



E

Ane
ku
mene

La fotografía como registro y creación: una mirada a la vida cotidiana desde la etnografía visual y digital*

Photography as Record and Creation: A Look at Daily Life through Visual and Digital Ethnography

A fotografia como registro e criação: um olhar sobre a vida cotidiana a partir da etnografia visual e digital

Alexánder Téllez-Gómez**

Cómo citar este artículo: _____

Téllez-Gómez, A. (2022). La fotografía como registro y creación: una mirada a la vida cotidiana desde la etnografía visual y digital. *Anekumene*, (24), 49-59.

Resumen

El presente artículo de investigación explora las relaciones sociales, culturales y espaciales que se construyen en algunas localidades y barrios de Bogotá, D.C. entre 1980 y 2020, a partir del cuestionamiento de la fotografía análoga y digital. Se utiliza una metodología multiescalar que combina etnografía visual y digital para dialogar con el archivo fotográfico y sus dueños/as, basándose en la teoría interpretativa de Marzal (2007) y Orobigt (2005). Se identifican los elementos de la vida cotidiana según Rosenblüth (2001) que aparecen y se significan en las fotografías, así como las formas en que las fotografías digitales se articulan en la vida social y las transformaciones espaciales que implican.

Palabras clave

Fotografía; geografías de la vida cotidiana; ciudad; etnografía visual; etnografía virtual

* El presente artículo surge del informe de investigación para optar por el título a Magíster en Estudios Sociales, el cual lleva como nombre: *Una mirada a la vida cotidiana urbana a partir de los registros fotográficos*.

** Magíster en Estudios Sociales, Universidad Pedagógica Nacional. Profesor de la Secretaría de Educación del Distrito.

Abstract

This research article explores the social, cultural and spatial relationships constructed in various localities and neighborhoods of Bogotá, D.C. between 1980 and 2020, by questioning analog and digital photography. A multiscale methodology is used, combining visual and digital ethnography to engage with the photographic archive and its owners, based on the interpretive theory of Marzal (2007) and Orobigt (2005). The elements of daily life, as identified by Rosenblüth (2001), that appear and gain significance in the photographs are examined, as well as the ways in which digital photographs are articulated in social life and the spatial transformations they entail.

Resumo

Este artigo de pesquisa explora as relações sociais, culturais e espaciais construídas em várias localidades e bairros de Bogotá, D.C. entre 1980 e 2020, questionando a fotografia analógica e digital. Utiliza-se uma metodologia multiescalar que combina etnografia visual e digital para dialogar com o arquivo fotográfico e seus/suas proprietários/as, baseando-se na teoria interpretativa de Marzal (2007) e Orobigt (2005). Identificam-se os elementos da vida cotidiana, segundo Rosenblüth (2001), que aparecem e ganham significado nas fotografias, bem como as formas em que as fotografias digitais se articulam na vida social e as transformações espaciais que implicam.

Keywords

photography; geographies of everyday life; city; visual ethnography; virtual ethnography

Palavras-chave

fotografia; geografias da vida cotidiana; cidade; etnografia visual; etnografia virtual

Apertura

La fotografía de hoy, completamente llena por el valor de exposición, muestra otra temporalidad. Está determinada por el presente carente de negación, sin destino, que no admite ninguna tensión narrativa, ningún dramatismo como el que aparece en una “novela”.

CHUL-HAN, LA SOCIEDAD DE LA TRANSPARENCIA.

En aquellas habitaciones sin ventilar, entre los jarrones y vestidos viejos que mi madre había dejado allí y había olvidado, entre objetos antiguos cubiertos de polvo, veía las viejas fotografías tomadas de forma inexperta por mi padre y recordaba muchas cosas de mi juventud que ni siquiera sabía que había olvidado, y era como si aquel poder de los objetos calmara mi desazón.

Pamuk, El museo de la inocencia.

La aparición del daguerrotipo en el siglo XIX transformó de manera significativa las formas en que las personas se relacionaban con su realidad. El arte, que otrora “atrapaba” la realidad, perdió relevancia con dicha aparición. Su extensión,¹ por amplias partes del mundo entre ellas, Sudamérica, no se hizo esperar. En lo que respecta al caso colombiano, la situación fue similar. Solo un año después de zarpar de tierras galas, arribaría a la República de la Nueva Granada como en ese momento se conocía lo que hoy es el territorio colombiano. Bogotá, por su parte, tuvo relevancia en la producción de daguerrotipos, los cuales —en principio— exigían de una considerable cantidad de recursos económicos y, además, amplio conocimiento en química y física, tal como lo propone Camargo (2021),

quienes esperaban poder producir las imágenes sobre plaquitas de metal debían tener o adquirir algún conocimiento sobre sustancias químicas y su conducta al contacto con la luz. También debían poseer algunas nociones del comportamiento de la luz frente al lente empotrado en la caja de madera, que constituía la caja del daguerrotipo. (p. 1)

Entonces, es evidente que los altos costos de producción y conocimiento relegaron la adquisición de estas imágenes a muy pocas personas, entre ellas, políticos distinguidos de la época que las usaban para exaltar el patriotismo y alimentar el nacionalismo, por lo menos durante las décadas de 1840 y 1870, tal como lo propone Camargo (2020) de nuevo. Sin embargo, con los avances tecnológicos de la época, casi ochenta años después, las dinámicas de la fotografía cambiaron de manera abrupta. En este contexto, los fotógrafos ambulantes o “pescadores de imágenes”, como los denominó José Joaquín Jiménez (1941), citado en Vargas (2002), habitaron algunos lugares de la ciudad. Según sus palabras,

los fotógrafos ambulantes operan en los parques; en los jardines públicos, al lado de las rosas, sobre los prados verdes. Doce actúan en el Parque de Santander. Diez y ocho en el Parque de la Independencia. Igual número en el Parque de los Mártires. Tres en el parque de Las Cruces. Uno en el parque de la Argentina (calle 63 con carrera trece) y seis en las nefandas vecindades del Salto de Tequendama. (p. 2)

Todos estos personajes, que por momentos se mimetizaban en el paisaje bogotano y sus cercanías, fueron testigos de grandes acontecimientos entre los que se encontraban almuerzos familiares o paseos de fin semana, y, en los cuales, los posantes —en algunas ocasiones— ignoraban a propósito la presencia del lente y las instrucciones del fotógrafo. Todo parecía un ritual en el cual cada uno conocía o parecía conocer su papel.

