

Representaciones y estereotipos

Un análisis a partir de las fotografías
tomadas por jóvenes de la Isla Maciel

Autor:
D'Angelo, Ana Carla

Tutor:
Sel, Susana

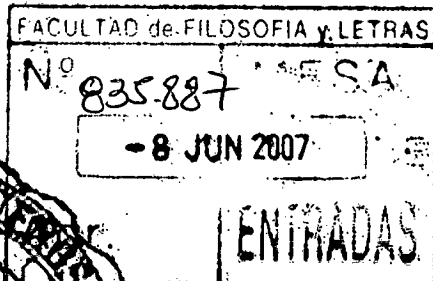
2007

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas.

Grado

Tesis
12-9-11

TESIS 12-9-11



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Ciencias Antropológicas

Tesis de Licenciatura.

Representaciones y Estereotipos:

un análisis a partir de las fotografías tomadas por jóvenes de la Isla Maciel.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Autora: Ana Carla D'Angelo
L.U. 26.115.053/99

Directora: Dra. Susana Sel
Junio 2007.

Tesis
12-9-11

Agradezco

a todos los que me ayudaron a cruzar el río (en todos los sentidos);

a quienes me permitieron conocer sus vidas y aprender de ellos, en especial a Oscar por abrirme los ojos;

a Susana Sel por apoyarme en el regreso, trayecto tanto o más difícil que el primero, orientándome con su claridad teórica y ética y su calidez personal;

a mis compañeras en la búsqueda del sentido, Ana Lucía y Julia;

a mi familia por su infinita paciencia;

a Fernando por apaciguar la corriente más fuerte y por compartir una vida llena de preguntas.

Índice:

Introducción	4
La fotografía en una disciplina de palabras	6
Estado de la cuestión	10
Capítulo 1: Trabajo de campo en el taller de fotografía de la Isla Maciel	
La Isla	12
El campo	17
El taller	19
Capítulo 2: Representando visualmente lo social	
Representaciones	23
Imágenes y palabras	26
De la acción al discurso y del discurso a la acción	28
Capítulo 3: Interpretando la mirada	
Mapas y miradas	31
Vidas documentales	36
Capítulo 4: Análisis estético y morfológico.	
Belleza y verdad	39
¿Color o blanco y negro?	44
Capítulo 5: Análisis de contenido.	
Función y uso social: ¿Qué, para qué y para quién fotografiar?	47
Tipicidad de la acción, estereotipos y pseudoacontecimientos	50
Capítulo 6: Autorrepresentaciones a través de temas	59
Gabriela	63
Willy	70
Julián	76
Jimena	84
Oscar	90
Reflexiones finales	97
Bibliografía	104

Introducción

El interés del presente trabajo es analizar la producción y circulación de imágenes fotográficas tomadas por un grupo de jóvenes (de entre 15 y 19 años), de la Isla Maciel, Gran Buenos Aires. El trabajo de campo tuvo lugar entre Julio y Diciembre de 2005, y se efectuó principalmente en el marco del taller de fotografía al que los jóvenes asistían. Tanto las fotografías como sus sentidos y usos atribuidos, no pueden ser analizados fuera de este contexto que les dio origen.

Intentaremos interpretar cómo se representan a sí mismos (su cotidianeidad, sus relaciones sociales y materiales, y construyen dinámicamente su identidad), en relación con y más allá de los estereotipos socialmente construidos en torno a ellos (sobre la delincuencia, la pobreza, la drogadicción, la violencia, entre otros), apuntando a responder a las siguientes preguntas iniciales: ¿Cómo actúan los estereotipos en la representación que los jóvenes del barrio construyen de sí mismos para sí mismos y para los demás?

Para explorar la representación propia de los jóvenes se realizará un análisis estético, morfológico y de contenido de las imágenes tomadas por ellos, teniendo en cuenta el sentido connotado y denotado (Barthes), partiendo del presupuesto de que la mirada está social y culturalmente mediada (Hall), para lo cual la categoría de campo artístico y capital cultural (Bourdieu) resultan explicativas.

Este análisis considerará a las imágenes en su carácter de simbolización de la realidad, de representación parcializada de ella, que requieren una interpretación. La suposición de que son signos analógicos, denuncia una naturalización y un empobrecimiento de sus sentidos (Ricoeur) hasta fijarse en estereotipos (sociales y visuales) (Burke).

Puesto que esta interpretación sólo es posible considerando los sentidos y usos otorgados a las fotografías por los jóvenes, los del barrio y los "de afuera", consideraremos a las fotografías como actos, que al ser fijados en un papel, y puestos a circular, son separados de su contexto de significación, de su "aquí y ahora", permitiendo así diversas interpretaciones posibles (Ricoeur). Realizando un paralelismo entre el

proceso fotográfico (acto-producto) y el de las *representaciones sociales* (representaciones-prácticas), que considere el movimiento dialéctico entre ambas etapas de cada proceso (Moscovici, Jodelet), intentaremos recuperar los sentidos de las fotografías para los jóvenes por medio de entrevistas, observación participante y recorridos. A tal fin, nos basaremos en las categorías de *función de cohesión social* (Bourdieu), *pseudoacontecimiento* (Sorlin) y *tipicidad de la acción* (Schutz), y consideraremos al lenguaje como un medio organizativo de la vida social (hermenéutica fenomenológica).

Es necesario entonces analizar tanto la percepción, la producción de fotografías -y reproducción de imágenes vistas con anterioridad-, como el uso y la circulación de las mismas, considerando que en todos los niveles se reproducen ciertos *estereotipos* visuales, generalmente alimentados por el rol que los medios de comunicación tienen en la construcción del consenso social, en el marco del cual se constituyen disputas por el sentido y por la legitimidad del discurso entre diferentes actores. Con tal propósito, consideraremos la complementariedad con el lenguaje verbal, el contexto y orden secuencial que contribuyen a construir sentidos connotados sobre las fotografías y a organizarlas en *discursos* sobre la realidad. En torno a las disputas por los sentidos, analizaremos las pretensiones artísticas y/o documentales de las fotografías, partiendo del supuesto de que las mismas responden principalmente a *usos sociales*, mientras el carácter de *documento* es atribuido externamente en el momento de la circulación.

Por todo lo anterior, recuperaremos la utilidad de la fotografía para el trabajo antropológico no ya como técnica para acumular datos, sino en toda su complejidad discursiva como un *medio* para analizar relaciones sociales, ubicándonos dentro del campo de la antropología visual que, en términos de Mac Dougall, “no trata de lo visual per se, sino acerca de un rango de relaciones culturalmente entrelazadas, enredadas y codificadas con lo visual” (1997:9).

El modo en que la antropología ha asumido el enfoque de las representaciones visuales, amerita un análisis particularizado y crítico de la historia -y los paradigmas- de la disciplina.

a) La fotografía en una disciplina de palabras

El recorrido que vamos a realizar, nos permite cuestionar junto con Edwards, el “límite” establecido entre lo que la disciplina antropológica considera propio y lo que excluye, de modo de poder establecer qué es lo que define a ciertas fotografías como etnográficas y a otras no. Tomando a la fotografía como *medio*, no como fin en sí misma, la autora recupera la capacidad de la misma de cuestionar la realidad, comunicar valores, negociar realidades o expresarla desde otras voces: “...la fotografía es capaz de articular su voz propia y particular, culturalmente fundamentada, dentro de una disciplina que los antropólogos deben reconocer como capaz de diferentes pero igualmente reveladores modos de ver sobre sus dominios tradicionales” (Edwards, 1997:2). [Así, desafía al positivismo y al realismo, que sólo han dado a la fotografía el papel de acumulación de datos visuales.]

El hecho de que la antropología como disciplina científica y la fotografía surgieran en el mismo lugar (Europa) y casi al mismo tiempo (mediados del siglo XIX), resulta más que una coincidencia y marcará el modo en que ambas se relacionarán durante los siglos siguientes.

Si consideramos como nacimiento de la fotografía el año 1839, en que el Congreso Francés adquiere el invento de Daguerre y lo hace público, debemos situarnos en la revolución liberal, los esfuerzos de la sociedad burguesa por establecerse en el poder, el avance de las máquinas sobre la producción manual y la fe en el progreso y la razón (Freund, 1993).

En cuanto a la antropología, se considera a E. Tylor, nacido en 1832 en Gran Bretaña, como su fundador, quien bajo la influencia del evolucionismo darwinista y debiendo erigirla como disciplina científica ante el positivismo vigente, establece una escala de evolución social que va del salvajismo a la barbarie, y luego a la civilización (cuyo modelo es la sociedad Europea de la época).

En este contexto, Francia e Inglaterra se reparten la colonización de los territorios africanos, australianos y americanos y la dominación de sus pueblos indígenas, en el marco del más abarcativo proyecto imperial y antropológico de tipificar, clasificar y

comparar al mundo entero. En la medida de ciertos desarrollos tecnológicos, la fotografía fue incorporada al trabajo de los naturalistas, viajeros y antropólogos del siglo XIX, facilitándoles la acumulación de datos y otorgándoles validez científica a sus observaciones gracias a la consideración de la imagen reproducida mecánicamente como “prueba irrefutable”.

Como consecuencia de un acercamiento particularmente “físico” al *otro*, predominaban los retratos a indígenas de frente y perfil, realizados con el objetivo de ayudar a la antropometría en la tarea de documentar los diferentes “tipos humanos”, considerados correspondientes a los primeros estadios evolutivos (fotografiándolos al lado de un hombre “civilizado” –europeo- como referencia, por ejemplo). De esta forma, la fotografía reforzó el carácter científico de la antropología, por medio de la documentación, “recolección” y comparación de la diversidad humana, respaldando las teorías evolucionistas vigentes: “Esta búsqueda [del exotismo] se inscribía en los proyectos de la fotografía aliados a los de la antropología del siglo XIX para el conocimiento de los pueblos indígenas percibidos como “la infancia de la humanidad” (d’Ozouville, 2004:224 t/n¹).

Siguiendo a Jeel (2004), podemos decir que la imagen fotográfica –a través de la antropometría- se rige por un principio ontológico que atraviesa todo el siglo XIX: la representación fotográfica parece reemplazar al sujeto representado, puesto que toda representación, re-presenta lo que está ausente. “Lo visual aparecía en lugar de una humanidad ausente (...) era la manera más obvia de ubicarlas [a las personas] en un estadio intermedio entre las personas civilizadas y los animales” (Mac Dougall, 1997:2).

A esto se suma el hecho de que “El siglo de la imagen analógica fue marcado por una plena confianza en la veracidad de la representación analógica y en su aptitud para describir objetivamente las cosas (...) En el entusiasmo por la fotografía y luego por el cine, hubo una gran parte de fe en el progreso y en la racionalización del conocimiento” (Sorlin, 2004:200). Como consecuencia, de esta fe, los pensadores de la época podían, desde su sillón, explorar otros continentes y escribir sobre ellos. “Así, conocimiento y

¹ En francés en el original: “Cette quête s’inscrivait dans les projets de la photographie alliés à ceux de l’anthropologie du XIXe siècle pour la connaissance des peuples indigènes perçus comme « l’enfance de l’humanité »”.

posesión se definían recíprocamente, el saber ayudaba a dominar el mundo, que de tal manera perdía su misterio” (Sorlin, 2004:199).

