



Beatriz González

Los inundados No.3

Óleo sobre tela

150 X 49 cms

2012

**Semiótica,
análisis del
discurso y
métodos de
investigación
visual**

MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN VISUAL EN LA ERA DIGITAL

*Julián Andrés Riveros**
*Silvia Rivera Largacha***
*Mayra Alejandra Umaña Cifuentes****

RESUMEN

Este artículo es una reflexión metodológica, producto de una investigación sobre la construcción de la identidad política de los manifestantes del Día del Trabajo en Bogotá, Colombia, realizada entre los años 2006 y 2010, fundamentada en un conjunto de Métodos de Investigación Visual -MIV-. Nuestro objetivo es demostrar la utilidad de estos métodos para realizar investigaciones, particularmente con las nuevas generaciones adaptadas a las tecnologías, especialmente de la imagen.

Iniciamos presentando un recuento histórico, crítico de los más importantes preceptos de los MIV, seguidamente analizamos el impacto de las tecnologías en las nuevas generaciones para finalmente proponer nuevos procedimientos y consideraciones para realizar investigaciones basadas en tecnologías visuales y digitales. Argumentamos principalmente, que los MIV a diferencia de lo que tradicionalmente se ha afirmado, no son siempre invasivos, y que el concepto de participación, gracias a las tecnologías digitales y a internet es potenciado. Concluimos señalando la importancia de debatir el rol de la imagen en la investigación en internet.

Palabras Clave: métodos de investigación visual, investigación digital, nativos digitales, etnografía visual.

VISUAL RESEARCH METHODS IN THE DIGITAL ERA

ABSTRACT

This article is a methodological reflection, resulting from a research study on the construction of the political identity of the Labor Day protesters in Bogota, Colombia, conducted between 2006 and 2010, based on a set of Visual Research Methods-VRM-. Our goal is to demonstrate the usefulness of these methods for research, particularly with younger generations adapted to technologies, specially image processing ones.

We begin introducing a historical and critical background of the most important precepts of the VRM, then analyze the impact of technology in the new generations, finally we propose new procedures and considerations for research based on visual and digital technologies. We argue mainly that VRM -unlike what is traditionally said- are not always invasive, and that the concept of participation, thanks to digital technologies and the Internet is uplift. We conclude by noting the importance of discussing the role of images in Internet research.

Key Words: Visual Research Methods, Digital Research, Digital Natives, Visual Ethnography.

* Sociólogo de la Universidad del Rosario. Candidato a Msc. Digital Anthropology, University College London, Department of Anthropology.

Correo electrónico: jarc_00@hotmail.com

** PhD Psicología y Ciencias de la Educación de la Université catholique de Louvain. Profesora principal en la Universidad del Rosario, Escuela de Medicina y Ciencias de la Salud. Miembro del Grupo de Estudios Sociales de las Ciencias, las Tecnologías y las Profesiones de la misma Universidad. Bogotá, Colombia.

Correo electrónico: silviariveral@gmail.com

*** Socióloga de la Universidad del Rosario. Consultora Fundación Intercultural Nor-Sud. Sucre, Bolivia.

Correo electrónico: malumci@hotmail.com

MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN VISUAL EN LA ERA DIGITAL

I. INTRODUCCIÓN: LO VISUAL EN LAS CIENCIAS SOCIALES

Este artículo es una reflexión analítica sobre las metodologías de investigación visual -MIV-. Es producto de una investigación sobre la construcción de la identidad política de los manifestantes del Día Internacional del Trabajo en Bogotá, realizada mediante una etnografía fundamentada en un conjunto MIV durante los años 2006 a 2010. Mostraremos aquí una discusión amplia sobre la utilidad y pertinencia de los MIV y los métodos de investigación digital en la investigación social, haciendo una revisión crítica de sus principales preceptos a la luz de los resultados de los desarrollos tecnológicos, y de las transformaciones culturales generadas en torno a los mismos.

Esta revisión se hace necesaria ya que a pesar de la importancia y relevancia que este cambio implica culturalmente hablando, sus consecuencias en términos generales han sido poco estudiadas. Nuestro objetivo, a través de esta reflexión es justamente señalar lo problemático que puede ser en términos del avance en la investigación, el ignorar las transformaciones socioculturales de las nuevas generaciones, y las dificultades que puede generar el seguir abordándolas con metodologías tradicionales que desperdician el potencial de la investigación visual y digital. Examinaremos estas cuestiones desde el diseño, la selección de la muestra, el trabajo de campo, hasta el análisis y la validación de resultados, en proyectos colaborativos y participativos. Con éste propósito nos basaremos principalmente en nuestra experiencia etnográfica en eventos de protesta política, así como en los aportes realizados por otros autores.

Según Hall, la facultad de mirar para los humanos corresponde a su desarrollo ontogénico, pero pesar de que exista en ella un substrato biológico y sea un acto individual, es algo profundamente mediado por la cultura, por tanto varía en el tiempo y el espacio (Hall, 1990). Tal como lo argumenta Brea, el mundo occidentalizado ha cambiado de régimen escópico, ha pasado de lo que podría denominarse el *inconsciente óptico* a la era de la *e-image* (Brea, 2007), es decir, de un momento en que la imagen no era algo central en la vida cultural, hasta un momento en que lo audiovisual y la tecnología ocupan un lugar central y determinante en la vida de ciertas culturas e individuos.

Asumiremos la definición de Margaret Mead (Mead, 2003), según la cual lo visual puede ser entendido de dos maneras: como el estudio de las producciones visuales humanas y como un conjunto de métodos para conducir investigaciones apoyadas en herramientas que permiten producir imágenes sobre fenómenos sociales. Es decir, como objeto de estudio cultural y como método.

Cumpliendo nuestro objetivo, en la primera sección recorreremos el camino que ha llevado a la constitución de los MIV y la preocupación por las imágenes en las ciencias sociales, seguidamente, examinaremos los cambios culturales que han llevado a que las tecnologías, particularmente de la imagen ocupen lugares relevantes culturalmente hablando, por último, abordaremos desde nuestra experiencia con movimientos sociales algunas cuestiones desafiantes para la investigación basada en nuevas tecnologías.