Figura 1. La gentileza de lo simple



Fuente: familia cinco, archivo propio (2022).

Como lo muestra la figura 1, los posantes parecen ajenos a la situación. Mientras la madre de familia observa a lo lejos como intentando escapar de la situación, la mirada abstraída del niño se acompaña con su sonrisa, de por sí tranquila. Por su parte, la niña disfruta sin reparar en lo que pasa más allá de su colombiana. La ropa que cada uno de ellos porta parece elegida para la ocasión, ya que denota pulcritud y orden. Por otra parte, los hombres que complementan el fondo de esta foto ignoran por completo lo que sucede. Así, caminan por una carrera Séptima desgastada por el tiempo, donde se mezclan vestigios de otras épocas y la naturaleza —de manera aparente— se esconde en las aceras.

Sería difícil calcular los momentos similares que fueron plasmados por los fotógrafos ambulantes y que hoy reposan en los álbumes fotográficos

¹ Según la revista *Fotogasteiz* (2021), la primera región en que aparecerían estas imágenes sería en Brasil, al sostener que, “en diciembre de 1839 llegaron a Bahía [...] y en enero de 1840 a Río de Janeiro, realizando varios daguerrotipos en ambas ciudades”, (para. 4). Sin embargo, estas obras arribaron casi de manera simultánea en la República de la Nueva Granada. Tomado de <https://fotogasteiz.com/blog/louis-jaques-mande-daguerre-vida-obra-biografia/>.

de las familias bogotanas. Lo que sí es fácil de argumentar, es que, por lo menos hasta la aparición de las cámaras portátiles, muchas de estas familias acudían a lugares relevantes de la ciudad con el fin de obtener un retrato que condensara por un momento su existencia.

No obstante, luego de la llegada de empresas dedicadas al negocio de la producción y comercialización de fotografías como Kodak o Foto Japón, los fotógrafos *aficionados*, como los denominó, tuvieron problemas para mantenerse a flote. Ello no quiere decir que hayan sido reemplazados, ya que aún es común verlos en las plazas públicas combatiendo el sol, el olvido y los embates tecnológicos, mientras cargan a costas sus máquinas, lentes, y aquellos artefactos que todavía hoy complementan el paisaje capitalino.²

Asimismo, era común para esta época que los fotógrafos aficionados fueron relevantes en la vida social de las familias bogotanas. Entonces, en medio de fiestas religiosas, celebraciones académicas o simples momentos en los que el momento era compartir que su experiencia o afición salía a relucir, con la limitante del conteo en sus disparos. Por su parte, la legitimidad de su trabajo sería puesta a prueba tiempo después —tiempo del revelado—. Así, tiempo y cantidad de disparos se conjugaban para completar la experiencia social del compartir.

El límite, en tanto registros y tiempo, configuró la Bogotá de la época. La espera acompañaba las tardes en las que la expectativa, la emoción y la angustia convergían en la idea de ver materializado el registro fotográfico.

Sin embargo, los cambios tecnológicos y técnicos de la época, de nuevo modificaron las formas en que los registros fotográficos y los habitantes de la ciudad se relacionarían. Fue con la aparición de la tecnología digital, con el cambio en la materialidad fotográfica y en la producción casi ilimitada de imágenes, donde la situación se tornó un tanto compleja. Fue en el trasegar de la vida cotidiana, en la amalgama de estos cambios donde negocios como los mencionados perdieron relevancia. Tal como lo afirma Giraldo (2013), el alcance casi generalizado de toda clase de implementos relacionados con la producción de registros fotográficos digitales haría que negocios como los citados con antelación se enfrentaran al declive de su negocio. Continúa Giraldo (2013),

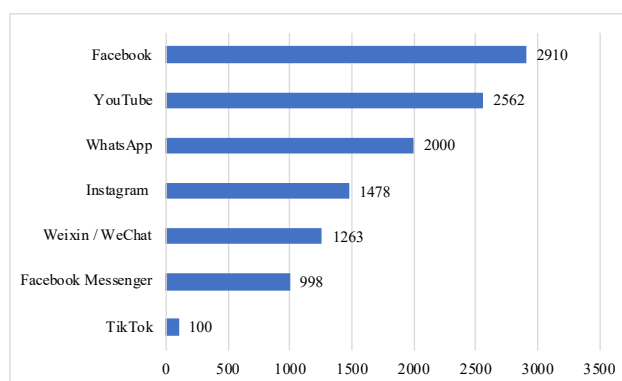
Lo que en principio era imposible de comprar, para 2008 toda la tecnología asociada a cámaras, como impresoras, memorias y cartuchos, estaban al alcance de la sociedad.

Dejó de ser necesario ir a Foto Japón a revelar rollos de fotografía, a comprarlos, o a tomarse fotos, ya que cualquiera que tuviera una cámara digital y una impresora, podía hacer lo mismo.