Posteriormente, el valor antropológico de la fotografía en los primeros estudios etnográficos residió en su carácter descriptivo y su habilidad para reproducir los detalles que requería el paradigma científico positivista (Thomas, 1991, en Padawer)

En las primeras décadas del siglo XX, con el surgimiento del trabajo de campo intensivo y la observación participante como metodologías propias de la antropología, la fotografía adquirió un nuevo valor para la disciplina, como prueba de que el antropólogo “estuvo ahí” -viviendo con los nativos-, lo cual ayudó a construir su autoridad etnográfica. El propio Malinowski presenta al inicio y al final de *Los Argonautas del Pacífico Oriental*, una foto en la que se lo ve en su tienda junto a los nativos trobriandeses que, junto con el relato etnográfico en primera persona, ayuda a construir el mito del antropólogo como héroe (Stocking, 1983). No es casual entonces que Sontag compare al fotógrafo con el antropólogo de los '20, siendo considerados ambos como héroes modernos, al permitirnos conocer cosas nuevas (territorios, pueblos, culturas, etc.) –el segundo- e incluso ver las cosas de un modo nuevo –el primero- (1981:100). “El fotógrafo es un superturista, una extensión del antropólogo que visita a los nativos y regresa con noticias sobre sus costumbres exóticas y chucherías estrafalarias. El fotógrafo intenta siempre colonizar experiencias nuevas o descubrir formas nuevas de mirar temas familiares” (1981:52). Tanto el fotógrafo, como el antropólogo eran considerados observadores imparciales, que “habían estado allí” para mostrarnos o contarnos cómo era el mundo.

Sin embargo, el trabajo realizado por Mead y Bateson, *Balinese Character A Photographic Analysis* (1942), con 759 fotografías tomadas durante su trabajo de campo, sentó un antecedente para el posterior desarrollo de la Antropología visual. Puesto que por primera vez, la imagen fue considerada ya no como una ilustración del texto o una prueba del trabajo de campo, sino como una herramienta metodológica, que permitía volver a observar los gestos de los balineses en busca de mayores datos volviéndose factible de ser analizada.

Ahora bien, estos estudios podrían enmarcarse en el campo de la antropología denominada “visual”, en la línea definida por Mac Dougall (1997) como estudio de las formas culturales visibles. Pero también es posible definir una antropología que usa medios visuales para describir y analizar la cultura (Mac Dougall, 1997), o lo que Worth (1975) denomina la diferencia entre usar un medio y estudiar cómo se usa ese medio.

Como apunta Werner (2004), existe una ruptura metodológica entre las imágenes consideradas *etics* (las tomadas por los antropólogos como útil de investigación y medio de escritura) y las *emics* (aquellas en que las prácticas, los usos y los significados que les conciernen, aparecen social y culturalmente determinados, a pesar de que la técnica fotográfica y los códigos estéticos están en relación con la historia de la representación propia de Occidente).

Fueron justamente Worth y Adair (1975) quienes realizaron un nuevo aporte a la disciplina, realizando un giro más en el uso de las herramientas visuales. Su trabajo entre los indios Navajo consistente en brindarles cámaras de video y algunos conceptos básicos sobre su uso, para que los propio Navajo filmaran con libertad, fue el primer paso hacia el análisis del proceso de conformación de las imágenes, es decir tomándolas como un producto de un *proceso social, cultural y cognitivo*, más allá de su contenido informativo.

Como último giro de relevancia en este proceso que llega a conformar la Antropología visual de hoy, encontramos como paradigmático el trabajo de Terence Turner entre los Kayapó de Brasil (1991) quienes, al apropiarse de las herramientas audiovisuales introducidas por el antropólogo durante su trabajo de campo, resignificaron, en cada registro, su identidad y su cultura con fines políticos. En este caso, el interés antropológico de sus imágenes no reside en su aspecto descriptivo sobre sus fiestas, rituales y tradiciones, sino en el *uso estratégico* que los Kayapó realizaron de las mismas, construyendo -y controlando- sus representaciones de acuerdo a sus intereses. De modo que, como sostiene Mac Dougall: “la realización de algunos filmes es, pues, parte de un proceso social más amplio que el filme en sí mismo” (1992:413).

b) Estado de la cuestión

[En Argentina son pocos los trabajos teóricos que desde las ciencias sociales analicen la producción, uso y circulación de fotografías.

Ciertas tesinas de grado en Ciencias de la Comunicación abordan: fotografía argentina (Gomez Coehlo, UBA 2000), fotografía y memoria (Mignelli, UBA 2002), fotoperiodismo (Panichelli, UBA 2002), representaciones de piqueteros en la fotografía de prensa (Bari, UBA 2004).

Desde nuestra disciplina se destacan por la temática las tesis de grado de Camila Alvarez: "Representación del espacio en instituciones totales" (UBA, 2003) y Enrique Juarez: "Imágenes y prácticas sociales en las experiencias de taller de la Villa 31" (UBA, 2007). Guardamos un enfoque similar con éste último dado que ambos análisis se desarrollan en espacios similares -en cuanto a las condiciones materiales de los actores y al contexto de taller. Sin embargo, a diferencia del caso de la Villa 31, nuestro grupo de actores es de un recorte etario particular (jóvenes), cuyas prácticas son producto de una exclusión mayor del mercado de trabajo y de entre quienes hemos elegido analizar las prácticas y representaciones de algunos actores en particular.

Entre los antecedentes metodológicos y teóricos de importancia, se encuentran los análisis que se llevan a cabo en el marco del UBACyT S-104: "Estudios sobre cine y fotografía desde los '80. Hacia un enfoque transdisciplinario en ciencias sociales". Entre ellos consideramos principalmente la tesis doctoral de Susana Sel "El cine como modo de representación de las prácticas políticas" (2004), las tesis de grado de Erika Terbeck "El documental militante en la Ciudad de Buenos Aires desde la década del noventa. Modalidades de circulación y ámbitos de exhibición audiovisual" (2006) y Gonzalo Besuschio "Cine y Antropología. El caso del *film noir* argentino del '46 al '55." (2007). Dentro del mismo programa constituye un antecedente importante la tesis doctoral aún no terminada de Silvia Pérez Fernández, en que realiza un análisis socio-histórico de la producción y circulación fotográfica en Argentina, especialmente para la Ciudad de Buenos Aires entre los años 1983 y 2001.

En el exterior, los trabajos de posgrado en antropología de Hélio Lemos Sôlha “A Construção dos Olhares” (1998) y de Fernando de Tacca “Sapateiro: o retrato da casa” (1993) constituyen parte de los pocos referentes teóricos dentro de la disciplina en cuanto a análisis fotográfico, junto con los reunidos por la Revista de la Asociación Francesa de Antropología (2004) (Jeel, Werner y Antoniadis, entre otros).

Dada la escasa producción teórica desde las ciencias sociales sobre fotografías, y que el campo de la antropología visual se centra principalmente en la producción fílmica, es que hemos definido nuestro marco teórico basándonos en conceptos de diferentes disciplinas (sociología, psicología social, filosofía y semiología) pero conservando un enfoque antropológico sesgado también por una formación fotográfica previa -como fotoperiodista en particular- influyendo en el modo de relacionarme con los actores y de interpretar sus sentidos.

Entonces, a los fines de esta tesis ¿por qué analizar las fotografías tomadas por los jóvenes de la Isla Maciel? Podría aducirse que, puesto que sus autores forman parte de esos *otros* históricamente contruidos como sujetos de estudio de la antropología, quedan “dentro del límite”. Sin embargo no es ésta la razón, sino el considerar que a partir del otorgamiento² de una herramienta comunicativa, artística, documental, etc., como es la fotografía, es posible analizar tanto la puesta en acto de sus *representaciones sociales*, como la dinámica social que se establece en torno a éstas, entre los diferentes actores del barrio, y con los de “afuera”, históricos “poseedores” de ésta y otras herramientas culturales (o *capitales culturales*). Las fotos, nos abren una puerta de acceso a comprender las relaciones sociales al interior del barrio, y al exterior, en una dinámica compleja.

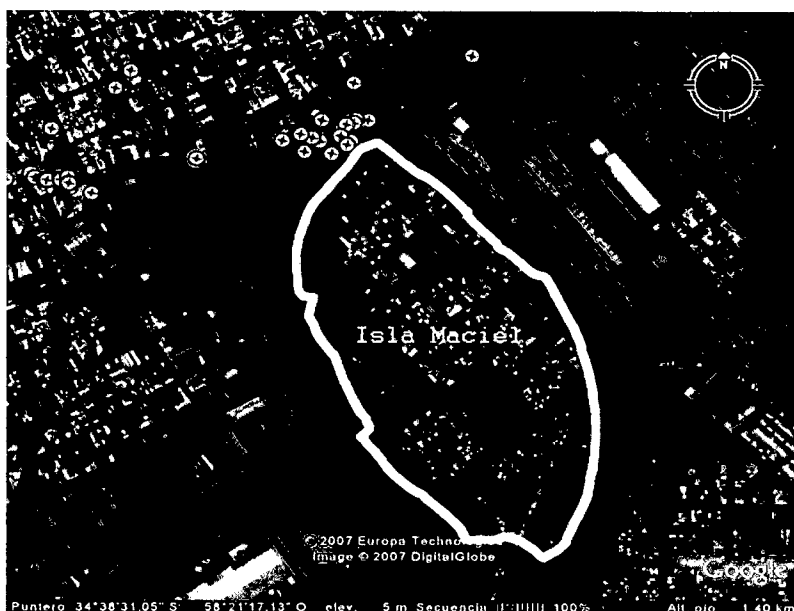
² Junto con Colombres (1990), consideramos que detrás de la idea de “acercar cultura” se haya una concepción verticalista y unilateral, donde unos pocos “poseedores” de la cultura “universal”, la “acercan” a otros “carecientes” de forma estanca y descontextualizada, acentuando las desigualdades económico-políticas (países centro vs perifera), económico-sociales (de clases y de territorio).

Capítulo 1: Trabajo de campo en el taller de fotografía de la Isla Maciel

*No es una isla, pero a la vez es una isla.
Ya van a ver, es otro mundo.*
Docente del taller.

a) La Isla.

Bordeada hacia el norte por el riachuelo que la separa de la Capital Federal -y la enfrenta al barrio de la Boca-, hacia el este y el sur por la autopista La Plata-Buenos Aires, las vías muertas del tren y el barrio Dock Sud, y hacia el oeste por un pequeño canal del riachuelo, se encuentra la Isla Maciel. Su ubicación periférica, y sus límites, la vuelven una “isla” aunque técnicamente no lo sea (desde que entubaron el arroyo Maciel). Pero principalmente, es su historia de marginación³ social lo que refuerza este sentido de “isla”.