2. BREVE HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN VISUAL.

Tanto la constitución de las ciencias sociales como ciencias independientes, como la aparición de importantes adelantos relacionados con la fotografía ocurrieron a finales del S.XIX. Según Brigard, el uso de imágenes en la investigación antropológica tuvo inicio no bien las tecnologías lo hicieron posible (Brigard, 2003). Desde el momento en el que los MIV empezaron a ser aplicados, varias esperanzas se pusieron en ellos, inicialmente se creyó que la cámara, el *ojo mecánico*, podría proporcionar la objetividad y la neutralidad científica que el positivismo exigía (Winston, 1998).

Inicialmente la fotografía fue utilizada como un instrumento de medición y comparación de los cuerpos de los entonces denominados *salvajes*. La fotografía se instituyó como una herramienta de la antropología física, “proveyó información visual usada para categorizar las razas humanas” (Harper, 1998, p. 29). En las primeras décadas de la investigación visual, los investigadores se enfocaron principalmente en mostrar “lo exótico, capturar lo conspicuo y lo bizarro” (Brigard, 2003, p. 17), y demarcar las diferencias entre el mundo *salvaje* y el *civilizado* de occidente.

Con la invención del *cronofotógrafo* de Etienne Marey, Felix Louis Regnault médico de profesión, produjo varios filmes cortos con temáticas étnicas, estudió algunos pueblos aborígenes africanos, principalmente su cultura material. Aunque el filme para Regnault no fue sino algo secundario en sus investigaciones, su trabajo fue influyente para que el filme comenzara a ser apreciado como una herramienta importante en el campo investigativo, distanciándose definitivamente del filme de ficción e inaugurando el cine documental, que iría a preformar el filme y video sociológico y antropológico (Brigard, 2003, p. 18).

Más adelante, en la segunda década del S.XX apareció Robert Flaherty como precursor del filme antropológico, debido a su interés en filmar las costumbres y los modos de vida de los nativos americanos, creó una mezcla entre realidad étnica y ficción, consignada en su serie sobre los esquimales y particularmente en la afamada *Nanook of the North*. Simultáneamente, en Rusia, Dziga Vértov registraba “la transición del zarismo hacia el socialismo, en una serie de filmes sobre la revolución, documentando por primera vez un hecho de protesta” (Rouch, 2003, p. 122). Al mismo tiempo desarrollaba la idea del *Kino-Pravda*, según la cual la cámara podía registrar y mostrar cosas que el *ojo desnudo*, desprovisto del aparato filmográfico, no era capaz de entender, lo que a la postre sería la base para el *cinema verité* de Jean Rouch. A pesar de las enormes contribuciones al desarrollo de los MIV, estos métodos continuaron siendo marginales y relegados en la investigación social.

No fue sino hasta que Margaret Mead y Gregory Bateson realizaron su expedición a Bali entre 1936 y 1938, cuyo resultado fue la publicación de *The Balinese Character* en 1942, que los MIV ocuparon un lugar fundamental en la investigación social antropológica porque “formaron parte intrínseca del diseño investigativo” (Brigard, 2003, p. 26). Los MIV permitieron describir el Ethos de sus investigados, “registrando lo que sucedía normal y espontáneamente” (Mead, 2003, p. 10). Según Harris “Mead se tornó hacia la imagen como resultado directo de un criticismo hacia su trabajo previo, ya que consideraba

que la información que recolectaba –usando métodos tradicionales- era pobre y difícil de verificar” (Harris, 1968, p. 417). A raíz de su experiencia al presentar los resultados de su investigación, manifestó lo que denominó como “el problema de lo visual en una disciplina de palabras” (Mead, 2003, p. 6); el hecho de que la validez de los MIV no eran reconocido con el mismo estatus que los tradicionales, cuestión que ha sido imperante hasta el presente.

Después, durante la segunda guerra mundial y la posguerra, el filme etnográfico creció en popularidad y aceptación. En éste periodo se produjeron varios trabajos por autores de casi toda Europa, algunos filmes innovadores aunque marginales fueron producidos, por primera vez emergieron filmes no tan marcadamente eurocéntricos. En la unión soviética “el filme fue usado como una herramienta para causar el cambio social” (Brigard, 2003, p. 22), y como algo inédito, varias minorías indígenas, especialmente de la región asiática de Turkmenistán, apoyados por los programas estatales de reconocimiento de minorías fueron entrenadas en la producción de filmes culturales.

En éste mismo periodo un segundo hito corrió por cuenta de Jean Rouch. Rouch narra que en 1946 remontando un río en África el trípode cayó por la borda del barco, lo que les obligó a que de ahí en adelante la cámara no tuviera un lugar de observación fijo sino móvil, que pudiera desplazarse de manera más libre. Esto era revolucionario, no sólo por el hecho de que no estaría más anclada la cámara a un único punto de observación, sino porque ahora la cámara y el camarógrafo-etnógrafo podrían interactuar cara a cara con sus investigados y porque con la posibilidad de movimiento la cámara podría observar y participar en rincones nunca antes vistos. Así, la cámara se convirtió en el principal y la mayoría de veces único medio de investigación para Rouch.

En cabeza de Rouch “el género etnográfico adquirió renombre científico, estético y político” (Rouch, 2003, p. 235). Para esta época Rouch, retomaba las ideas del Kino-Pravda de Vértov y las ajustaba a lo que él denominó *Cinema Verité*. Para él, el *ojo mecánico* más que un observador pasivo en un punto predeterminado, se transformaba en un elemento activo y provocador, el objetivo no era hacer creer que la cámara en realidad no estaba allí, como muchos otros antes habían intentado, sino todo lo contrario, mostrar el objeto invasivo y usarlo para suscitar respuestas. De esta manera, los investigados, se convertían en actores de dramas improvisados y reales, casi codirectores y cointerpretes en un proceso comunicativo y colaborativo de doble vía. En síntesis y en palabras de Rouch, el *cinema verité* se origina cuando “el filme y el filmógrafo transmiten una verdad, el sujeto investigado es juzgado por sus acciones, pero la audiencia es quien finalmente interpreta” (Rouch, 2003, p. 233).