Por lo que la compañía pasó de tener 210 puntos de distribución en 2008 a tan solo 101 en 2013. (p. 1)

Entonces, con la aparición de la fotografía digital la materialidad fotográfica tuvo un cambio significativo. Asimismo, solo dos años después de la reflexión propuesta por Giraldo (2013), aparece una de las redes sociales más importantes para jóvenes y adultos jóvenes llamada *Instagram*,³ lo cual haría más complejo el panorama.

Figura 2. Redes sociales más populares del mundo al 2022



Fuente: Statista, (2022).⁴

Instagram, según lo propuesto por la figura dos, solo es superado en su orden por *Facebook*, *YouTube* y *WhatsApp*. Sin embargo, solo *Facebook* y *WhatsApp* son redes sociales que permiten alojar fotografías, pero *Instagram* fue diseñada en principio para alojar e interactuar con los registros mencionados.

Entonces, es en esta lógica en la que el mundo digital acude de lleno y cuestiona las fotografías. Es allí donde el mundo transforma la relevancia que *otrora* tuvo la fotografía análoga y en la que la materialidad era parte activa de las discusiones familiares. Es en este escenario donde se ancla el presente artículo de investigación. Es en el límite entre la exposición propuesta por Chul-Han, (2020, p. 17) y la potencia movilizadora de la materialidad defendida por Pamuk (2003), al inicio del presente apartado donde descansa la pregunta que exploran las páginas que siguen. Es el cuestionamiento por la forma en que puede ser interpretada la cotidianidad desde los registros fotográficos en la ciudad entre 1980 y 2020 en la ciudad de Bogotá, donde se suma esta discusión.

2 Se sugiere consultar el video producido por el periódico el Espectador titulado: *Fotógrafo de la Plaza de Bolívar en Bogotá*, en https://www.youtube.com/watch?v=iqacRey1qec&ab_channel=ElEspectador. Y el video titulado *Foto agüita*, en https://www.youtube.com/watch?v=wun2qCxwT9M&ab_channel=ConectadosCanalCapital.

3 *Instagram* fue creada por Kevin Systrom y Mark Krieger en el año 2010. Permite a sus usuarios el alojamiento de fotografías y videos. Adicionalmente, posibilita el uso de varios filtros y una gran posibilidad de modificaciones a los registros fotográficos. Véase <https://escuela.marketingandweb.es/que-es-Instagram-para-que-sirve/#%C2%bf>.

4 <https://es.statista.com/estadisticas/600712/ranking-mundial-de-redes-sociales-por-numero-de-usuarios/>.

Entre lo análogo y lo digital: discusiones teóricas

Es un hecho que la materialidad fotográfica y su relación con las fotografías análogas ha perdido relevancia en la sociedad actual. Bien sea por costos de impresión, esfuerzo a la hora de ordenar los registros o eficiencia al obtener el resultado después del *clic*, las cosas han cambiado. Sin embargo, es necesario aclarar que lo digital no ha hecho que lo análogo desaparezca como se mostrará más adelante. Con esta precisión hecha, se evidencia que, a lo largo de los últimos años, este *arte* ha sido reflexionado de manera constante. Relevantes son los análisis hechos por Barthes (1980), al comprender que la fotografía en el siglo XIX exigía gran cantidad de recursos y, además de energía tanto del fotógrafo como de aquel que sería *capturado*, para lo que incluso era necesario un *apoyacabeza* con el fin de lograr el objetivo.

Por su parte, Berger (2005) dirá que la fotografía acudía en el siglo XIX y parte del siglo XX como artefacto legitimador. En su orden, entre la aparición de la burguesía como clase dominante de la época y la consolidación del Tercer Reich en la Europa occidental. Discusión con la que estará de acuerdo Freund (1976 [1983]), al cuestionar la aparente objetividad de los registros fotográficos. De esta manera sostiene que la fotografía,

es capaz de expresar los deseos y las necesidades de las clases sociales dominantes y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. Aunque ligado a la naturaleza, la objetividad de la fotografía solo es ficticia. (p. 8)

De esta forma, la fotografía, que en un principio se consideró una expresión artística neutra, se convirtió en un instrumento de legitimación social y de propaganda política. Pero, con el avance de la tecnología, la reducción de los costos y la desaparición de las grandes máquinas de daguerrotipos, la fotografía se hizo más accesible y cotidiana. Así, cumplió diversas funciones entre las que se encuentran: legitimar, propagar o simplemente “congelar” el tiempo. La fotografía también tiene una doble dimensión, según Barthes (1980): el *studium*, que nos convoca e invita a participar, y el *punctum*, que nos hiera como una flecha.

Ahora bien, son significativos los aportes que en la actualidad propone con preocupación el filósofo surcoreano Byung Chul-Han (2020), (2021) y, con acierto, el escritor español Patricio Prom (2019), en tanto transformación de la materialidad fotográfica y los cambios que genera hoy en la vida social de los seres humanos.

Sin embargo, sea cual sea la función que cumpla la fotografía a través del tiempo, sin dudas es relevante el análisis que propone de nuevo Barthes (1980) al decir que esta puede entenderse como una suerte de representación en la que se asumen diversos roles. Para decirlo con sus palabras, los registros pueden entenderse como una suerte de tetraedro

en el que cada arista cumple una función. En suma, para Barthes (1980), en la fotografía converge “aquel que quiero ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exponer su arte” (1980 [1990], p. 17).