Sus primeros habitantes fueron inmigrantes genoveses que llegaron a principios del siglo XX a trabajar en los astilleros. Su población creció en las décadas del '40 y '50 con los migrantes del interior, especialmente del litoral, de menor calificación y edad, empujados por la necesidad de trabajo, como peones de frigoríficos. Fue entonces cuando surgieron los conventillos, salones de baile y los 30 prostíbulos por los que se hizo

³ Junto con Cravino (1998) entendemos que la marginalidad se sitúa entre la pobreza y la exclusión política (acceso sólo parcial a los derechos de un ciudadano: vivienda digna, trabajo, salud, educación)

famosa, ya que la prostitución era el centro económico de la Isla⁴, a lo que se sumaron prófugos de la justicia o, “vagos y mal entretenidos”, como decían los policías de la época, que dieron a la Isla fama de refugio de delincuentes.

Según el origen y composición de la población, observamos que en la Isla Maciel se distinguen dos sectores: al sector originario de “barrio” (con manzanas y calles de asfalto) corresponde a las primeras inmigraciones, mientras que a la “villa”⁵ o asentamientos ilegales (en grandes sectores de casas precarias, combinadas de chapa, maderas y/o ladrillos, unidas por pasillos laberínticos que sólo pueden transitarse a pie) corresponden las últimas (Erbin, 2002). En total, el barrio tiene apenas 20 manzanas (5x4 cuadras), pero éstas se desdibujan por la fusión del barrio con la villa.



Vista desde la Isla Maciel al puente Nicolás Avellaneda y la Boca. Tomada por joven del taller. 2005

Se llega a la “Isla” cruzando el riachuelo en el tradicional botero (por \$0,60) o en auto por el puente Nicolás Avellaneda. La entrada al barrio es por extremos opuestos en cada caso: al entrar a pie desde el río, se camina por las pocas calles de cemento, arboladas, y en las que se encuentran algunos bares y quioscos, las primeras casas se parecen a los tradicionales conventillos de la Boca, de chapa y madera, de dos y hasta tres pisos de altura, construidos en las postrimerías del siglo XIX, sólo que sin la manutención que aquéllos ostentan para el turismo. Luego de unas cuatro cuadras, y atravesando la plaza, se llega (acompañados por dos o tres de los participantes que nos vienen a buscar) a lo que fuera un antiguo club donde funcionaba el taller de fotografía

⁴ Elizabeth Van Perdek y Lucía Fariña “Paisajes de la Isla Maciel” Revista Sudestada, nº42.

⁵ Cravino (1998) argumenta que el término “villa” se refiere a asentamientos ilegales. Sus pobladores actuales la llaman alternativamente “villa” o “barrio”, dependiendo de la situación y al sector al que se refieran.



Si, en cambio, se llega por la autopista se la puede ver desde arriba del puente: la primera sensación es la de un barrio humilde con árboles y apenas se ven unas casas de chapa en la última cuadra de la bajada. En este caso, se ingresa por la parte sur o “trasera”, apenas al bajar el puente está la comisaría, es decir, en la “puerta” del barrio, en un espacio de *liminalidad*⁵, ni dentro ni fuera del barrio. Su ubicación espacial no sólo denuncia la falta de integración de la policía al barrio (a cuya comunidad se supone brinda un servicio), sino que también parece simbolizar el pasaje hacia un terreno de “riesgo” como la considera el Comando de Patrullas de Avellaneda⁶. Esto se evidencia cada sábado, al retirarnos (fotógrafos e investigadora) de la Isla, luego del taller: algunos jóvenes nos acompañaban en el auto hasta la subida a la autopista, ofreciéndonos “seguridad” en el trayecto. En una ocasión, el límite entre el adentro y el afuera, quedó más claramente marcado por uno de los jóvenes, cuando al bajarse, se cruzó por delante del auto, apuntándonos con las manos como si tuviera un arma, jugando a que nos asaltaba, evidenciando cómo a partir de ese momento ya no estábamos protegidos, ya no “pertenecíamos” a la Isla.

⁵ Usando un término de Turner (1988), lo liminal se refiere a aquello que está en un sitio indefinido, “dentro y fuera de la de la estructura social secular”, y que requiere de un rito de pasaje o de iniciación.

⁶ Sudestada, op.cit.

Hoy en día, su población -entre seis mil y siete mil personas-, reúne en gran parte las características del conurbano bonaerense, del cual 30% de las personas están bajo la línea de pobreza⁸, siendo principalmente desocupada⁹, con altos índices de deserción escolar¹⁰, delincuencia, drogadicción, numerosos casos de jóvenes muertos por “gatillo fácil”¹¹, embarazos adolescentes, madres solteras, desnutrición¹².

Si bien la relación entre desempleo, desigualdad y delito no es mecánica, en el contexto argentino actual en el que los sectores sociales de medianos y mayores recursos reclaman “seguridad”, se suele culpabilizar a los sectores pobres, y en especial a los jóvenes¹³, de la “sensación de inseguridad”, aunque el delito entre estos últimos, llamados peyorativamente “pibes chorros”, no siempre conduce a la formación de adultos delincuentes, sino que se trataría más bien de una práctica de provisión que se combina con otras legales (el trabajo o las changas) (Kessler, 2004).

Como única solución definitiva a la inseguridad algunos sectores sociales proponen políticas de “mano dura” o “tolerancia cero”. El Ministro de la Corte Suprema de Justicia, Eugenio Zaffaroni aclara: *“La agravación de penas es una cuestión totalmente demagógica que puede tratar de engañar a la opinión pública, pero de ninguna manera es un factor de seguridad (...) La cuestión de seguridad tiene una prevención general, primaria, que es la prevención de la conflictividad que da origen, y una prevención secundaria que es la prevención de tipo policial y otras medidas de seguridad. (...) No es lo mismo prevenir delitos en el norte de la ciudad de Buenos Aires con una altísima rentabilidad de los habitantes que prevenir los delitos en la Isla Maciel”*¹⁴.

Políticas con las cuales se agravan cada vez más el miedo, la exclusión y la desigualdad social, y se construye una figura prototípica del “peligroso”, del delincuente,

⁸ Indec, 2006.

⁹ La Tasa de desocupación (porcentaje entre la población desocupada y la población económicamente activa) para adolescentes de 13 a 17 años para el GBA llegaba en 2001 al 31,1%. (fuente: INDEC, Encuesta Permanente de Hogares.)

¹⁰ Para los adolescentes de 13 a 17 años para el GBA en 2001 sólo un 2,5% terminó el secundario, mientras que un 44% no lo terminó, y un 26% terminó la primaria. (fuente: INDEC, Encuesta Permanente de Hogares.)

¹¹ O. Lencinas, de 24 años, que en 1992 murió de un balazo en la nuca, Diego Pavón, fusilado por policías en 1995 a los 13 años. Luis Alberto del Puerto y Oscar Alberto Maidana, muertos en 2001 en un cerco policial.

¹² Según una encuesta hecha por algunas jóvenes de los talleres existe un centenar de casos comprobados.

¹³ Según Gorgal, (2003, “Buenos Aires y la Ciudad de Dios”) El 70% de los imputados por homicidio tienen menos de 29 años, y el 54% de los robos a mano armada es protagonizado por menores de 21 años. Según la Encuesta Permanente de Hogares del Indec, para el 1er semestre de 2006, había 78 mil pobres de 14 a 22 años en el GBA.

¹⁴ En entrevista con el Diario El Liberal de Santiago del Estero 11/03/03

aquél *otro*, principalmente varón, que vive en un barrio humilde o en una villa de emergencia, es decir, en espacios considerados “diferentes”, y excluidos de la ciudad. El hecho que la mayoría de estos barrios se encuentren en el conurbano, refuerza la exclusión, bajo la creencia de que los peligrosos vienen de “afuera” de la ciudad), tal como lo ilustran las siguientes frases: “son extranjeros de países limítrofes”, “al villero le gusta vivir en la villa”, “son delincuentes que hacen de la villa sus aguantaderos”¹⁵. También lo ilustran la curiosidad y los comentarios preventivos, del botero que nos cruzaba (a los fotoperiodistas y a mí) a la Isla, para llegar al taller:

-¿Son turistas? Caminito queda para allá (señalando para el otro lado)

-No, venimos todos los sábados. Nos están esperando, nos vienen a buscar.

-Miren que los pibes están bravos hoy

-Ah, sí?

-Andaban hace un rato, dados vuelta.

La Isla Maciel suele ser noticia periodística cuando la policía desbarata una banda, o detienen a acusados de algún robo en capital (Clarín, 12/04/2000: “150 policías buscaban a 10 delincuentes, Operativo en Isla Maciel”), o mata a algún joven sospechoso, o por el robo de autos seguido de asesinato (Clarín 27/06/2005: “Inseguridad: ya hubo tres crímenes. Asaltos en Dock Sud: Cómo se vive en la calle de las emboscadas), o cuando es necesario alimentar políticas de mano dura (“A sólo 5 minutos del Obelisco: La ciudad prohibida” (Impacto Chiche, canal 9, 5/4/07) o “El triángulo de la muerte” (Telenueve, 2-4/5/07)¹⁶. Rara vez es noticia la pobreza (La Nación, 27/01/07 “Desnutrición a 10 minutos del obelisco”). En ocasión de una protesta en el Puente Avellaneda por la detención de dos inocentes en un caso de robo en capital el periodista de Todo Noticias (TN) le preguntaba a un hombre: “¿Se los llevaron por *portación* de cara?” (4/10/05).

Como en toda relación de *alteridad*, existe, en primer lugar, un juicio de valor -el *otro* no sólo es considerado inferior, sino que representa un peligro por ser malo en esencia-; en segundo lugar, una distancia -la necesidad de diferenciarse-; y como fondo, una relación de desconocimiento -de su identidad real- (Todorov 1997). Y es, precisamente, frente a relaciones de alteridad que se suma la construcción de *estereotipos*.

¹⁵ Oszlak, Oscar 1991, *Merecer la ciudad. Los pobres y el derecho al espacio urbano*. Estudios CEDEJ. Editorial Humanitas. Buenos Aires. (citado en Cravino, 1998:29)

¹⁶ Vecinos de la Isla están juntando firmas para presentar una denuncia por discriminación ante el INADI a estos dos últimos programas.

Éstos, se basan en algunos aspectos de la realidad (exagerando características y omitiendo otras), por lo que al no ser del todo falsos, adquieren fuerza y permanencia en el tiempo. Así, su función es domesticar lo desconocido, sintetizando las diferencias para lograr una homogenización (Burke, 2001).