De este estilo etnográfico se destacan *Les Maitres Fous* (1955), con la cual se inauguró el cinema de improvisación colectivo, que continuó con *Jaguar* (1955), y *Chronique d'um été* (1966). Este último filme marcó la tendencia para las siguientes décadas, ya que la investigación visual se volcó hacia el occidente mismo, estrenando el filme etnográfico urbano y occidental que procuraba inicialmente conocer a las clases trabajadoras, el folclor urbano y la vida familiar popular, siendo un periodo eminentemente introspectivo.

Haciendo un balance de esta exposición, son tres los puntos que hay que resaltar. En primer lugar, la tecnología ocupa un papel, quizá uno de los más importantes en el desarrollo de los MIV, ya que en principio no sería ni siquiera posible hablar de métodos visuales si no existieran las tecnologías que los hicieran posibles. Que las cámaras se hubiesen miniaturizado y vuelto más livianas, más fáciles de operar y más aptas para las condiciones agrestes, permitieron el desarrollo y uso efectivo de los MIV. Por ejemplo, Rouch no habría podido utilizar el *traveling* como parte de su técnica regular si la imagen no fuese más estable. Sobre este punto Brigard comenta, que “durante la filmación de *Chronique d’un été*, Rouch pudo usar sonido sincrónico y seguir a sus actores por 10 minutos” (Brigard, 2003, p. 36), si esta tecnología no hubiese estado disponible la cámara no habría podido nunca funcionar como un elemento provocador.

En segundo lugar, el cambio de paradigma en las ciencias sociales, que supuso el abandono gradual del positivismo y la adopción de posturas más interpretativas, se vio reflejado en los MIV. Rouch y los seguidores del *Cinema Verité* desarrollaron maneras autocríticas e interpretativas que intentaban incorporar más puntos de vista, particularmente los puntos de los investigados, que con el tiempo llegó a denominarse como metodología participativa y colaborativa.

La tercera cuestión y en la que haremos más énfasis, es el hecho de que sólo hasta bien adelantada la segunda mitad del S.XX, en la década de los 80, los científicos sociales comenzaron a mirarse a sí mismos en lugar de ver a los otros; a los salvajes y extraños. Es en este momento en que el siguiente paso fue dado, en el que la inserción de la tecnología digital y la de la imagen en occidente provocaron cambios de suma importancia e impacto cultural. Esta cuestión de capital importancia la abordaremos en las siguientes páginas.

3. CONSTRUYENDO GENERACIONES VISUALES Y DIGITALES

Carpenter de manera anecdótica narra la reacción que producía en los aborígenes Biami de Nueva Guinea; “el último rincón desconocido... inocente de la cultura occidental” (Carpenter, 2003, p. 482), ver su imagen nítida por primera vez en sus vidas. Según su relato, inevitablemente la reacción que se producía era de terror y ansiedad; “todos se cubrían la boca y agachaban su cabeza... para evitar perder sus almas” (Carpenter, 2003, pp. 482-485). Nunca pudo realizar en adelante una toma sin que las personas intentaran huir o indefectiblemente empezaran a actuar frente a la cámara.

Aunque inicialmente se pudiera pensar que el terror a la propia imagen y a la cámara era una cuestión relativa únicamente a los *salvajes*, en el testimonio íntimo de Schaeffer que a continuación mostramos, queda claro que aún en el cenit del desarrollo occidental, en los años 80, las cámaras causaban un efecto similar (Schaeffer, 2003). Acontecía que un grupo de personas en Nueva York que Schaeffer investigaba, experimentaba una aguda disconformidad frente a las cámaras en cierta forma similar a la de los Biami. Marshall comentaba que el proceso de “explicar a la gente que las cámaras no eran obstruivas aunque fueran visibles,” aún en zonas desarrolladas, solía ser un proceso de construcción de confianza largo y tedioso, no siempre satisfactorio (Marshall, 2003, p. 260). También comentaba que cuando exhibieron sus filmes “todos los participantes estuvieron a la

expectativa (...) unos observaban callados, otros reían y comentaban con frecuencia, otros se avergonzaban y se reían nerviosamente” (Marshall, 2003, p. 263).

Estas narraciones demuestran el terror y la perplejidad que las cámaras causaban tanto a *salvajes* como a *civilizados*, pero esto comenzó lenta y subrepticamente a mudar al menos en occidente. Desde hacía ya algún tiempo se estaba produciendo una revolución tecnológica de la imagen, para los 70, anotaba Rouch que “buena parte de los norteamericanos más jóvenes tenían cámaras de video” (Rouch, 2003, p. 219). El apunte de Rouch, en el tiempo que fue publicado originalmente parecía solo una nota marginal, pero hoy es toda una realidad bastante compleja. Las tres últimas décadas del S.XX fueron un punto de quiebre, ya que de ahí en adelante las nuevas generaciones comenzarían a crecer en un mundo que les permitía mayor acceso a tecnologías en los campos más diversos, produciendo nuevas generaciones de individuos naturalmente habituados con las tecnologías digitales y particularmente afines con la tecnología de la imagen, lo cual desde nuestro punto de vista convoca un cambio en la forma en que estas nuevas generaciones pueden ser estudiadas.

Es claro que este proceso es en realidad bastante heterogéneo y que particularmente en América Latina y en Colombia, esta transición sucedió algún tiempo después y tuvo diferencias significativas por nivel socioeconómicos (Target Group Index (TGI), 2012), ya que las elites tuvieron acceso más temprano, de hecho solo hasta hace poco se han realizado esfuerzos tendientes a la democratización de estas tecnologías. Sin embargo, es poco lo que se ha investigado acerca de la asimilación de las tecnologías, visuales y digitales en Colombia, siendo un campo que requiere mayores estudios.

Estas nuevas generaciones son comúnmente denominadas *Nativas Digitales*, aunque existe un amplio debate sobre su denominación y sus atributos (Rogers, 2008) que no son tema de discusión en este artículo, hay algunos puntos de convergencia que nos ayudan a entenderlos analíticamente. Según Prensky, quien acuñó el término, los nativos digitales son personas que tienen una forma fundamentalmente diferente de pensar y procesar la información, son quienes crecieron rodeados por la tecnología, a diferencia de las generaciones anteriores. Lo radicalmente diferente es que estudian, trabajan e interactúan de formas muy diferentes (Prensky, 2001). En este sentido las tecnologías digitales de la imagen son particularmente relevantes porque son individual y grupalmente significativas, ya que “la imagen está estrechamente relacionada con varios e importantes aspectos culturales” (Fuery 2003, p. 13).