Además, cabe recordar que el objetivo del presente escrito no es realizar un análisis ontológico de la fotografía. Se trata de identificar qué elementos de la cotidianidad se encuentran presentes en los registros fotográficos análogos y describir si existen cambios en la forma de mostrar dicha cotidianidad en la red social *Instagram*. Para ello, además del análisis teórico antes expuesto, se tiene en cuenta las propuestas analíticas de Tuan (1976) que cita Tibaduiza (2008). Tuan sostiene que,

el lugar es una clase especial de objeto cargado de significados que existe en diferentes escalas; un rincón, la casa, una esquina, el barrio, la región, el país o el planeta, son lugares en donde se materializa el acto de vivir en el mundo [...] es una entidad geométrica abstracta definida por lugares y objetos; es una red de lugares y objetos que las personas pueden experimentar directamente a través del movimiento y el desplazamiento, del sentido de dirección, de la localización relativa de objetos y lugares, y de la distancia y la expansión que los separa y los relaciona. (Tibaduiza, 2008, p. 25)

En ese caso, el lugar se valora en tanto significado y percepción. Los significados que los seres humanos otorgan a estos son relevantes en diversas escalas.

Ahora bien, el acceso casi generalizado a elementos tecnológicos y aparatos móviles en general pone de manifiesto la necesidad de cuestionar los lugares y sus múltiples interconexiones desde el mundo digital y el mundo *real*. Es allí donde son relevantes las reflexiones propuestas por Massey (2012), en sus palabras,

Entonces, en vez de pensar los lugares como áreas contenidas dentro de unos límites, podemos imaginarlos como momentos articulados en redes de relaciones e interpretaciones sociales en los que una gran proporción de estas relaciones, experiencias e interpretaciones están construidas a una escala mucho mayor que la que define en aquel momento el sitio mismo, sea una calle, una región o incluso un continente. (Massey, 2012, p. 126)

En suma, los lugares no pierden su especificidad y los atributos locales que dan sentido a su configuración. Sin embargo, en la época en que nos encontramos, donde las redes sociales parecen difuminar las fronteras naturales y en donde el espacio es fulminado por el tiempo (Hobsbawm, 1962 [2009]), el lugar como concepto se complejiza y es allí donde radica su potencia analítica.

Por último, desde la reflexión teórica, vale preguntar cómo puede entenderse la vida cotidiana y cómo ello se relaciona con la ciudad

que se habita, en este caso en Bogotá. En principio, es necesario entender que lo cotidiano ha sido cuestionado desde múltiples disciplinas. Por ejemplo, desde de la sociología donde Certeau (1980) afirma que la vida cotidiana tiende a constituirse con una invención, como una resistencia de las clases populares que evitan replicar las prácticas de las clases altas.

Por su parte, Lefebvre (198 [1972]) sitúa la discusión de la vida cotidiana bajo una mirada multiescalar, donde sin dudas la cultura y la modernidad se hacen presentes. Asimismo, Lindón (2000) propone su análisis en la que lo rutinario y la repetición adquieren relevancia. Lo rutinario, aquello que tiende a repetirse a diversas escalas es un punto en el cual se inserta Rosenblüth (2001), al proponer que,

el mundo cotidiano está compuesto por distintos ámbitos identificables de la vida, como el hogar, la calle, el metro, el parque, el lugar de trabajo y las instituciones. Contiene el quehacer de los residentes urbanos, sus rutinas ordinarias como son el comprar, comer, moverse de un lado a otro en automóvil, en micro, o a pie, trabajar y recrearse, entre otras. (2001, p. 1)

Esta lógica multiescalar se asume a la hora de analizar las fotografías que se proponen en el presente artículo de investigación. Esta ciudad cotidiana, permeada por las percepciones de algunos de los habitantes de la ciudad de Bogotá, en la que aún convergen dinámicas que generan que los lugares se ensanchen, se contraigan, se conecten y, por qué no, se resistan a los embates tecnológicos en la actualidad.

Entre lo visual y lo virtual: apuntes metodológicos

El presente artículo se adscribe en el enfoque epistemológico de los Campos Emergentes de la Geografía, en particular en las Geografías de la Vida Cotidiana, en el cual la escuela geográfica mexicana, por medio de las reflexiones de la geógrafa Alicia Lindón y Daniel Hiernaux, aporta de manera significativa.

En el caso colombiano, son relevantes las reflexiones hechas por las investigadoras Castellar y Moreno (2016) al decir que,

Este giro potencia que espacios comunes y relevantes de las personas germinen como necesarios e interesantes escenarios para su estudio; quizás por ello en los últimos años hemos visto cómo lugares íntimos (cuarto, hogar, espacios domésticos, cuerpo, sexualidad y espacios comunes (calle, parque, barrio, tienda, escuela) han sido visibilizados por investigadores y docentes como fuente de estudio y pesquisa. (p. 1)

Figura 3. Archivo fotográfico análogo elegido



Fuente: archivo propio (2022).

Dichas significaciones aportan elementos a la hora de comprender en un primer momento la elección de la población con la que se trabajó. Teniendo en cuenta que se realizó el análisis de 21 álbumes fotográficos análogos⁵ y cinco cuentas de *Instagram*, en las cuales, para el momento de corte, se encontraron 589 fotografías digitales alojadas en la red social *Instagram*.

Como lo muestra la figura 3, el archivo fotográfico análogo para la elección de las fotografías con las que se trabajaría fue un tanto robusto. Se tuvo en cuenta la matriz que se muestra a seguir con el fin de depurarlo.

5 Para ello, en lo que respecta a las fotografías análogas, se analizaron por medio de una matriz en la cual se tuvo en cuenta solo aquellas fotografías que fueron tomadas en entornos abiertos en la ciudad de Bogotá, debido a que, en el contexto colombiano, existen dos producciones importantes en las que se trabaja con fotografías de otro tipo. Se sugiere revisar el trabajo de Silva (1998) y Ramos (2016). Asimismo, se aclara que la elección de la población con la que se trabajó tuvo en cuenta las siguientes consideraciones. En primer lugar, que las familias elegidas tuvieran como mínimo tres álbumes fotográficos. Adicionalmente, que sus hijos(as) o nietos(as) interactuaran con redes sociales, en especial con *Instagram*. Además, que todas las familias se ubicaran en el mismo estrato socioeconómico y, por último, que los registros se ubicaran en la temporalidad propuesta (1980-2020).