El límite geográfico, el río, que *a-isla*, viene a justificar las diferencias socio-económicas y a naturalizar los estereotipos y prejuicios que suelen adjudicarse a todos sus pobladores por igual. El río sirve de frontera, de muro protector entre un *nosotros* -los de la Capital Federal- y un *otro* exotizado, estereotipado, peligroso, del cual distanciamos espacialmente para diferenciarnos socialmente.

b) El campo

La distancia geográfica, a la que se suma la distancia de clase, han servido tradicionalmente a la Antropología para justificar la necesidad metodológica del trabajo de campo. Ambas parecen conjugarse en este caso, donde “ir al campo” es cruzar el río. Sin embargo, conviene alejarnos de estas asociaciones históricas positivistas y colonialistas, para considerar “el campo como un *habitus* más que como un lugar, un conjunto de disposiciones y prácticas corporizadas” (Clifford, 1999:91) en las que a pesar de que se integren algunas de las mismas metodologías (entrevistas, observaciones participantes, etc.) se las emplea con un enfoque diferente. Ya no podemos considerar al antropólogo como un sujeto sin raza, sin género, sin clase, que viene desde “afuera”, y cree que puede, por ende, ser cultural e ideológicamente neutral y científicamente objetivo, sino que debemos considerarlo como miembro de la sociedad que estudia, como “nativo”, imbricado en las mismas redes de relaciones sociales, económicas y políticas que lo ubican en un lugar de superioridad estructural (su lugar *hegemónico* aunque negado). Por lo tanto, debe tenerse en cuenta la *situacionalidad*, es decir, la cotidianeidad y las relaciones de poder en que el propio antropólogo está involucrado (negociaciones) cuando estudia al *nosotros* (Menéndez, 2002).

Sumado a esto, y como bien señala Berreman, debemos recordar que los *porteros*, quienes nos permiten acceder al campo (los fotoperiodistas) lo hacen necesariamente sólo a una parte del mismo (aquella de la que participan), y que el antropólogo es relacionado

e identificado por los actores, con estos porteros. Así, a pesar de las aclaraciones y al hecho de no cargar nunca una cámara, mi rol era más asociado -por los jóvenes de la Isla- al de los fotoperiodistas del taller que al de antropóloga. En cualquiera de los dos casos implicaba una diferencia de clase y de saberes.

En este sentido, esta tesis también es un intento por aportar algo, desde la disciplina, al trabajo de éste y otros grupos que se acercan a los barrios para transmitir lo que saben, intentando socializar parte de sus competencias y capital cultural, y se encuentran con situaciones sociales complejas y hasta contradictorias que llevan a cuestionarse sobre el sentido de realizar este tipo de *intervenciones sociales*¹⁷. Es precisamente lo que consideraron era una “mirada desde afuera” (del taller) –como antropóloga, más que como fotógrafa- que pensaron esta investigación podía serles de utilidad. Sabemos que tal mirada externa no puede existir, por un lado porque no hay observación posible sin participación, y por otro, porque al compartir gran parte del capital cultural de los fotoperiodistas, la formación y el trabajo fotoperiodístico, esta “extrañación” se volvía más difícil.

En estrecha relación con el replanteo del trabajo de campo, está el cuestionamiento del sujeto de estudio de la disciplina. El *otro* puede ser cualquier sujeto/actor dentro o fuera de la propia sociedad. La alteridad está hoy fundada en la *diferencia* (no sólo étnica o de clase, sino de religión, edad, género, etc.), la cual es necesario ubicar en relación con las *desigualdades* económico y políticas. El *otro* es construido con fines metodológicos a partir de una *desnaturalización* de lo cotidiano.

Es por estas razones, que el trabajo de campo consiste en un continuo “ir y venir”, en el que la distancia es más bien metodológica que espacio-temporal. El viaje es entonces una metáfora, en especial si consideramos que los jóvenes solían visitarnos en nuestro lugar de trabajo (de los fotoperiodistas).

¹⁷ Danani (1996) considera que todos los sectores sociales (públicos o privados) pueden realizar “intervenciones sociales”, mientras que reserva las “políticas sociales” sólo para el Estado, incluso cuando éstas consistan en la ausencia de intervenciones.

c) El taller

Al inicio del trabajo de campo el taller funcionaba en un antiguo club. Al cruzar la puerta de madera desvencijada que da a la calle, nos encontramos con una cancha de básquet de cemento al aire libre, rodeada de algunas paredes de cemento pintadas de celeste que habrían sido las instalaciones originales del club (los baños, la boletería, la entrada, etc.), sobre las que se han ido construyendo viviendas de chapa. En dos de los lados de la cancha no hay pared de cemento, las casas de chapa se montan directamente sobre el cemento. La cancha parece un espacio vacío en medio de las casas, un hueco. En una de las habitaciones de chapa, que dan a la cancha, se dictaba el taller de fotografía. Es una sala alargada de unos 10 x 3 mts, alumbrada sólo por una bombita que cuelga del techo, las ventanas están cerradas con maderas ya que no tienen vidrios y hace frío, así que no hay luz natural. Su única pared de cemento la pintaron de blanco los jóvenes para poder proyectar las fotos cada clase.



El taller de fotografía surgió de la iniciativa de una Asociación¹⁸ sin fines de lucro que comenzó trabajando en la Isla Maciel asesorando legalmente a las madres de jóvenes

¹⁸ Puesto que esta tesis no trata sobre el taller sino sólo para contextualizar las fotografías que los jóvenes produjeron en su marco y considerando que la experiencia puede resultar representativa de las tantas que se están desarrollando en otros lugares (Villa 31, Ciudad Oculta, La Cava, entre otras), decidimos analizarla más allá de sus actores particulares, por lo que preferimos proteger sus identidades en beneficio de un análisis más profundo, en ningún momento fue nuestra intención emitir ningún juicio sobre el modo en que el mismo es dado.

muertos por “gatillo fácil”, es decir, aquéllos que fueron asesinados por la policía en situaciones poco claras, muchas veces sin relación con hechos delictivos concretos. Ante la demanda por parte de las madres, pero también de los jóvenes, de espacios para que éstos últimos pudieran desarrollar actividades, capacitarse y eventualmente encontrar salidas laborales, se pusieron en marcha los talleres de fotografía, periodismo, panadería y género. En palabras de su fundadora los talleres son *“principalmente para crearles conciencia a ellos, crearles conciencia, sentirse que son alguien, porque el hecho para ellos también de que siempre son juzgados de que roban y qué se yo, el que ellos tengan por ejemplo en el taller de fotografía, que tengan una cámara a cargo de ellos también es responsabilidad y demuestra confianza, este, el hecho de hacerlos sentir importantes, de que se puedan sacar una foto, de que esa foto les llegue, de que las expongan”* (en entrevista realizada el 3/09/05).

Los docentes voluntarios a su cargo, son fotoperiodistas que trabajan en medios gráficos nacionales. El taller consistía principalmente en una parte “teórica” o de proyección de trabajos de fotógrafos reconocidos, una parte práctica de toma (realizando recorridos por el barrio en horario de clase, o durante la semana de manera individual), y la edición de esas tomas al final de cada clase en forma grupal. Asistían a él unos 15 jóvenes, de entre 15 y 19 años, con algunas excepciones de edad por debajo y por encima de esta franja. El recorte etario se debe principalmente a que la mayoría percibía un incentivo económico (de \$76 mensuales en 2005) en el marco del “Proyecto Adolescentes” que el Ministerio de Desarrollo Humano del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires otorga a jóvenes de 14 a 21 años para capacitación, entre otros objetivos. Sin embargo, recordemos que la categoría “adolescencia” es una construcción histórica y social que, si bien en nuestra sociedad considera a quienes la transitan como sujetos en formación, inmaduros para ejercer roles adultos, quienes asisten a este taller, ejercen muchos de estos roles, por lo que preferimos llamarlos *jóvenes* más que adolescentes. Señalemos junto con Bourdieu (1990), que “la relación entre edad biológica y edad social es compleja, socialmente manipulada y manipulable y que mediante esta categoría se procede a definir a los jóvenes de sectores más desfavorecidos como adolescentes, igualándolos a los de clases medias y altas aunque sus experiencias tengan muy poco en común”. La desestructuración del mundo laboral, del ámbito familiar y del escolar, en sectores de menores recursos, afecta sobre todo a la franja que podríamos denominar como “transición intergeneracional” llevándola a “estar en la calle”, en la que se adoptan

nuevos códigos, se realizan ritos de iniciación, y se establecen nuevas relaciones que reemplazan a los ámbitos antes mencionados (Miguez, 2004), entre las cuales se encuentra la salida del hogar materno a temprana edad, la paternidad/maternidad adolescente, la necesidad de trabajar (o delinquir en su defecto), el consumo de drogas, etc.

Dadas las múltiples formas de “ser joven y pobre” debemos hacer énfasis en la cotidianidad de los participantes de esta tesis, en sus prácticas y representaciones, para intentar ver la *heterogeneidad*, sin caer en reduccionismos individualizantes -de problemas de conducta personales-, ni estructurales -como resultado mecánico de causas económicas- (Sanchez 2004 y Danani 2000) y sin caer en el estereotipo contrario (Jure, 2005) que nos haría suponer que ninguno de estos jóvenes realizaría ninguna de las acciones que en nuestra sociedad son penadas por ley. Por estas razones, de entre los participantes del taller de fotografía, esta tesis se centra en aquéllos que resultan más representativos de esta heterogeneidad, poniendo en juego las tensiones de intereses y sentidos en torno a las representaciones fotográficas.



Si bien el incentivo económico es, en algunos casos, la principal razón por la que concurrir a los talleres, para otros tantos los talleres son un espacio para “rescatarse”, es decir para “darse cuenta”: objetivar sus vidas y poder modificarlas en un sentido amplio que va desde estudiar, a dejar de robar o de drogarse, “ser alguien”, hasta lograr irse de la Isla, según el caso.

También para los fotoperiodistas-docentes el propósito de los talleres es principalmente que los jóvenes se “rescaten”, apropiándose del término. Por otra parte, el objetivo concreto del taller de fotografía es que los jóvenes “*sean los ojos de la Isla, que*

cuando nosotros ya no estemos algunos de ellos guíen a otros a seguir documentando la vida en la Isla". (14/05/05). En la esperanza de que al menos uno de ellos haga de la fotografía su medio de vida y que, tal como el protagonista de la película brasilera "Ciudad de Dios"¹⁹, se convierta en fotoperiodista a partir del registro de hechos del barrio, se funden ambos objetivos: el rescate y la documentación. Esta relación con la película no es arbitraria, se debe por un lado a la visita al taller (antes de mis observaciones de campo) de Pablo Lins (autor del libro en que se basó la película), y por otro, a comentarios de los fotoperiodistas sobre el deseo de "rescatar" al menos a uno de los jóvenes.



Visita de Pabo Lins a la Isla Maciel, 2004.

De acuerdo a cómo cada joven se posicione en relación con esa posibilidad de cambio en sus prácticas (en algunos casos como las drogas o el robo), es que articulará una representación de su vida y de su entorno material y social.

¹⁹ *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles y Kátia Lund, Brasil, 2002. Basada en la novela homónima de Paolo Lins. La historia Trata sobre la vida de Buscapé, de 11 años, que vive en un suburbio de Río de Janeiro, quien estudia, trabaja de vez en cuando y quiere ser fotógrafo. Tras unos intentos de robo fallidos, Buscapé finalmente consigue una cámara. Zé Pequeno, el mayor narcotraficante de Cidade de Deus es asesinado por una venganza. Buscapé fotografía su muerte y consigue con estas imágenes acceder a una pasantía en un periódico de Río de Janeiro.

Capítulo 2: Representando visualmente lo social

a) Representaciones

El término *representación* encierra múltiples sentidos que intentaremos diferenciar, articulando procesos individuales y sociales.