Son generaciones en las que la imagen tiene una interacción muy compleja, debido a que se hace significativa y portadora de significados para todos los individuos, mientras es configurada e interpretada colectivamente.

Dos puntos debemos enfatizar al respecto del rol de las tecnologías de la imagen en las nuevas generaciones, por un lado, la imagen ha cobrado y ganado relevancia social y por otro lado, el hecho evidente de que estas imágenes son digitales, es decir, que su captura, almacenamiento, difusión, interpretación y significación ocurre en gran medida en el plano virtual, en línea. De esta manera, el cambio suscitado es un cambio no

únicamente relativo a la imagen en sí, sino a los medios y las tecnologías que la producen y la contienen, y a los individuos y culturas que las producen.

Este cambio además ha traído importantes consecuencias de las cuales podríamos destacar el hecho de que las formas de relacionarse con las imágenes han cambiado en un sentido muy amplio, no solamente porque los lugares y la perdurabilidad de las imágenes ha mudado, sino, porque como hemos podido notar, la producción misma de imágenes lo ha hecho, en parte gracias a las nuevas tecnologías que permiten que las personas masiva y cotidianamente sean productoras de imágenes y no sólo consumidoras; se han convertido en *prosumers*, (Rincón, 2008, p. 98), usando aparatos como tablets, celulares, computadores, no necesariamente cámaras, posibilitando crear imágenes digitales y compartirlas, en volúmenes y de maneras nunca antes vistas. Esto encontramos que es particularmente cierto entre los participantes del Día del Trabajo en Colombia.

4. METODOLOGÍA VISUAL PARA CULTURAS VISUALES DIGITALES: CONTRIBUCIÓN DESDE LA PRÁCTICA.

La pertinencia y eficacia de los MIV no es un apriorismo ni algo intrínsecamente dado, sino algo que se construye en relación con el grupo o los eventos que se pretendan estudiar. Así, el uso de los MIV debe partir de la negociación implícita o explícita entre investigadores e investigados, el resultado de esta negociación dependerá en parte de qué tan receptivos y afines sean los individuos a las tecnologías visuales y digitales.

Teniendo lo anterior en cuenta, elegimos los MIV para nuestra pesquisa sobre la construcción de la identidad política en el Día del Trabajo. El diseño metodológico lo realizamos simultáneamente con la selección de los colectivos a investigar, elegimos tal metodología porque acreditamos que era la más pertinente; porque era la que más se ajustaban a sus características culturales y al evento en particular. El evento exigía por ejemplo el desplazamiento continuo y el registro de una gran cantidad de comportamientos y elementos visuales en un tiempo corto. Fueron cuatro los criterios que tomamos en cuenta en nuestro diseño, que pueden ser considerados para otros casos similares: La no intrusión, la accesibilidad y la confianza, y la participación.

Lo primero que debemos mencionar, es que es urgente controvertir la idea predominante, según la cual los MIV son intrínsecamente intrusivos. A diferencia de lo que tradicionalmente han argumentado algunos de los más relevantes investigadores visuales; que los MIV son más intrusivos y directivos y que potencialmente pueden sesgar las investigaciones (Banks, 2001; Collier, 1986; Schaeffer, 2003), afirmamos que la incorporación de nuevas tecnologías y métodos visuales para la investigación social, gracias a la centralidad y habituación de lo visual y las tecnologías de la imagen en las culturas visuales digitales son herramientas altamente efectivas y poco invasivas.

Entrando en detalles, la No-Intrusión se refiere al hecho de que el investigador en campo “debe lidiar con las respuestas a su presencia” (Spradley, 1980, p. 11), esto quiere decir que debe lidiar con la forma en que afecta los comportamientos de las personas

investigadas y altera el curso habitual de sus actividades, esto puede ser bien al influenciar a los participantes, o bien al direccionar de alguna manera la situación. Banks considera que la fotografía y el video son más activos en la investigación, por lo cual “afectaran más cómo el investigador es recibido en el campo” (Banks, 2001, p. 146), produciendo mayores reacciones en los investigados, para él, los dispositivos tecnológicos para la producción de imágenes son altamente intrusivos y pueden desencadenar que las personas llanamente actúen para las cámaras.

Tanto en el caso de Banks como el de Collier -éste último quien investigó pueblos indígenas en Latinoamérica- la intrusión de los MIV era patente y evidente, puesto que al igual que en el caso de Carpenter, eran tecnologías invasivas y connotativamente colonialistas. Pero repensando éste hecho a la luz de los cambios que se han producido, al menos para las culturas visuales digitales, tales afirmaciones no son válidas. Podemos afirmar que la producción y difusión de imágenes es una actividad muy poco intrusiva para estas nuevas culturas, ya que prácticas como tomar fotografías y videos son regulares y extendidas en muchos espacios de su cotidianidad e intimidad, por ejemplo Holliday, utilizó videodiaris para explorar la presentación de las *identidades queer* de sus investigados, videograbando situaciones íntimas y sensibles de manera exitosa (Hollyday, 2004).

Aconteció por ejemplo, que durante nuestro primer año de investigación acudimos a notas de campo tradicionales, lo cual notamos que produjo un rápido y airado efecto adverso, puesto que las miradas se centraron en nuestros lápices y cuadernos, en ese momento percibimos lo invasivo y extraño que estos registros resultaban para los manifestantes en el evento, así como la sensación de desconcierto que les producíamos. En nuestro caso sucedió que en los escenarios de protesta el uso de tecnologías digitales de la imagen era algo recurrente y se sustentaba en el precepto cultural de que las cámaras podrían ser utilizadas para monitorear y controlar que la policía no cometiera abusos contra los manifestantes. Juris, ha analizado este fenómeno y lo sitúa como parte de las dinámicas de los movimientos sociales del S.XXI, que básicamente son descritos como movimientos transnacionales que operan en red, para los cuales es muy importante la contrainformación, es decir labores periodísticas alternativas como es el caso de indimedia (Juris, 2005).