Figura 4. Clasificación registros fotográficos análogos

Familia	Número de fotos	Fotos entorno abierto de Bogotá	Fotos de paseos fuera de Bogotá	Fotos de celebraciones en Bogotá entorno cerrado	Fotos en entornos cerrados Bogotá	Fotos en escenarios fuera de Bogotá
1	326	21	0	76	54	175
2	582	14	0	43	169	364
3	861	27	189	342	303	0
4	88	7	0	6	74	0
5	208	20	11	72	105	0
6	414	28	7	257	115	0
Total	2271	97	207	796	820	539

La figura 4, por su parte, muestra las fotografías análogas que se encontraron con las características antes enunciadas, las cuales, luego, fueron elegidas según sus reiteraciones. En el caso de las fotografías digitales, la matriz elegida fue un tanto similar.⁶

Figura 5. Clasificación registros fotográficos digitales

Familia	# Fotos	Fotos. Entorno abierto Bogotá	F. Paseos fuera de Bogotá	F. Celebraciones en Bogotá	F. Entorno cerrado Bogotá	F. Entorno cerrado fuera de Bogotá	Seguidores	Seguidos
1	3	0	3	0	0	0	233	217
2	25	1	8	0	16	0	420	1583
3	18	4	11	1	3	0	1676	1529
4	1	0	0	0	0	0	360	1583
5	184	98	20	24	36	6	826	400
6	358	51	26	122	50	111	194	222
Total	598	154	68	146	105	117	2042	6488

Ahora bien, en la figura 5 es posible evidenciar que, además de los elementos tenidos en cuenta en el caso de las fotografías análogas, para el caso de los registros fotográficos digitales fue necesario incluir el número de seguidores y seguidos en cada una de las cuentas.⁷

Con ello, se toma como referente metodológico la articulación entre etnografía visual tal como lo propone Orobigt (2005) que se cita en Arango y Pérez (2008). En lo que respecta a la fotografía análoga, dicha apuesta se entiende como un “proceso dialógico, refiriéndose al complejo de relaciones que se

⁶ Vale la pena aclarar que un principio se trabajaría con seis familias. Sin embargo, aunque permitieron el análisis de sus fotografías, una de ellas decidió no participar en la totalidad de la investigación. Dichas familias se ubican al noroccidente de la ciudad en las localidades de Suba y Engativá. En orden, en los barrios Gloria Lara de Echeverry, Florencia, Nueva Zelanda, La Serena y Bachué.

⁷ Es importante aclarar que, por protocolos éticos, no se muestran los *feed* de cada una de las cuentas de los participantes en la investigación.

articulan a través de la imagen tanto en el momento de su producción como en momentos posteriores de visualización y circulación” (p. 137). Para las fotografías digitales, se rescatan los elementos en los que reflexiona Hine (2004), como la relación que existe, aunque de a poco se difumine, entre lo real y lo virtual, o aquello que puede considerarse auténtico o fabricado.

A su vez, tanto fotografías análogas como digitales se trabajaron bajo los niveles de análisis que propone Marzal (2007).

Tabla 1. Elementos para analizar una fotografía

Nivel contextual	Nivel morfológico	Nivel compositivo	Nivel enunciativo
<ul style="list-style-type: none"> • Autor • Quién la ordenó • B/N o color 	<ul style="list-style-type: none"> • Nitidez de la imagen. 	<ul style="list-style-type: none"> • Ley de tercios • Pose • Interior/ exterior • Tiempo subjetivo 	<ul style="list-style-type: none"> • Actitud de los personajes • Mirada de los personajes

Fuente: elaboración propia basada en Marzal (2007).

La tabla 1 muestra los niveles propuestos por Marzal (2007). Para el investigador, cada uno de estos niveles permite recabar información valiosa a la hora de analizar una fotografía. Desde el nivel contextual, entender quién elabora y ordena la foto se hace relevante ya que de allí se desprenden algunas relaciones sociales sobre las cuales los seres humanos dotan de sentido sus registros. Por otra parte, la nitidez de la imagen da cuenta del tiempo en el que se tomó la fotografía, de la experticia del(la) fotógrafo(a) y del cuidado que se le ha prestado a la preservación de la fotografía. Desde el nivel compositivo, entender en dónde pone el énfasis el fotógrafo, la pose y la forma en que se presentan los posantes; el lugar donde se toma y el tiempo subjetivo en el que, de manera aparente, cada una de las sociedades y sus culturas pueden asumirse permiten elementos potentes para dar cuenta de lo analizado. Por último, la actitud y la mirada de los personajes; su comodidad ante el disparo y la forma que deciden representarse complementa la propuesta.

En suma, la apuesta metodológica asumida opta por la articulación de la etnografía visual Orobigt (2005) y la etnografía virtual Hine (2004) con los elementos analíticos de Marzal (2007). Todo ello, a la luz de las escalas de la cotidianidad propuestas por Rosenblüth (2001),⁸ en complemento, con las entrevistas semiestructuradas a los participantes del ejercicio.

⁸ Vale la pena aclarar que solo se mostrarán algunas imágenes analizadas en el trabajo investigativo, con el fin de garantizar los requerimientos de publicación. Por otra parte, el nombre de las fotografías que a continuación se presentan se eligieron por parte del investigador. Esto se decide a partir de las horas que el investigador pasó con el archivo y por las conversaciones llevadas a cabo con las dueñas y los dueños de los registros.