En primer lugar, tal como desarrollamos en la página 7, toda representación es representación *de algo*, es decir que vuelve a hacer presente algo que está ausente. De ahí la paradoja sobre la que apunta Enaudeau: “Representar es sustituir un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia” (1999:27), de modo que la representación existe a partir de algo, para alguien, y ese algo sólo es asequible a través de la representación.²⁰

En segundo lugar, la representación es una *relación mental*, es el proceso por el cual un concepto es asociado a la imagen del objeto representado por un sujeto, estableciéndose una relación dinámica entre el adentro (Sujeto) y el afuera (Objeto) (Moscovici, 1978). La representación es para Moscovici, un proceso en el que la percepción (del objeto) y el concepto (del mismo) se vuelven intercambiables, mientras que la percepción requiere necesariamente de la presencia del objeto, el concepto implica su ausencia (1978:57).

De esta forma, la representación actualiza algunas cualidades de ese ser/cosa -a pesar de su ausencia o hasta de su eventual inexistencia-, y opaca otras. A la vez que distancia a la cosa de su contexto material, permitiendo que el concepto intervenga modelándola a su manera. La variedad de acciones y el defasaje que ellas suponen entre lo que es “tomado” y lo que es “devuelto” a lo real deja entrever que la representación de un objeto es una representación diferente del objeto (Moscovici, 1978:57).

Para Hall (1997), la representación consiste en la producción de significado -de *conceptos*- en la mente a través del lenguaje. El objeto (referente) es percibido visualmente, luego representado mentalmente por medio de un concepto, y por último

²⁰ Esta paradoja tiene implicancias en todas las acepciones del término, pero en lo que hace a la representación visual, con la fotografía la imagen no sólo es diferente de la cosa representada, sino que ésta adquiere mayor realidad desde el momento en que es fotografiada (Sontag 1981:171).

enunciado por medio de una palabra (que lo representa, simboliza al objeto y permite transmitirlo a otra persona). Es gracias a este vínculo entre conceptos y lenguaje que podemos “referir”. De modo que representar es describir o simbolizar un objeto (tomar el lugar del mismo en la mente). Existen pues dos sistemas de representación: uno mental que sirve para interpretar el mundo y otro lingüístico que permite intercambiar significados y conceptos. Puesto que los miembros de cada cultura comparten significados o mapas conceptuales, lenguaje, códigos y convenciones, que les permiten interpretar y representar el mundo de una manera similar (consensuados), el significado estaría construido por el sistema de representación, no estaría en el objeto en sí. Razón por la cual Hall define a la *cultura* como el lenguaje, los códigos y convenciones y los significados o mapas conceptuales compartidos.

Como tan claramente ilustra la metáfora de Bateson (1982), el *mapa* con el que interpretamos el *territorio* (la realidad), no es ese territorio. De modo que la representación es un proceso que implica dos polos: está dentro (del sujeto) y está fuera de él (en la realidad material y social). Es pues, importante entender al sujeto en tanto producto y productor de la realidad social, comprendiendo su rol activo en la construcción de sus representaciones.

En tercer lugar, Durkheim fue el primero en llamarnos la atención sobre la naturaleza social de las representaciones, las cuales constituyen categorías de pensamiento a través de las que determinada sociedad elabora y expresa su realidad. Éstas no son dadas a priori ni universales, sino que surgen ligadas a los hechos sociales, siendo ellas mismas hechos sociales pasivos de observación e interpretación. Es en su poder coercitivo donde reside un vínculo bastante estrecho con las prácticas sociales: puesto que las representaciones están presentes en la conciencia colectiva, imponen a los sujetos determinadas formas de actuar. De este modo, la conducta se corresponde con las representaciones que la sociedad tiene de sí misma y del mundo: “...estas maneras de ser no son más que maneras de hacer consolidadas.” (Durkheim, 1982:45).

El vínculo entre el ser y el hacer se vuelve dialéctico si consideramos, junto con Jodelet, a las representaciones sociales como “formas de conocimiento socialmente elaboradas y compartidas, con un objetivo práctico y que contribuyen a la construcción de

una realidad común a un conjunto social” (Jodelet, 1989:36, t/n²¹). De esta afirmación se desprenden la complejidad del concepto, que abarca varios ámbitos y modos en que actúan las representaciones sociales: informativo, cognitivo, ideológico, normativo, moral, conductual, etc.

Como “saber práctico que liga un sujeto a un objeto” se asemeja al saber del sentido común, que guía nuestra acción sobre el mundo que nos rodea. La representación es *simbolización* del objeto (el mundo), es *interpretación* (el grupo le otorga significados), a la vez que *construcción* y *expresión* de los sujetos en sociedad. Como saber práctico, la representación es producto de la experiencia del grupo sobre el mundo (social y natural) y permite al sujeto actuar sobre el mismo en consonancia con su grupo (eficacia social de la representación). Son pues “categorías de pensamiento, de acción y de sentimiento que expresan la realidad, la explican, justificándola o cuestionándola” (De Souza Minayo, 1995: 134).

Ya que las representaciones sociales se forjan en la interacción social, expresan las relaciones de los hombres con el mundo y entre sí, no sólo están presentes en el lenguaje y las prácticas, sino que ellas mismas funcionan como un lenguaje gracias a su función simbólica y de codificación y categorización del mundo (Jodelet, 2000:10).

Por lo anterior, las representaciones son a la vez un *proceso* (son pensamientos constituyentes) y un *producto* (de pensamientos constituidos). En una relación dialéctica, se elaboran sobre algo pre-existente: lo social, y funcionan como sistema de recepción, de referencia, a partir del cual se transforman, integran y apropian elementos nuevos, constituyendo modos de pensamiento práctico, guías para la acción concreta sobre los hombres y las cosas, y creando un universo mental consensuado (Jodelet, 1984:29-31).

Consideraremos aquí la acción de fotografiar como una *práctica* en la que se ponen en juego *representaciones* sociales que se refuerzan o modifican mutuamente. Ya que las prácticas no reproducen a las representaciones ni mecánicamente ni idénticamente, sino que ambas están integradas en un *todo*, en la praxis (donde la representación se realiza y se modifica), sólo podemos establecer un corte entre ambas por razones analíticas y de exposición.

²¹ En francés en el original : "C'est une forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social "

b) Imágenes y palabras

... que ninguna fotografía puede hacer jamás: hablar.
La voz ausente es el texto y se espera que diga la verdad
Sontag (1981:119)

Si bien Barthes le otorga a la imagen fotográfica la calidad de *mensaje* éste -a diferencia del lenguaje verbal- carece de *código* ya que su *denotación* está basada en la analogía con la realidad (con el referente). De ahí la dificultad para considerar a la fotografía como un signo, ya que difícilmente se distingue de lo que representa, por lo que parece no necesitar interpretación. Sin embargo, es esta suposición la que denuncia una naturalización y un empobrecimiento de su doble intencionalidad. Es en su carácter de simbolización de la realidad, de representación parcializada de ella, que requieren una interpretación (Ricoeur, 1976).

Sobre este sentido denotado primario que la imagen transmite se yuxtaponen sentidos secundarios codificados o *connotados*. Estos sentidos secundarios raramente son explícitos y son producidos por el contexto (secuencia de imágenes, epígrafe, títulos, etc.). Es decir que, sobre el sentido “dado” se montan sentidos “construidos” enmascarados, cuya decodificación requiere de un “saber” del lector. Aunque las fotografías, al ser icónicas, pueden parecer “signos naturales”, sus interpretaciones son específicas de cada cultura, puesto que requieren de un saber socio-cultural (que remiten a ciertas competencias, códigos estéticos y sentidos sociales). En toda foto hay un gran componente de *studium*, que es “...la extensión de un campo que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura (...) es un contrato firmado entre creadores y consumidores” (Barthes 1989:63-67), es lo que me permite participar del sentido de la foto, comprender la intención del fotógrafo (*operator*) pero de manera invertida (como *spectator*). Todo lo cual implica analizar cómo determinados sentidos han sido naturalizados a lo largo de procesos histórico-sociales (Turner).

Desde el punto de vista de la hermenéutica fenomenológica (Gadamer, Ricoeur, Schutz) el lenguaje constituye un fenómeno social, puesto que es un medio organizativo de la vida social y que es a través suyo que podemos comprender el significado de las

acciones y comunicaciones de los otros -tomándolas como realizaciones prácticas- (Giddens: 1977), entonces podríamos considerar a las fotografías como un lenguaje que responde a convenciones y códigos sociales.

Sin embargo, no olvidamos que una imagen adquiere gran parte de su significación²² a partir del momento en que se nombra lo que representa, que su interpretación es facilitada por la mediación de “las palabras, sin las cuales la imagen permanecería opaca o poco significativa” (Sorlin, 2004:115). De la retención de la asociación de una imagen con las palabras, es que se vuelven interpretables las imágenes nuevas, funcionando como las representaciones sociales: se comprende por la incorporación de lo nuevo en el marco de lo ya conocido (Moscovici 1978 y Jodelet 1984). Las fotografías (signos icónicos e indiciales) nunca podrían constituir un lenguaje de igual complejidad que las palabras (signos arbitrarios). La complementariedad entre ambas es fundamental para cualquier análisis de las primeras. “Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.” (Foucault, 2005:19).

Si bien conservan analogía con el referente, las fotografías constituyen simbolizaciones de la realidad en la medida que la representan por medio de una parcialización (una selección de ciertos aspectos para mostrar el todo). Es decir, que en ellas existe siempre un *recorte*, un marco y un fuera de marco (lo que se incluye y lo que no). Este recorte responde a un punto de vista, tanto subjetivo como socio-cultural, puesto que en él influyen a diferentes niveles decisiones personales (expresivas, sensoriales, etc.) y decisiones del grupo (en cuanto a qué es fotografiable y a los sentidos que se le atribuirán a la recepción de la imagen). La experiencia (común a muchas personas) funciona como esquema de referencia para el conocimiento (individual), producto de la elaboración interior, subjetiva e intersubjetiva (Schutz, 1974).

Sólo analizando los contextos de producción y circulación de las imágenes, los sentidos otorgados por los actores (fotógrafos, fotografiados y espectadores) y

²² Aquí nos referimos a las ciencias sociales en particular, recordando que la capacidad de las imágenes de disparar múltiples significados es de una gran riqueza en otros ámbitos como el de la fotografía artística.

considerando la complementariedad entre el lenguaje verbal y la representación visual, es que podremos interpretar los sentidos connotados que permiten organizar *discursos* (sobre la realidad) en torno a las fotografías.

c) De la acción al discurso y del discurso a la acción.

Comprender es responder la pregunta a la que responde el texto
Gadamer (1993:453)

Considerar a las imágenes fotográficas como representaciones visuales de la cotidianidad de los jóvenes, traduciendo y construyendo representaciones sociales, y condensando múltiples significados dada su capacidad de simbolización y sus sentidos connotados para un grupo, implica hablar de interpretación. Interpretación no sólo de las fotos en el papel, sino también, y necesariamente, de las prácticas que encierran y los sentidos otorgados por sus agentes a las mismas (anteriores: de toma, y posteriores: de uso y circulación). Como bien sostiene Roca: hay que “abordar la imagen como construcción; una construcción que significa, que expresa, que comunica, y que, por tanto, debe ser interpretada.” (2004:1).