Por otra parte, la accesibilidad, tiene que ver con el hecho de que aún en un mismo grupo o en un mismo evento hay diferentes situaciones sociales que tienen diferentes grados de acceso para quienes no son miembros regulares. Para nuestra investigación preferimos grupos que nos brindaran acceso a la mayor cantidad de actividades, ya que esto redundaría en la posibilidad de obtener un conocimiento cultural mayor, vital para el análisis. Aunque procuramos que tuvieran las características de las culturas visuales digitales, una vez al interior de los colectivos notamos que el nivel de acceso basado en MIV era diferencial según las actividades que se desarrollaran, no para todas era posible usar cámaras, mientras que para otras era obligatorio. Por ejemplo, en algunas ocasiones cuando se hacían los preparativos para el evento, lo que incluía la creación de *esténciles*, rellenar pipones con pinturas, y algunas otras actividades que podrían tener respuestas punitivas, el uso de estos aparatos para registrar era prohibido por razones de seguridad. No en tanto, en el momento de la marcha se tornaba obligatorio acudir a las cámaras,

porque usarlas cumplía además la función de ser una bitácora periodística, para registrar lo que acontecía en ese evento de protesta y luego realizar un trabajo periodístico *online*, en medios de comunicación independientes y alternativos, como blogs y redes sociales.

Encontramos que particularmente los grupos anarquistas y los grupos de estudiantes eran compuestos por jóvenes bien habituados a las tecnologías de la imagen, en principio abordarlos con cámaras de video y fotografía no representó mayores obstáculos, ya que no fue necesario realizar jornadas extensas para explicarles nuestros propósitos con las cámaras, a diferencia de casos como el de Schaeffer y Marshall, que podían durar meses sin conseguir la naturalización ante las cámaras (Schaeffer, 2003, p. 259). Entonces, si bien la confianza no repercutió tanto en que nos permitieran videograbar o no, porque algunos colectivos ya eran receptivos, repercutió en el hecho de poder videograbar algunas situaciones privadas que por su carácter político contestatario podrían ser sancionadas social o penalmente.

El último criterio, participación, debe ser replanteado con profundidad. Para Marsvati, la participación es un componente esencial de la investigación etnográfica, “es el involucramiento del investigador con su objeto de estudio” (Marsvati, 2003, p. 36). Ese involucramiento es a veces profundo y difícil de discernir de la simple observación. A su vez, Rosana Guber presenta una definición, un tanto más amplia pero bastante dicente: “es una serie casi infinita de actividades con variado grado de complejidad: integrar un equipo de fútbol, residir en un lugar con los informantes, tomar mate, chusmear, preparar un almuerzo, un chiste, ser objeto de burlas, confidencias, declaraciones amorosas y agresiones” (Guber 2004, p. 115). Estas definiciones en toda su amplitud señalan un punto muy importante, el hecho de que las fronteras entre la observación y la participación son difusas y se entremezclan continuamente, por lo que definir de antemano en un diseño metodológico si se realizará como observador o como participante es una labor dificultosa, que no se define sino con las repetidas aproximaciones al campo.

Aunque Rouch abogaba por que la cámara fuese siempre activa y provocadora, interactuando con los sujetos, en realidad este uso depende no solamente del investigador sino de los investigados y la situación particular, puesto que no en todos los casos es posible asumir reticentemente un solo rol, ni entablar una relación de paridad y confianza con los investigados. Nosotros particularmente buscamos colectivos en los cuales pudiéramos participar activamente, porque creemos que en ellos los MIV son más redituables y sus ventajas son mayores. Precisamente nosotros buscábamos la *participación activa*, es decir, “hacer lo que las personas están haciendo, no simplemente para ganar aceptación, sino para aprender de lleno las reglas culturales” (Spradley 1980, p. 60).

Pero participar activamente, enfáticamente aseveramos, no habría sido posible si no hubiésemos recurrido a los MIV. Cuando se observa a la distancia, ya sea desde un punto fijo o uno móvil, llevar registros tradicionales con lápiz y papel es posible. El *ojo digital* ofrece la posibilidad de amplificar la penetración óptica en más de 400X, pero como señalaba Spradley, tomar notas al tiempo que se participa es una tarea irrealizable (Spradley, 1980), claro está, a menos que se disponga de otra fuente de registro que no requiera de la atención constante del investigador. Por ejemplo, durante las confrontaciones con la

policía; en las cuales la velocidad de la situación era demasiado alta y riesgosa como para hacer un registro adecuado, las herramientas visuales nos permitieron a la vez participar y llevar un registro de muchas actividades, que de otra manera habría sido imposible, nuestra opción fue dejar corriendo la cinta y participar de lleno en las actividades mientras portábamos *handycams*.

5. CONSTRUYENDO EL VIDEODIARIO

Más allá de participar en el campo, los MIV nos permitieron emprender un proceso participativo y colaborativo en todas las etapas de la investigación, como a continuación veremos. En términos generales, esta investigación se trató de una serie de observaciones participantes en las que el diario de campo fue reemplazado por las cámaras de video y fotografía. El diario de campo es tradicionalmente entendido como un espacio usado por los investigadores para hacer sus anotaciones, según Sandoval es “un registro continuo, acumulativo de todo lo acontecido durante la vida de la investigación, donde se plasman impresiones” (Sandoval, 2002, p. 140). Básicamente, nuestro trabajo tendió por sacar las notas de campo del espacio proporcionado por el papel hacia las tecnologías visuales digitales, pero cambiando profundamente su sentido, lo cual tuvo varias implicaciones que creemos pueden ser apreciadas como ventajas.

La primera es la función de registro, según Morris, las videograbaciones “potencialmente incrementa la cantidad y calidad de la información colectada. Los investigadores pueden de mejor manera incluir en sus investigaciones información tal como la expresión facial, o las pancartas que son ondeadas durante las protestas políticas.” (Morris 2010, p. 5). Esto supone un avance frente a un diario de campo llevado de la manera tradicional que en principio se constituye como un recurso vívido, que con el paso del tiempo corre el riesgo de perder fidelidad, constituyéndose como una imagen monolítica de una experiencia pasada y distante.