Una muestra del revelado

En lo que respecta a la escala del hogar, se presenta el registro titulado “con los cerros de fondo”.

Figura 6. “Con los cerros de fondo”



Fuente: archivo propio (2022).

Una tarde capitalina común en cercanías a la calle 80 con carrera 81. Las nubes anuncian con sus tonos que están próximas a precipitarse. Mientras los posantes esperan tranquilos el momento, el mobiliario de fondo no supera las tres plantas. Predominan las estructuras de ladrillo y bloque, material producido durante décadas al suroriente de la ciudad, y que tiempo después se trasladó a municipios aledaños del norte de Cundinamarca como Nemocón. El lugar en el que se encuentran las personas es dos plantas, además, tiene una terraza, según la comparación que se puede establecer entre la casa que se encuentra en la parte media derecha. Las fachadas muestran una preocupación marcada por parte de los habitantes del barrio, ya que la mayoría de los frentes que se aprecian están pañetados y pintados, versus las partes laterales las cuales no están terminadas de la misma forma. Esto se debe a la lógica de autoconstrucción de la ciudad, la cual tuvo que ver con fenómenos migratorios en tanto desarrollo y conflicto armado interno. Por otra parte, la baranda sobre la que reposan los brazos de los participantes en el registro no muestra desgaste. Esto permite inferir que pudo ser intervenida hace poco, en comparación con el piso en la parte inferior, el cual muestra algunas grietas y rompimientos.

El autor de la fotografía, según el recuento de la dueña, que en este caso es la madre de la familia cinco, es difuso, “seguro la tomé mi cuñada, o la comadre que era la que tenía la posibilidad de tener cámara fotográfica en ese momento. Luego, tal vez me la regalaron y yo la puse en el álbum” (Familia cinco, comunicación personal, 18 de marzo del 2023).

Por su parte, los posantes lucen serenos, según lo que denota su lenguaje corporal. Se asumen tranquilos ante la cámara. La miran complacidos.

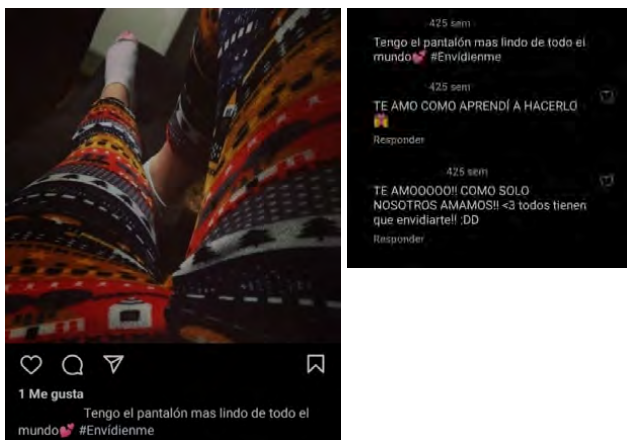
No huyen a su presencia. Su sonrisa afable y cálida, algo enigmática; podría decirse que tejen una suerte de complicidad con aquel que se esconde tras la lente.

Aunque informal, su ropa parece dispuesta para el momento, ya que está organizada. No se muestra roída. Los colores —por la nitidez que permite la fotografía— mantienen su intensidad. El pantalón del adolescente está decolorado, pero en este caso parece que hace parte del estilo con que fue diseñado. La ley de tercios en este caso se concentra en los jóvenes y otorga toda la relevancia a ellos. La madre de la familia cinco, en tono jocoso diría, “Pues uno los vestía con lo mejor que tuvieran. Tenían que estar bien peinados y arreglados”. (Familia cinco, comunicación personal, 18 de marzo de 2023).

En lo que respecta al tiempo subjetivo, la madre de la familia cinco recuerda con emotividad la foto propuesta, según sus palabras: “estábamos en la casa de Mauricio —un señor que nos arrendó la casa en ese momento— y ver cómo pasa el tiempo y cómo ha crecido mi hija es increíble” (Familia cinco, comunicación personal, 18 de marzo de 2023).

En la escala del hogar,⁹ para las fotografías digitales, la situación se presenta a seguir.

Figura 7. “Tarde en casa”



Fuente: hija familia seis, archivo propio (2022).

El registro fotográfico fue hecho en el barrio Bachué, en la localidad décima de Engativá. En ella, la protagonista, como se muestra, denota felicidad al mostrar su pantalón en su red social. Allí, se lee la descripción

⁹ Vale la pena aclarar que, en la fase de análisis de las fotografías digitales, se encontraron muy pocas fotografías a partir de las escalas propuestas por Rosenblüth. De igual forma en *Instagram* se identificaron múltiples fotografías tipo *selfie*, además de nuevos integrantes entre los que se encontraron mascotas tales como gatos y perros. Asimismo, en algunas de las cuentas analizadas no aparecían fotografías, lo cual exigió proponer metodológicamente un ejercicio para ubicar aquellos registros que no estaban en las cuentas mencionadas.

“Tengo el pantalón más lindo de todo el mundo” “#Envidienme”, lo que, al parecer, fue tendencia en algún momento en dicha red social. Al seguir esta cuenta de red social, se divisa que obedece al mismo nombre donde aparecen alrededor de quinientas publicaciones las cuales tienen en la parte inferior de las fotografías el mismo numeral.

En este caso, vemos que la elección de la ropa tiene una intencionalidad bastante clara y es resaltar la apuesta estética del pantalón que en ese momento fue elegido para capturar el registro. La autora de la fotografía que este caso es la hija de la familia seis, luce orgullosa en el *feed* de su red social la relevancia de su prenda.