Ahora bien, desde las interpretaciones de interpretaciones realizadas por Geertz (1987), sabemos que la interpretación del antropólogo no sólo es culturalmente específica (como toda interpretación), sino que es también de segundo orden. Así, la diada mapa-territorio de Bateson se convierte en la tríada mapa-cartógrafo-territorio, debiendo tomarse en cuenta en la interpretación no sólo los mapas de los nativos, sino además la tradición del antropólogo, también la de los lectores de las etnografías -como bien puntualizó Agar (1991)-, e incluso la de los espectadores de las fotografías.

Aún así, y sólo teniendo en cuenta estas advertencias, considero que es tarea de la antropología intentar una explicación interpretativa cuyo énfasis esté en comprender la vida social, en términos de símbolos que expresan lo que los actores se representan de sí mismos y para sí mismos y para los demás. Es decir comprender su concepción del mundo, su mapa, de acuerdo al cual viven y actúan, teniendo en cuenta que esa conceptualización no es la realidad, no es el territorio, y teniendo en cuenta las relaciones de poder que afectan a estas construcciones y que entrecruzan las prácticas sociales en y

entre las culturas. Tal como lo expresa Scholte "uno no puede definir a hombres y mujeres en términos de tramas de significación que ellos mismos hilan, ya que unos pocos hacen el hilado mientras la mayoría está simplemente atrapada" (citado en Keesing, 1987).

Por su parte, Clifford (1991) nos ha advertido sobre los riesgos de un enfoque interpretativo para el cual la cultura deviene texto al punto de producirse un alejamiento de las condiciones performativas y de los interlocutores²³, por lo que resulta fundamental diferenciar a los actores entre sí, en sus actos, en sus dichos y en sus fotos.

Si como Ricoeur (1985) definimos a la *acción significativa* como un *discurso* porque su contenido proposicional (noema) se desprende del agente y pasa a ser una *acción social* cuyas consecuencias exceden la intención del actor (*acción autonomizada*), *fijándose* en la historia y *trascendiendo* en pertinencia e importancia el contexto situacional en que se produjo, entonces la acción se convierte en una *obra abierta* dirigida a cualquiera que sepa leerla y abierta a múltiples interpretaciones (plurivocidad).

Ahora bien, el problema es si traducir la imagen a texto (Roca, 2004). Problema que se convierte en peligroso si se olvida analizar la dimensión estructural que determina tanto la producción como la interpretación de las imágenes (Hugues-Freeland, 1997). Por lo que nuestra postura pretende superar la interpretación de las fotos como textos.

Aquí analizaremos las *acciones* que dieron lugar a las fotografías, y que al ser fijadas en un papel, y puestas a circular, son separadas de su contexto de significación, de su "aquí y ahora", formando parte de *discursos* que permiten diversas interpretaciones según quien los lea (los jóvenes, su entorno familiar y social, los de "afuera", etc.) y según el contexto (sentidos connotados).

Si bien "la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda" (Dubois 1994:51), no sólo en la acción fotográfica existe un comportamiento social implicado²⁴, sino también en la interacción entre el espectador, el fotógrafo y el fotografiado, cuando ya está en papel. La acción deja de ser del actor (fotógrafo y fotografiados) y pasa a ser social. Pero si consideramos con Bourdieu que la

²³ Clifford se refiere específicamente a Geertz, a quien critica por tratar a los balineses como a un único autor generalizado.

²⁴ La pose, las expectativas, etc.

fotografía ya está condicionada desde su producción por el ethos del grupo -o por las convenciones sociales con Hall-, entonces la acción de fotografiar siempre es social, aún cuando no implique más actores que al fotógrafo. Por otra parte, no debemos olvidar analizar no sólo el momento de la toma fotográfica sino también las consecuencias del uso y circulación de estas imágenes en los grupos según los sentidos atribuidos a las mismas

Puesto que las fotos “nos dicen más cuanto más sabemos interrogarlas” es necesaria una metodología de investigación que atienda tanto factores formales, como de contenido y de contexto (Roca, 2004:3). Así un análisis morfológico y estético abarcará elementos técnicos, formales y de composición, mientras que el análisis del contenido se centrará en los elementos fotografiados (las personas, las cosas, los lugares, etc).

Capítulo 3: Interpretando la mirada

a) Mapas y miradas.

Considerando que la representación visual es una “imagen sustitutiva que tiene su propio sentido simbólico” (Sel, 2006:3), y que los símbolos son *multívocos* (condensan múltiples significados) (Turner, 1967), este sentido es siempre sentido para quien lo piensa en función de sus experiencias personales, y la cultura, la clase, a la que pertenezca, y de sus saberes sobre los códigos que en ésta rigen: “el símbolo da qué pensar” (Ricoeur, 1976:26).

En la decodificación incide, además del marco de referencia sociocultural, el conocimiento de los códigos del *campo* fotográfico que cada sujeto posea. En ese sentido, un caso ilustrativo de cómo las fotos requieren de un “saber leerlas”, se dio durante la proyección en clase de algunas fotos movidas o fuera de foco. Estas fotos llamaron mucho la atención de los jóvenes, manifestando incluso no entenderlas (20/8/05). Esto da cuenta de los códigos estéticos de la fotografía (de autor o artística) que buscan lograr “belleza” a través de la ruptura con la perfección técnica, logrando incluso el desdibujamiento de la forma de lo fotografiado al punto de que se pierda el carácter icónico de la foto (no hay analogía con el referente, no hay parecido, no se entiende ya qué es lo fotografiado²⁵).

Para Bourdieu, como todo *campo*, el campo artístico, es “un espacio de juego históricamente constituido con sus instituciones específicas y leyes de funcionamiento propias” (Bourdieu, 1988:108). De modo que lo que para los fotógrafos es “arte”, para los no-fotógrafos puede resultar incomprensible o técnicamente “mal hecho”.

Como es de suponer, los fotógrafos contamos con saberes previos (sobre códigos fotográficos, convenciones visuales) pero éstos se deben no sólo a una formación específica, sino a la educación y a la posición socio-económica en la estructura de clases. Como sostiene Bourdieu para la obra de arte: “El consumo es un momento de comunicación, es decir un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. (...) la capacidad de ver

²⁵ Esto podría explicarse por la búsqueda que realizaron los fotógrafos, a partir de la década de 1980, de códigos expresivos menos estructurados que el de los fotoclubes (Pérez Fernández, 2004)

pertenece a la medida del saber (...) La obra de arte no toma un sentido y no reviste un interés sino para el que está provisto de la cultura, es decir del código según el cual está codificada.” (Bourdieu, 2003:230). “Es decir que (...) el placer de la obra de arte, supone un acto de conocimiento, una operación de desciframiento, de decodificación, que implica la puesta en práctica de un patrimonio cognitivo, de un código cultural. Ese código incorporado que llamamos cultura funciona de hecho como un *capital cultural* porque, estando desigualmente distribuido, procura automáticamente beneficios de distinción”. (Bourdieu, 2003:231).

Lejos de sostener que los jóvenes de la Isla no tienen cultura, lo cual es impensable para cualquier grupo humano, afirmamos que tienen un capital cultural diferente al de los fotógrafos. Siguiendo a Bonfil Batalla, consideramos que la *cultura propia* consiste en la toma de decisiones sobre elementos tanto propios como ajenos (es decir que la apropiación de elementos ajenos también forma parte de la propia cultura). De modo que los jóvenes, de apropiarse de los códigos fotográficos, podrían transformarlos, interpretándolos en términos de sus propias convenciones sociales y de las representaciones de su mundo cotidiano.

Esto se evidenciaba en las diferencias de sentido que se manifestaban en ocasión de la proyección de la obra los fotógrafos invitados al taller. Los jóvenes se mostraban más interesados, participando más en las fotos en las que encontraban sentidos que remitían a su propia cotidianeidad, no sólo separándose de los sentidos atribuidos originalmente por el fotógrafo, sino incluso dejando fuera de su comprensión al propio autor de la foto. Por ejemplo en otra ocasión, una de las fotos proyectadas mostraba las siluetas en sombra de unos hombres y un perro caminando por la calle, llevando unos palos. Varios de los jóvenes dijeron: “*es un cobani*” (término para referirse a la policía). Aún cuando el autor de la foto les explicara que eran piqueteros, los jóvenes insistieron: “*pero tiene el palo de un cobani*” “*sí es un cobani*”. Esta afirmación podría explicarse por la mayor familiaridad de los jóvenes con la policía, que con los piqueteros, cuyos palos encierran otros significados (seguridad para ellos mismos y temor para algunos sectores sociales de la capital federal).

Retomando a Moscovici “el trabajo de la representación consiste en atenuar las extrañezas, introducirlas en el espacio común, provocando el encuentro de las visiones, de las expresiones separadas y dispares, que en cierto sentido, se buscan” (1978:61, t/n²⁶). Así la representación vuelve familiar lo extraño, modificando su contenido y otorgándole significados familiares, para que pueda ingresar en nuestro universo (de sentido). Las representaciones extraen sus significados de valores y saberes anteriores del grupo (Jodelet, 1984:35). Representar es entonces enmarcar lo nuevo en nuestro marco anterior.

Ante otra foto en que se veía un perro acostado en el piso sobre el cual se proyectan las sombras de unas rejas verticales, uno de los jóvenes dijo: “*parece un celular*” (refiriéndose al móvil policial que traslada detenidos), y el fotógrafo le respondió: “*sí, como que está transmitiendo ondas, no?*” (relacionando el término “celular” con telefonía). Si bien en esta foto tampoco había policías ni elementos que refirieran directa -o intencionalmente- a ella, los jóvenes hicieron referencia a la misma a partir de experiencias propias. Así como interpretaron las sombras en términos de su propia realidad, el fotógrafo tradujo el término “celular” a su propia cotidianeidad, evidenciando modos de vida socio-culturalmente diferentes, que producen *quiebres*²⁷ en la comunicación.

“El intérprete, aunque quisiera nunca sabría “dar con” el saber lateral y la intencionalidad del fotógrafo, sea cual fuere el esfuerzo puesto en escrutar la imagen. El saber (...) le debe ser proporcionado por añadidura (al lado de la imagen) si de entrada no dispone ya de él.” (Schaeffer 1990:63). Vemos que aquí, a pesar del contexto (secuencia, relato hablado), los jóvenes le otorgaron otros sentidos, decodificándola en relación con sus propios códigos culturales y sociales, con sus saberes cotidianos y experiencias personales. Es decir que “...comprometen en su percepción de la obra de arte los intereses y las expectativas que comprometen en su percepción cotidiana” (Bourdieu, 2003:78).