Apelar al tipo de registro visual en contraposición permitiría hacer de cada nueva revisión del material una experiencia de alguna manera novedosa y más fidedigna, puesto que la apelación multisensorial de audio y video puede evocar más fácilmente los recuerdos (Gold, 2004). Este punto ya había sido anotado por Collier (Collier, 1986), pero en nuestro caso era más acucioso ya que el Día del Trabajo es un evento que no dura más de seis horas y solo ocurre una vez al año, de manera que repetir una observación es imposible. Inicialmente, optamos por realizar aproximaciones al campo abiertas y desestructuradas, para intentar captar la mayor cantidad de acontecimientos, este tipo de observación, como afirma Hall, “es esencial para descubrir lo que no se ve a simple vista” (Hall, 1990, p. 6), pero es necesario refinarlas si se desea extraer información precisa, “es una cuestión de traer conocimientos profundos a partir de la imagen” (Banks, 2001, p. 3).

En este sentido, con métodos tradicionales para nuestro caso habría sido imposible repetir las observaciones de manera estructurada, todos los detalles que habían pasado inadvertidos, por la velocidad y nuestra incapacidad de registrarlos conscientemente habrían quedado irremediablemente perdidos. Pero gracias, a los registros visuales, pudimos repetir las observaciones varias veces, pudiendo expandir nuestras notas,

pasando del análisis desestructurado y general a uno muy estructurado y puntual. Estas iteraciones nos permitieron encontrar detalles emergentes, hallados solo después de revisar el material repetidas veces, granjeándonos realizar interpretaciones y descripciones más pormenorizadas. Este análisis fue posible además, debido a los nuevos software como Nvivo, que permiten realizar análisis minuciosos, permitiendo disminuir la velocidad, filtrar el sonido, describir las imágenes sincrónicamente con el video, crear relaciones y compartir nuestros hallazgos con el equipo de trabajo.

Creemos firmemente que la principal ventaja de los MIV se encuentra en la potencialidad que tienen para desarrollar proyectos participativos y colaborativos, sin embargo, acreditamos que lo que debemos entender hoy en día por participativo y colaborativo debe trascender los planteamientos del *Cinema verité* y actualizarse para ser acorde con las nuevas circunstancias que presentan las nuevas formas de relacionarnos visual y digitalmente. Para Rouch la participación se producía en el momento en que la cámara dejaba simplemente de observar en un punto fijo, para pasar a desplazarse y en lo permisible interactuar abiertamente con las personas y entrar en el mundo cultural de sus sujetos (MacDougall, 2009). Eventualmente, los sujetos colaboraban con el direccionamiento del curso de la historia que se narraba, la colaboración se centraba en aportar comentarios y luces sobre los temas de manera marginal. Aunque ésta metodología fue sumamente revolucionaria en su momento, en la era de la *e-image*, para las culturas visuales digitales resulta limitada.

En este momento la colaboración y la participación deben ser entendidas de una manera más amplia, no pueden ser limitadas a la posibilidad de interactuar con el camarógrafo y a opinar, sino que es preciso contemplar varios hechos. Primero, que para las nuevas generaciones, las tecnologías de la imagen no son objetos invasivos ni desconocidos, sino, muy por el contrario, el lenguaje visual y la imagen como su vehículo, son en realidad un lenguaje común, que puede incluso trascender las fronteras del idioma, totalmente diferente a como era hace solo tres décadas, de manera que en los procesos colaborativos las relaciones que se tejen cuando se usan MIV son más horizontales y equitativos, en los cuales es más probable la ruptura del binomio investigador-objeto.

En segundo lugar, es preciso anotar que lo que antes era visto como experimental; que los sujetos investigados produjeran imágenes, ahora es algo en esencia rutinario y cotidiano. No existe una línea divisoria clara y fija entre los productores de imágenes y los receptores, en este momento, todas las personas son potencialmente productoras de imágenes, de manera que pueden participar, no solamente con sus opiniones, como notas al pie, sino con productos audiovisuales hechos por ellos mismos, así los informantes clave no solo participan con palabras sino con argumentos visuales. Esto abre nuevas posibilidades para que los investigados asuman roles activos en el desarrollo de las investigaciones, así, la idea de los múltiples puntos de vista que planteaba Rouch, como múltiples puntos de observación, es ultrapasada; ya no puede referirse simplemente al desplazamiento espacial del ojo mecánico, sino al hecho de que realmente hay múltiples observadores-participantes con múltiples subjetividades produciendo información invaluable.

Por último, es inminente reflexionar sobre el hecho de que no solamente el rol de los investigados muda, sino también el de los investigadores. En este sentido el rol del investigador ya no es el del personaje que monopoliza las tecnologías y los conocimientos para producir imágenes, que eventualmente permite a sus investigados inmiscuirse, sino que en cuanto a su potestad como director y productor de imágenes se encuentra en un plano más horizontal. Por tanto creemos que el rol que suscita no es el de director y experto, sino el de orientador, aquel que ayude a ordenar las imágenes con perspectiva sociológica u antropológica (Becker, 1998) que logre extraer conjuntamente interpretaciones adecuadas con los investigados.

Este cambio de rol no es algo que se produzca espontáneamente, sino que es el resultado de un esfuerzo consciente por lograrlo. Rosana Guber, advierte el carácter íntimo que tiene el investigador con su diario, no más el hecho de denominarlo *diario* tiene una connotación de emocionalidad, intimidad y secretismo, según ella, durante mucho tiempo en la investigación etnográfica, el diario de campo estuvo restringido a plasmar “la subjetividad, los fracasos y los sentimientos prohibidos (...) siendo el diario una especie de confesor de papel con funciones catarquicas limitado al ámbito privado del investigador.” (Guber, 2004, p. 115). Esta restricción y reticencia a acaparar las notas de campo son otros vestigio del dominio del investigador sobre los investigados.

Con la publicación póstuma en 1967, del diario de campo de uno de los más prominentes antropólogos; Bronislaw Malinowski, titulado *A Diary in the Strict Sense of The Term*, esta tendencia comenzó a mudar, Valetta Malinoswki, su esposa, en el prefacio del libro anota; “se que algunas personas pensarán que un diario es de una naturaleza básicamente privada y no debería ser publicado (...) pero después de mucho sopesar el asunto llegué a la conclusión de que es de la mayor importancia dar a los presentes y futuros lectores y estudiantes de Malinowski sus escritos antropológicos, producidos durante su trabajo de campo más fértil en lugar de resignarlos al olvido.” (Malinowski, 1967, p. prefacio).