En lo que respecta a la pose, no es posible determinar la intención, ya que se ignora de manera consciente la presencia “facial” de la fotografiada. Es posible decir que, si bien el registro está centrado en ella, no es relevante para la situación mostrar su rostro o buscar la lente con su mirada.

Por su parte, en términos de producción, la fotografía parece mantener el color original con el cual fue tomada, ya que no es posible ubicar algún filtro que dé cuenta de lo contrario. Asimismo, el registro fue hecho con el objetivo de plantear en los seguidores cierto tipo de reacción, al plantear de manera implícita el adjetivo “envidia”. Esto permite sostener que existe una fuerte carga emotiva condensada allí, lo cual se relaciona de manera directa con el tiempo subjetivo propuesto para el análisis.

La actitud de la protagonista está impregnada de un nivel de “seguridad” relevante, de acuerdo con la descripción que complementa su fotografía y el numeral usado, como se enunció con antelación.

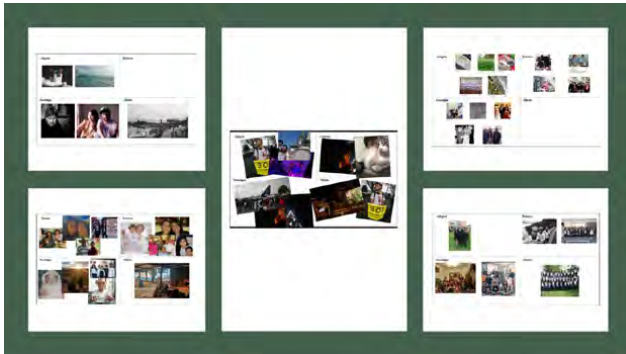
La mirada, al no estar presente en la fotografía, no aplicaría.

Ahora bien, aunque la protagonista del registro posee en total 194 seguidores y 222 seguidores, solo obtuvo un like. Esto, en términos de visibilización y circulación. También hay un comentario que se muestra en la imagen. “TE AMO COMO APRENDÍ A HACERLO, emoticon 39 de pareja”. Lo cual muestra una suerte de complicidad que para efectos de aquellos que leen, sin un contexto claro de la situación, no es posible comprender a lo que se refiere. Sigue la conversación: “TE AMOOOOO!! COMO SOLO NOSOTROS AMAMOS!! <3 todos tienen que enviarte!! :DD” (sic). En suma, aunque parece una conversación de pareja que se legitima entre ellos, no es posible rastrear el alcance que tuvo este con relación a aquellos que no reaccionaron, por la naturaleza misma de la red social, lo cual no niega que puede haber sido vista por más seguidores.

Como se mencionó con antelación, los pocos registros fotográficos encontrados en algunas de las redes sociales analizadas pusieron de manifiesto un reto metodológico, el cual llevó a la necesidad de preguntar por medio de un ejercicio de localización fotográfica, algunos sentimientos entre los que se encontraban la tristeza, la alegría, la nostalgia y el miedo. Esto permitió conocer las percepciones de los(as) hijos(as) y

nieto(as) sobre las fotografías que compartieron. Así, y como se presenta en la figura que sigue, muchos de los registros fotográficos compartidos en este, no estaban en la red social elegida para el estudio.

Figura 8. “Ejercicio de lugares”



Fuente: elaboración propia, basada en archivos de hijos(as) y nieto(as) de las familias participantes (2022).

Esto puede ser explicado por la resistencia que algunos de los participantes muestran a compartir sus fotografías en redes sociales. Es posible inferir, de acuerdo con sus testimonios, que son conscientes de los intereses económicos en lo que se mueven las redes sociales, en particular *Instagram*. De igual forma, son enfáticos en resaltar la importancia de guardar sus registros en su espacio privado, bajo ese supuesto es relevante lo que propone el nieto de la familia cuatro,

En cuanto a las redes sociales, no, nunca me gustó compartir como fotografías relacionadas con mi familia. Porque no es que no importen las fotografías que me tomo con mi familia, sino que, como lo venía diciendo [...] creo que son de mi esfera total y meramente privada. Las fotos que compartí alguna vez en redes sociales estaban más relacionadas a mí: a mi afición al ciclismo, a un concierto. (Familia cuatro, comunicación personal, marzo 23 del 2022)

Esto va en el mismo sentido a lo propuesto por la hija de la familia uno al sostener que,

Creo que las redes sociales exponen mucho la privacidad de las personas. También tienden a tener una relación muy ego-céntrica, entonces las personas buscan mucha aprobación de los demás mediante las fotografías que toma sobre sí mismos y no me gusta a depender de eso entonces por eso de alguna manera pues elijo no tener muchas fotografías. Comunicación personal hija familia tres. (Comunicación personal, noviembre 13 del 2022)

Los ejemplos propuestos para el presente ejercicio investigativo son significativos en tanto que, en primer lugar, permiten identificar aquellos

elementos de la cotidianidad ancladas a la teoría de Rosenblüth, y que en este caso aparecen en la escala del hogar. En términos espaciales, las formas en que se construyó la ciudad en las décadas de los ochentas y noventas. Identificar a su vez de dónde se extraían los recursos para la construcción de estas. Por otra parte, entender, en primer lugar, la forma en que posantes y fotógrafo se relacionaron y, en segundo lugar, el poder preponderante que tienen las mujeres a la hora de guardar y proteger los registros fotográficos. Esto puede dotar de sentido la afirmación propuesta por Arrebola (2020) cuando sostiene que,

podemos decir que el papel de la mujer en la custodia de nuestra memoria autobiográfica es fundamental. Ella se ha encargado principalmente de la elaboración de estos archivos visuales y para ello ha tenido que seleccionar, recopilar y ordenar aquellos momentos destacados de la vida de sus familiares y allegados. (p. 37)