Así, en otra oportunidad, durante la proyección de un trabajo fotográfico sobre una estación de policía en Nicaragua, donde la mayoría de los detenidos eran jóvenes de entre

²⁶ En portugués en el original: “O trabalho de representação consiste em atenuar essas extrañezas, introduzi-las no espaço comum, provocando o encontro de visões, de expressões separadas e dispares que, num certo sentido, se procuram”

²⁷ Lo que para Agar (1991) es un *quiebre* (consistente en las diferencias entre las tradiciones (o mapas) de los nativos y las del antropólogo), lo hemos trasladado aquí a las diferencias entre las tradiciones de los jóvenes de la Isla y la de los fotógrafos (y la antropóloga). Agar considera que la etnografía se trata de un proceso de mediación entre marcos de significados, logrando la fusión de los respectivos horizontes (Gadamer) gracias a la construcción de un mundo de significados común en el cual ese quiebre es incluido, adquiriendo sentido y coherencia.

17 y 25 años, se produjo una importante identificación por parte de algunos de los chicos con los fotografiados. De entre las fotos vistas, las que más impacto causaron en los jóvenes fueron las que retrataban los encuentros con los familiares en las visitas. En especial, hay una serie de tres fotos en que madre e hijo se juntan en un abrazo y lloran:

Jimena²⁸ .: mi mamá lloraba porque me veía esposada en el juzgado y nunca fue a la visita,

F. (Fotógrafo invitado): ¿nunca te fue a visitar?

Jimena: no tenía visita porque estaba en la brigada de mayores, y era menor

Joven: ¿Por qué le sacaste 3?

F.: porque me parecía que las 3 fotos mostraban diferentes expresiones y como cambiaba

Jimena: cambiá, cambiá que esto me hace mal

Por otra parte, algunos jóvenes reconocían lugares (la celda, los pasillos, el celular de traslado) que guardan similitudes con los que ellos mismos han transitado.

Jimena: todas las comisarias están escrachadas así las paredes ¿viste?

(...)

F.: en ese pasillo la puerta negra a la izquierda, ese es el pasillo donde se hacen, se hacen las visitas

Jimena: yo me rescaté [me dí cuenta] porque se nota

(...)

Jimena: Es una pareja

Joven: hay presos mujeres y hombres ¿cómo se dice, mixto?

F.: en diferentes...

Jimena: ¿y no se cruzan? Porque sino sabés como se matan ahí adentro! Entre los pibes y entre las pibes si les gusta el mismo macho ¿Ese es el camión de traslado?

F.: exactamente

Jimena: nada que ver a los de acá,

Oscar: acá te meten en un cosito así

Jimena: un cosito así y con las manos allá arriba y un cositito para respirar

Oscar: encima una baranda tiene

Registro de clase 23/10/05

Desde sus experiencias, los jóvenes otorgaban significados a lo que veían en las fotos: escrituras en las paredes, abrazos, gracias a los cuales podían reconocer celdas, patios de visita, camiones de traslado, etc. Es decir, que completaban la decodificación con información que poseían de sus experiencias de vida (Hall, 1980).

Estos ejemplos demuestran que tras las diferencias de capital cultural encontramos una gran desigualdad social (traducida en acceso diferenciado a la educación, al mercado laboral, y a una vida más digna en general). En este punto las definiciones del *otro* por “ausencia” de determinados rasgos (de cultura) o por “pureza” (en su mirada²⁹), no sólo

²⁸ Para proteger la identidad de las personas de las que trata esta investigación se han utilizado nombres falsos.

²⁹ Los docentes solían decir: “hay una animalidad en lo que sacan” o “tienen la mirada pura”, “no contaminada”, pero la mirada es una construcción histórica (que corresponde al surgimiento de un campo artístico autónomo) reproducida

recuerdan las definiciones evolucionistas de viejo alcance en antropología, sino que denuncian una relación de desconocimiento –de su identidad real- (Todorov 1997) y de negación. Entonces, lejos de ser puros -ellos o su mirada- son diferentes (tienen diferentes convenciones sociales, saberes, prácticas cotidianas, representaciones sociales, etc.). Esta diferencia no lo es en términos ingenuos ni de relativismo cultural, sino que es una diferencia basada en desigualdades sociales (de clase, de acceso a la educación y al mercado laboral, de capital cultural, de experiencias de vida, etc.).

Siguiendo el recorrido que inicia Susan Wright en torno de la noción de **cultura**, la defino como un proceso activo de construcciones históricas y sociales sobre la definición de un nosotros y un otro, en la que se ponen en juego diferentes sentidos, prácticas, saberes, valores y representaciones de los sujetos que las producen y a partir de las cuales dan continuidad y sentido a su vida. Si además consideramos a la cultura como algo coextensivo y suplementario a lo social, notamos que las diferencias de sentido se montan sobre relaciones sociales de desigualdad, ya que “...hay que admitir que no se formula de modo unívoco y que no se dice (cuando se dice) ni se vive de la misma forma en un extremo u otro de la cadena estatutaria” (Augé, 1996:19).

Es precisamente esta tensión entre los sentidos atribuidos a las fotos, por un *nosotros* (los fotógrafos y el afuera) y un *otros* (los jóvenes de la Isla), que se pueden empezar a vislumbrar las diferencias de prácticas, saberes, valores, y representaciones, no ya sólo en torno a las fotos, sino en el marco de las relaciones sociales -y de desigualdad- en juego.

Entonces, si consideramos a la imagen fotográfica como una representación de la realidad, de acuerdo a códigos y convenciones sociales, culturales, de clase, históricas, de género, etc., debemos reconocer que existen otras representaciones posibles de la misma realidad. En esta misma línea, Edwards nos invita a *descentrar*, es decir a salir del esencialismo, a reconocer que la realidad no puede ser abarcada bajo una sola forma, una fotografía o una voz.

por la educación. De modo que no existe una mirada sensible a priori como no existe lo bello universal, sólo el artista legitimado puede apuntar a una mirada pura, quien por haber sido educado en el campo artístico, puede romper con sus normas: “la ingenuidad de la mirada no podría ser aquí sino la forma suprema del refinamiento de la mirada” (Bourdieu, 2003:84).

Tacca (1997) retoma la diferenciación realizada por Canevacci entre *visión exógena* y *visión endógena de cultura* para el cine dirigido, en el que hay una separación entre el sujeto portador de la cámara (y de la visión *etic*) y el sujeto-objeto representado por la misma (visión *emic*). El autor afirma que cuando se traspasa esta separación, y los representados se vuelven sujetos portadores de la cámara, se abren nuevas posibilidades para la antropología de comprender el imaginario social y la visión del mundo de una cultura a través de la representación simbólica de las imágenes producidas por alguien intrínseco al grupo. Esto nos lleva a pensar la representación en términos *emic* y *etic*, no como una oposición dicotómica (a las que no adherimos), sino como dos representaciones que pueden incluso ensamblarse para representar la realidad de un modo más complejo.

Separándonos de la hipótesis original de esta tesis que sostenía que las fotografías tomadas por los jóvenes diferirían considerablemente de las que podría tomar alguien ajeno al grupo, debemos pasar a analizarlas en toda su complejidad, considerando la heterogeneidad de intereses y la conflictividad social, para comprender en *qué*, *cómo*, y *porqué* se diferencian estas miradas cuando lo hacen. Considerando que así como los jóvenes atribuyen diferentes significados a las imágenes tomadas por otros, lo mismo sucede en sentido contrario con la circulación de imágenes mayormente estereotipadas en torno a sus vidas: “En cuanto a la intencionalidad, a no ser que sea codificada mediante estereotipos visuales o comunicada verbalmente, sólo puede dar lugar a una reconstrucción hipotética a partir del contexto de percepción” (Schaeffer 1990:63). Por lo cual suele adjudicárseles un carácter de “documento” como iremos viendo a lo largo de los próximos capítulos.

b) Vidas documentales

Por lo anterior debemos prestar atención sobre la paradoja de que “autores que nunca han pretendido dar un carácter informativo a sus imágenes, se inscriben –o son inscriptos- en el terreno documental a partir de fotografiarse a sí mismos o su entorno más cercano (...)” (Mata Rosas 1995:1).

Así, cabe preguntarse si los jóvenes de la Isla cuando fotografían su entorno material y social, lo hacen con intenciones documentales. La hipótesis de este trabajo es

que lo hacen más bien respondiendo a un *uso social* de la fotografía, mientras que el carácter de documento es atribuido externamente por quienes no formamos parte de su “mundo” pero sentimos curiosidad por él. Tal como cuestiona Sontag: “La injusticia social ha incitado a los acomodados a tomar fotografías, la más delicada de las depredaciones, con el objeto de documentar una realidad oculta, es decir, una realidad oculta para ellos” (1981:65).

Cierta exotización está presente en el inicio del siglo XX en los orígenes de la fotografía de prensa -y posteriormente documental- que al convertirse en una “ventana al mundo” (Freund), vuelve familiares los acontecimientos lejanos. A pesar de los cambios significativos que se produjeron en la producción documental en particular³⁰, subyace el ideal de lucha social que los primeros documentalistas sostuvieron al fotografiar la pobreza (Jacob Riis y FSA³¹), el trabajo infantil (Lewis Hine), las guerras (Robert Capa), las drogas (Eugene Richards), etc., con intenciones de denuncia para la transformación social. El uso de la fotografía documental como herramienta política (Freund, 1976) culminó en la creación de agencias como Magnum y Gamma, entre otras, que constituyen el ideal al que casi todos los fotoperiodistas y documentalistas aspiran, generándose una tendencia a producir trabajos documentales “de autor” por fuera del trabajo para los medios gráficos de comunicación masiva. En ellos, los fotoperiodistas intentan luchar contra la apropiación de su discurso por parte de los medios, y para lograr el reconocimiento de la fotografía de autor como un documento, debieron crear un código comunicativo basado “en lo verosímil como algo más terrible que la propia verdad” (1999:126). Así, en la fotografía documental se yuxtaponen el realismo y la subjetividad, el documento y la expresión artística, confirmándonos que se trata de falsas dicotomías.

Es común la asociación de la fotografía documental tanto con el *realismo* como con la *objetividad*. Según Ellis (1992), no hay un realismo sino varios realismos dependiendo de lo que esperemos de la representación fotográfica o filmica (argumentos, justificaciones, procedimientos), por lo que cuando se apela a la idea de realismo para justificar una sola representación se olvida que ésta depende de convenciones sociales. La noción de realismo no es algo dado, ya que no depende de la habilidad de la cámara para

³⁰ Pérez-Fernandez (2001) considera que en los '80 se produjo un cambio en el *qué* y el *cómo* de la fotografía documental, volviéndose sobre el “nosotros” (por ejemplo el consumo de las clases medias y altas), incorporando el uso de color y perdiendo el compromiso ético que caracterizaba al documentalismo.

³¹ La Farm Security Administration, documentó la depresión económica causada por la 2da Guerra Mundial en USA, incluía a Walker Evans, Dorothea Lange, entre otros.

captar la realidad. En cambio, son las convenciones sociales las que hacen de cada herramienta un medio para producir las representaciones dominantes en esa sociedad, de modo que pasan a operar como instituciones productoras de ideología, renovando y recombinando constantemente el sentido común, el modo de ver el mundo de una sociedad, lo que se da por sentado.