La estrategia que utilizamos para nuestra investigación, fue promover nuestros videodiarios para la discusión, no solo entre el equipo de investigadores sino con algunos informantes clave, de manera que no fueron producciones para nosotros mismos, sino que se tornaron una herramienta de comunicación. Esto rápidamente reportó ventajas. En primer lugar, en proyectos como el nuestro donde las subjetividades y emociones fueron variables fundamentales a la hora de analizar la información, trasladar del papel a la cámara de fotografías o video las anotaciones es provechoso, ya que las cámaras captan de una manera vívida y fiel las emociones y las subjetividades, tal como se expresan en el momento, sin ser mediados *a posteriori* por la reflexión. Por ejemplo, al observar el material que produjimos en uno de los años de nuestra participación notamos cómo en un momento angustioso los movimientos de la cámara se tornaron frenéticos, rápidos, desenfocados y desencuadrados, las narraciones fueron sustituidas por gritos y por voces de temor, igualmente al observar el video percibimos que el comportamiento de las otras personas que marchaban aquella vez era similar, gritaban y corrían sin un rumbo bien establecido. La presentación de estas imágenes crudas y sin edición nos ayudaron a establecer vínculos más profundos e igualitarios, estas imágenes sirvieron como elementos provocadores que suscitaron respuesta emocionales, lo que nos permitió ahondar en éste punto en un corto plazo.

En segundo lugar, frente a un registro tradicional, para los procesos colaborativos de análisis, los registros visuales reportan una ventaja más. Ya que las imágenes son polisémicas, por tanto pueden interpretarse de muchas maneras dependiendo de quién observe, del lente teórico a través del cual se analice, del contexto y el propósito de la investigación, lo que permite al final extraer múltiples significados de una misma imagen. Esto quiere decir que en las imágenes hay muchas voces que pueden ser rescatadas y guiadas a los propósitos de la investigación, los hechos pueden y deben ser recuperados e interpretados a partir del conocimiento etnográfico y de la particularidad del evento.

Como resultado de la aplicación de estas premisas, nuestros informantes no sólo analizaron nuestros diarios y controvirtieron nuestras interpretaciones, sino que fueron motivados a argumentar sus puntos de vista, la mayoría de las veces soportados con imágenes que ellos mismos habían producido. Es muy importante resaltar que internet se convirtió en un medio clave, que fue utilizado no sólo para difundir las imágenes, sino para compartir opiniones, gran parte del debate se generó *online*, demostrando y reafirmando la integración y sinergia existente entre lo visual y lo digital, y la naturalización e interiorización y el continuum existente para estas personas entre el plano físico y el digital.

6. CONCLUSIONES

Más que nunca, el *ojo desnudo* y los métodos tradicionales se quedan cortos en su capacidad para mostrarnos los múltiples puntos de vista posibles en el terreno cultural. La capacidad de la cámara, el *ojo mecánico* y lo revolucionaria y vanguardista que fueron en su momento las revelaciones hechas por Mead, Vertov, Rouch y otros, han dado paso inevitablemente a una nueva generación de tecnologías digitales de la imagen, con un potencial inédito para operar en el mundo actual. Este nuevo ojo, un *ojo digital*, es el medio a través del cual la producción de imágenes en la entrada del S. XXI es llevada a cabo. Este es un ojo cotidiano e íntimo, inserto en los comportamientos y actitudes más básicas de las culturas visuales digitales, de manera que ya no es necesario, como hicieron los primeros investigadores, adoptar la pretensión de que esta prótesis visual no se encontraba presente y menos aún pretender que la cámara tiene un punto de vista omnisciente que se eleva por encima de los investigados.

Es claro que el avance tecnológico ha traído consecuencias importantes, porque ha cambiado profundamente la manera de algunos colectivos de relacionarse con las tecnologías, sin embargo, lo que hemos querido subrayar en este artículo es que muchos de estos grupos, exigen de los investigadores sociales aproximaciones metodológicas que sean capaces de adaptarse a sus principales características y de construir formas de comunicación eficientes, que no siempre los investigadores han sido capaces de captar. Estos cambios y estos nuevos requerimientos deben ser estudiados profundamente si lo que deseamos es aprovechar el potencial de estas nuevas herramientas de investigación con estas nuevas culturas.

Como mencionamos aquí, las nuevas generaciones evidencian una existencia doble, una en el mundo virtual y otra física que no parece ser disruptiva, sino parte de un continuum. En este continuum la imagen juega un papel importante. Aunque los alcances de éste artículo se centraron en los MIV en el mundo *off line*, es necesario comenzar a debatir y analizar cómo se unen el estudio de la imagen y los MIV con los Métodos de Investigación Digital, preguntando por ejemplo, cuál es el papel específico de los MIV en el mundo virtual y cómo exactamente se desempeña la imagen en las alternancias entre lo real y lo virtual.

Aunque ya han sido adelantados algunos trabajos en cuanto a la investigación en el mundo virtual que significan un avance metodológico, como por ejemplo, las etnografías digitales o *netnographies*, que son cada vez más frecuentes, valiéndose del estudio de los foros de discusión, las salas de chat, de las redes sociales y los blogs y por supuesto las imágenes que son compartidas *online* (Kozinets, 2002), o las denominadas *Online Research Communities*, aquellas comunidades creadas artificialmente y administradas por investigadores con el fin de entender algún fenómeno en particular (Miller, Frances, 2008), estos esfuerzos no son suficientes, el camino hasta ahora está allanándose. Estamos en un periodo en el que los mismos conceptos y las mismas herramientas del mundo *off line* están adaptándose al mundo digital, pero todavía son pocas las producciones teóricas y metodológicas endógenas del mundo virtual que nos permitan entenderlo.

A pesar de que un importante conjunto de investigaciones y de metodologías se están desarrollando sobre la vida humana en el mundo *online*, es necesario plantear la interrogante de manera muy específica y preguntar ¿cuál es el papel de la imagen y los MIV en la investigación social online? Creemos firmemente que el papel de la imagen en el mundo online puede ser más relevante de lo que se ha pensado. Por ejemplo, de esto da cuenta Holt, quien afirma que con internet las experiencias sensitivas y comunicacionales están siendo cada día más convergentes, a decir, la música es más visual de lo que había sido previamente, (Holt, 2011), los textos de blogs son acompañados por imágenes y videos, las conversaciones son en vivo, en últimas lo que Holt afirma es que la imagen ha tomado un papel relevante y dominante, ya que lo visual no está simplemente acompañando otras formas de comunicación no visuales, sino que está ganando terreno e importancia, convirtiéndose más que otros tipos de lenguaje como el escrito, en un lenguaje universal y transnacional.