Por su parte, en las fotografías digitales fue posible describir que en efecto aparecen cambios significativos en los que se relacionan de manera directa la materialidad fotográfica y las nuevas formas en que los jóvenes y adultos jóvenes producen y visibilizan acciones para que sus fotografías circulen (Orobigt (2005). Asimismo, identificar que existen resistencias a la hora de compartir las fotografías en las redes sociales, al rescatar el espacio de lo íntimo, en este caso, como un espacio potente en el que se custodian momentos que no son producidos para todos, pero que aportan elementos sociales y espaciales para comprender la ciudad que los seres humanos habitan. Así, es en el límite entre la potencialidad de la materialidad que a manera de ejemplo traía Pamuk (2013), para el caso de Estambul en el Museo de la Inocencia, y en la angustia que se infiere del relato de Chul-Han (2021) en su provocador libro *NO-COSAS*, donde hoy se mueve la fotografía, que, de una u otra forma, configura, transforma, congela y cuenta la ciudad de la que hacemos parte.

Conclusiones parciales

Las fotografías análogas analizadas bajo el marco teórico propuesto permiten ubicar algunas escalas de la ciudad cotidiana propuestas por Rosenblüth (2001), en el ejemplo propuesto para el caso del hogar el cual permite identificar cambios y permanencias en tanto mobiliario urbano. De igual forma, valorar las relaciones sociales y espaciales que los habitantes de algunos barrios de la ciudad tejen allí.

Asimismo, tomar como punto de reflexión relevante las fotografías digitales permitió comprender, en primer lugar, las resistencias que muestran a la hora de interactuar con las redes sociales, rescatando como punto nodal un cuestionamiento consciente a los diversos intereses que convergen en el caso de *Instagram*. En segundo lugar, la importancia que adquiere hoy en la fotografía digital un pleno ejercicio de

autorrepresentación y narcisismo. Por último, identificar en la vida de las ciudades la importancia relativa que adquieren las mascotas y cómo ello genera retos para la comprensión de la vida urbana.

En el mismo sentido, dar cuenta de las formas en que los jóvenes y adultos jóvenes interactúan con las fotografías y mantienen, contrario a lo que se piensa, una suerte de protección en tanto producción, circulación y visibilización, para decirlo de nuevo en las palabras de Orobigt (2005), en las cuales el espacio íntimo adquiere una relevancia significativa.

Por último, en ese límite que puede establecerse entre la fotografía analógica y su resistencia, y la aparición de la fotografía digital en tanto efímera (Chul-Han, 2021), es donde se hace posible sostener que para interpretar la cotidianidad desde los registros fotográficos en la ciudad de Bogotá aquella se entiende como una construcción de sentido hacia las familias, por medio de sus registros fotográficos. Esto se recrea —cada vez menos— por medio de la relación social y espacial que establecen con la ciudad en sus múltiples escalas trabajadas con antelación. Estas se relacionan de manera directa con la apuesta teórica de Rosenblüth (2001), en la que, sin duda, lo femenino cumple un rol claro de custodia y protección de las fotografías. Asimismo, puede entenderse como un ejercicio de representación y apuesta estética que construyen los habitantes de la ciudad y que se relaciona de manera directa con los fotógrafos en sus diversas facetas y los lugares que habitan y significan. De igual forma, en la época actual, las transformaciones sociales y espaciales que genera la virtualidad se articulan de manera directa con las fotografías, lo cual establece nuevas formas de significar los registros que pasan por la producción, circulación y visibilización, las cuales producen en algunos casos resistencia en términos de visibilización por parte de los participantes, llevando sus fotografías a su espacio íntimo (Téllez, 2023, p. 165).

Referencias

- Barthes, R. (1980 [1990]). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Berger, J. (2005). *Mirar*. Ediciones de la flor.
- Camargo, M. (2020). *La formación de la práctica fotográfica en bogotá 1839-1871, circulación y búsqueda de sentidos*. Universidad de los Andes.
- Camargo, M. (01 de 09 del 2020). *Revista Credencial*. <https://www.revista-credencial.com/historia/temas/los-primeros-pasos-de-la-practica-fotografica-en-colombia#:~:text=Aprendi%C3%B3%20a%20hacer%20daguerrotipos%20tempranamente,una%20verdadera%20novedad%5B5%5D>
- Chul-Han, B. (2020). *La sociedad de la transparencia*. Titivillus.
- Chul-Han, B. (2021). *no-cosas: quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Freund, G. (1974[1983]). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.
- Hobsbawm, E. (1962 [2009]). *La era de al revolución 1789-1848*. http://resistir.info/livros/hobsbawm_la_era_de_las_revoluciones_1789_1848.pdf.
- Lefebvre, H. ((1986 [1972])). *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Alianza Editorial.
- Lindón, A. (2000). *La vida cotidiana y su espacio temporalidad*. Anthropos Editorial.
- Massey, D. (2012). *Un sentido global del lugar*. Icaria.
- Pamuk, O. (2013). *El museo de la inocencia*. Random House.
- Ramos, D. (2016). *La fotografía de las celebraciones de quince años en tres generaciones de mujeres: de niñas a princesas y de esposas a madres*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Silva, A. (1998). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Norma.
- Téllez, A. (2023). *Una mirada a la vida cotidiana urbana a partir de los registros fotográficos*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Tibaduiza, O. (2009). Construcción del concepto de espacio geográfico en el estudio de la enseñanza de la geografía. *Geoenseñanza*, 13(1), 19-30. <https://www.redalyc.org/pdf/360/36014579003.pdf>
- Vargas, L. (2002). Los fotógrafos y la fotógrafa del agua. *Archivo General de la Nación Colombia*, 8.