La imagen en la web 2.0 es importante en la medida en que muchas interacciones son mediadas por las mismas, bien sean las imágenes en tiempo real o no, o las fijas o móviles. Pero más allá del hecho, la llamada es para que el debate sobre la imagen en el mundo virtual sea tomado seriamente y dar pie a nuevas interrogantes que los investigadores sociales deberán estar prestos a responder, para conseguir entender las formas culturales contemporáneas en toda su complejidad, recordando que los métodos de investigación visual son del todo flexibles y ajustables a los requerimientos particulares, y que su avance debe darse de manera sincrónica con los cambios que nuestras sociedades presenten.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Banks, M., (2001). *Visual Methods in Social Research*. 1st ed. London: SAGE Publications.
- Becker, H., (1998). 'Visual sociology, documentary, photography, and photojournalism: its's (almost) all a matter of context'. In: Jon Prosser (ed), *Image-Based research: A sourcebook for qualitative researchers*. pp.74-85. 1st ed. Philadelphia: Falmer Press, Taylor and Francis group.
- Brea, J. L., (2007). Cambio del régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Revista de Estudios Visuales*. 4 (e.g. 2), pp.146-163
- Brigard, E., (2003). 'The history of ethnographic film'. In: Paul Hockings (ed), *Principles of Visual Anthropology*. pp.13-43. 3rd ed. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Brinton, L., (2010). Silence(ing), voice(s) and gross violations of human rights. *Visual Studies*. Vol, 25 (3), pp.238-254
- Carpenter, E., (2003). 'The tribal terror of self-awareness'. In: Paul Hockings (ed), *Principles of Visual Anthropology*. pp.481-492. 3rd ed. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Collier, J., Et. Al., (1986). *Visual Anthropology: photograph as research method*. Expanded and Revised Edition. 1st ed. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Florez-Morris, M., (2010). Using video production in political science courses as an instructional strategy for engaging students in active learning. *Journal of Political Science Education*. 6 (3), pp.315-319
- Fuery, P., (2003). *Visual Cultures and Critical Theory*. 1st ed. London : Arnold Editions.
- Gold, S., (2004). Using photography in studies of immigrant communities. *American Behavioural Scientist*. 46 (X), pp.1-21
- Guber, R., (2004). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. 1st ed. Buenos Aires: Paidós.
- Hall, E. T., (1990). *The hidden dimensión*. 1st ed. New York: Anchor Books Doubleday.
- Harper, D., (1998). 'An argument for visual sociology'. In: Jon Posser (ed), *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researches*. pp.20-35. 1st ed. Philadelphia: Falmer Press, Taylor and Francis group.
- Harris, M., (1968). *The rise of anthropological theory*. 1st ed. New York: Thomas and Crowell.

- Holliday, R., (2004). Filming “the closet”: The role of video diaries in researching sexualities. *American Behavioral Scientist*. 47 (12), pp.1597-16
- Holt, F., (2011). Is music becoming more visual? Online video content in the music industry. *Visual Studies*. 26 (4), pp.40-61
- Juris, J., (2005). The new digital media and activist networking within Anti-corporate Globalization Movements. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. 597 (1), pp.189-208
- Kozinets, R., (2002). The field behind the screen: using netnography for marketing research in online communities. *Journal of Marketing Research*. 39 (1), pp.61-72
- MacDougall, D., (2003). ‘Beyond observational cinema’. In: Paul Hockings (ed), *Principles of visual anthropology*. pp.115-132. 3rd ed. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Malinowski, B., (1967). *A diary in the strict sense of the term*. 1st ed. New York: Brace And World Inc.
- Marshall, J., (2003). ‘Idea and event in urban film’. In: Paul Hockings (ed), *Principles of Visual Anthropology*. pp.133-146. 3rd ed. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Marsvati, A., (2004). *Qualitative research in sociology: An introduction*. 1st ed. England: SAGE Publications.
- Mead, M., (2003). ‘Visual anthropology in a discipline of words’. In: Paul Hockings (ed), *Principles of Visual Anthropology*. pp.3-12. 3rd ed. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Miller, K. y Frances, F., (2008). Strategies for online communities. *Strategic Management Journal*. 30 (3), pp.305-322
- Prensky, M., (2001). Digital natives, digital immigrants. *From the Horizon*. 9 (5), pp.1-10
- Rincón, O., (2008). No more audiences, we all become producers. *Revista científica de Comunicación y Educación, Comunicar*. 15 (30), pp.93-98
- Rogers, R., (2009). The end of virtual methods – Digital Methods. *New Media and Digital Culture*, University of Amsterdam, pp.1-25
- Rouch, J., (2003). ‘Our totemic ancestors and crazed masters’. In: Paul Hockings (ed), *Principles of Visual Anthropology*. pp.217-234. 3rd ed. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Sandoval, C., (2002). *Investigación cualitativa. Especialización en Teoría, Métodos y Técnicas de Investigación Social*. 1st ed. Bogotá: ARFO editores.

Schaeffer, J., (2003). 'Videotape: New Techniques of Observation and Analysis'. In: Paul Hockings (ed), *Principles of Visual Anthropology*. pp.255-284. 3rd ed. Berlin: Mouton de Gruyter.

Spradley, J., (1980). *Participant observation*. 1st ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Target index group (TGI). (2012). *Encuesta personas y hogares*. Colombia: Ibope.

Winston, B., (1998). "'The camera never lies": The partiality of photographic evidence'. In: Jon Posser (ed), *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researches*. 1st ed. Philadelphia: Falmer Press, Taylor and Francis group. pp.60-80.

FILMOGRAFÍA CITADA

Rouch, J. (Producer and Director). (1955). *Les Maîtres Fous* [Film], France

Rouch, J. (Producer and Director). (1959). *Jaguar*. [Film], France

Rouch, J. (Producer and Director). (1960). *Chronique d'un été*. [Film], France