En ese sentido, las interacciones analizadas en este capítulo nos permitieron desnaturalizar el valor de verdad y objetividad de las imágenes fotográficas para poder pasar a analizar las interacciones en torno a las fotografías tomadas por los jóvenes, que es lo que más nos interesa a lo largo de este trabajo “porque también los *otros* piensan sus relaciones, piensan la identidad y la alteridad” (Augé, 1996:21)

Es por todo lo anterior que la referencia a la producción analizada en los próximos capítulos, será en términos de fotografías artísticas (generalmente así definidas por su estética) ó documentales (definidas tanto por la temática como por el grado de realismo abordados), aún cuando estas definiciones no son absolutas ni excluyentes. Y considerando que la calificación del valor de una imagen como documento sólo se logra cuando se encuentra integrada a una secuencia mayor de fotografías y a contextos específicos de producción y circulación.

Capítulo 4: Análisis estético y morfológico.

a) Belleza y verdad.

Tal como desarrolláramos en el capítulo anterior las fotografías no gozan de tal status de verdad como se les pretendió adjudicar en ciertos ámbitos y épocas..

La filosofía positivista reinante en el siglo XIX en Europa se trasladó a todos los ámbitos de la vida social, exigiendo a las artes la reproducción fiel de la realidad, como bien lo explica Freund: “La obra de arte ha de mostrar un contenido objetivo, obtenido directamente de la naturaleza que nos rodea” (1993:69). Junto con la pintura naturalista, la fotografía vino a satisfacer este deseo de “realismo”, gracias a su aparente capacidad de reproducir la realidad por medio de una máquina: “... para el fotógrafo la realidad de la naturaleza es exactamente la realidad óptica de la imagen” (69). De esta forma, muy pronto la fotografía liberó a la pintura de esta exigencia, la cual se volcó hacia el arte abstracto

Este es el origen de lo que Dubois llama: “La fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis)” (1994:20), es decir que la propia naturaleza mecánica del proceso fotográfico que permite obtener una imagen de forma automática, aparentemente objetiva, natural, donde el fotógrafo es casi invisible, hace que la fotografía sea ampliamente considerada una imitación de la realidad. Y por ende, para algunos como Baudelaire, la fotografía constituye un “simple instrumento de una memoria documental de lo real” y se opone en esencia al arte como “pura creación imaginaria” (Dubois, 1994:21). Así “la historia de la fotografía podría recapitularse como la lucha entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que no sólo responde a una noción de verdad al margen de los valores, un legado de las ciencias, sino a un ideal moralizado de la veracidad (...)” (Sontag, 1981:96). No vamos a detenernos en este histórico debate sobre el valor de obra de arte (o no) de la fotografía más que para comprender que el eje del mismo se centra en el rol del autor, siendo que el fotógrafo ha sido históricamente negado e invisibilizado en pos de una objetividad y un realismo funcionales al pensamiento de la época.

En este punto, proponemos junto con Edwards (1997) una ruptura de la dicotomía *realista vs expresivo, documento vs arte*, considerando la interdependencia dialéctica en la producción visual.

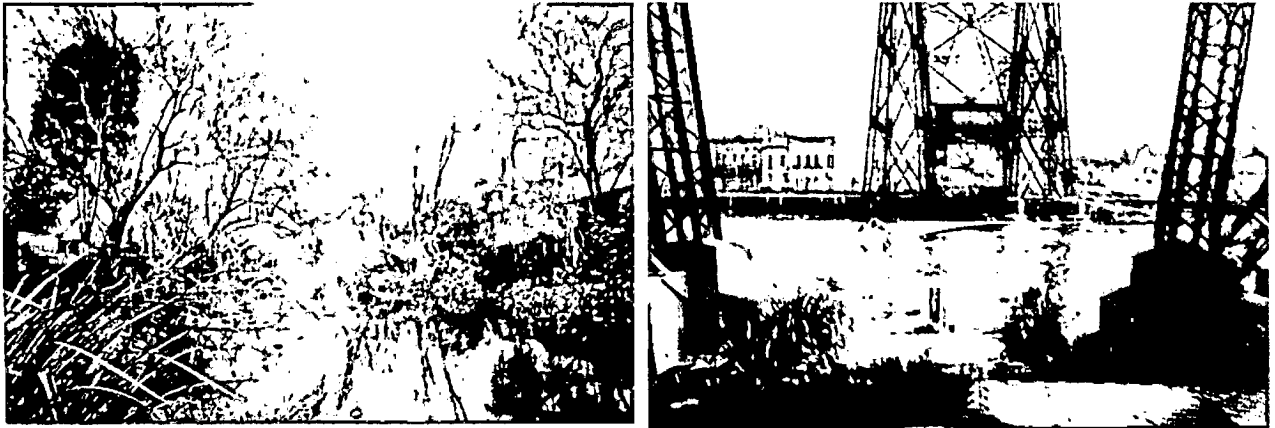
Ahora bien, ¿Qué hace que una foto sea bella? ¿O que sea considerada artística?

Cuando Bourdieu considera a la fotografía como un *arte medio*, se refiere, precisamente, a que no llega a ser reconocida legítimamente como arte, sino como un medio para cumplir una *función social de cohesión*: “La realización de la intención artística es particularmente difícil en fotografía porque la práctica fotográfica sólo difícilmente pueda apartarse de las funciones a que debe su existencia (...) es, en efecto el mismo principio el que hace que sea una práctica muy popular y que raramente sea la ocasión de una experiencia estética” (Bourdieu et al., 2003:113). Además se refiere al hecho de que es generalmente ejercida por individuos medios (profesional medio, de mediana edad, de clase media, con instrucción media y que vive en una ciudad media). Coincidiendo prácticamente con lo que Sorlin (2004) denomina fotógrafos *diletantes*, es decir aquéllos que no toman fotografías con intenciones de lucro, pero cuya continuidad en la práctica ha hecho importantes aportes al desarrollo de la fotografía profesional y en especial de la documental.

Hemos señalado que es el conocimiento de los códigos del campo artístico lo que define el status de una obra como arte, por eso no podemos sostener que exista lo “Bello universal” (Bourdieu). Por su parte, también Sorlin sostiene que lo bello responde a cánones tradicionales, a la conformidad con ciertas reglas de composición (2004:180). Por lo que la noción moderna de la belleza sostiene que ésta no es inherente a nada, sino que hay que encontrarla mediante otra manera de ver (Sontag, 1981:182).

En cambio, las fotos que suelen tomar los jóvenes sobre lo “lindo”, se refieren en general al paisaje, asociado a su vez con la naturaleza, el río (aunque sea contaminado), y a la ciudad. También para casi todos los fotógrafos aficionados “una fotografía bella es la fotografía de algo bello” (Sontag 1981:38). Considerando al paisaje con una búsqueda de la belleza en la naturaleza, y respondiendo a un interés más bien artístico. Por ejemplo, Julián expresó: “*pensaba hacer sobre el paisaje, pero acá no hay mucho paisaje*” (clase

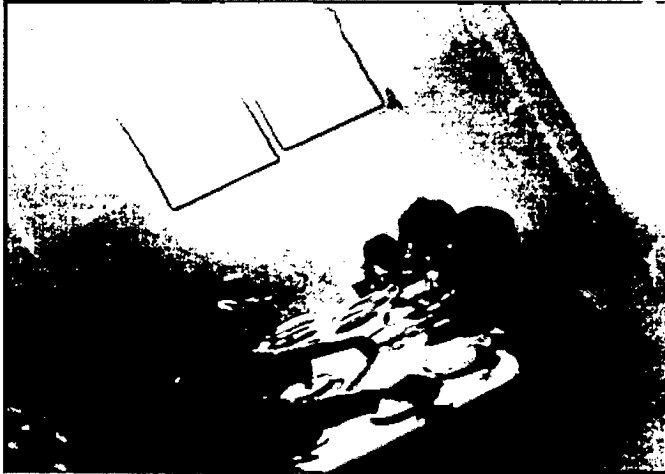
21/05). ¿No hay paisaje en la Isla Maciel? ¿No hay belleza? En sus palabras: “*nada, yo pensaba que paisaje hay muchos paisajes acá también, pero digo, no, si los mejores paisajes son los del campo, los de la ciudad (...)*” (en charla 15/10).



¿Si no hay objetos bellos que fotografiar, existe otra manera de ver que encuentre belleza en su entorno? ¿Existe una búsqueda estética por parte de los jóvenes? Si sí, ¿a qué intereses responde?

Vilches afirma que todo *punto de vista* –y toda imagen tiene necesariamente uno– está conformado por diferentes elementos técnicos (lentes, color, etc.) cuya función es semántica, es decir, que producen significados. “Así, por ejemplo, una fotografía puede construir un tipo de mundo referencial a través de un particular modo de puesta en escena de la disposición de los tamaños, perspectivas, sombras y luces” (1987:241)

Si bien en algunas fotos observamos un juego de luces y sombras interesante, el hecho de que en otras tantas los jóvenes usen el flash incluso estando en exteriores (sin necesitarlo) nos hace preguntarnos qué es azar y qué no. Esto se evidenciaba cuando al ver las fotos reveladas preguntaban porqué habían salido así (oscuras o sobreimpresas).



Luego de unos meses de taller, algunos jóvenes habían iniciado una búsqueda estética, por ejemplo torciendo la cámara al momento de la toma, logrando un efecto de “horizonte caído”. Esto implica un mínimo saber sobre el código fotográfico (las fotos pueden ser apaisadas o verticales), por lo que constituye una primera ruptura con este código. Paradójicamente ésta es una ruptura convencional, dada la frecuencia con que la mayoría de los aprendices de fotografía la realizan.



En otros casos, como el de Pedro o Yamila, la ruptura va un poco más allá, realizando algunos encuadres que parecen “arriesgados” en los que las caras de las personas fotografiadas está parcialmente fuera de cuadro (o cortadas). En charlas con el

primero, descubrimos que no hay una intención explícita de realizar este corte, sino que muchas veces se debe al azar o a razones prácticas.

Investigadora (en adelante I): cuando cortas la cara así ¿es apropiado?

Pedro: no, eso porque se metieron, yo le estaba apuntando a éste y se metió y salió enfocada esa

(...)

P.: la escuela

I.: y acá también le cortaste la cara

P.: si

I.: ¿y ahí fue apropiado o también se te cruzó?

P.: no, no, le saqué porque no entraba más la cámara.

Entrevista 22/10

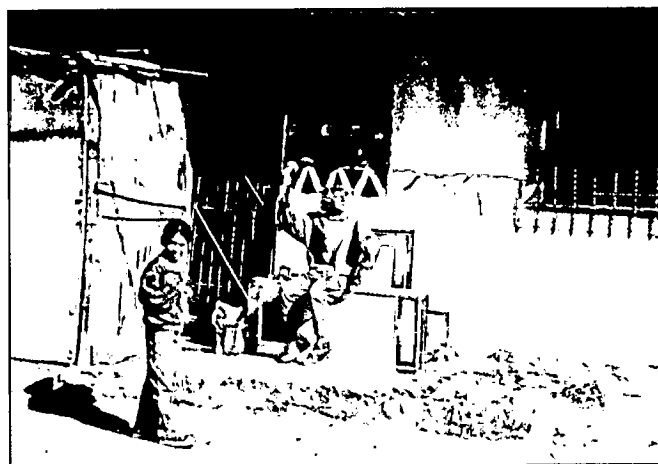
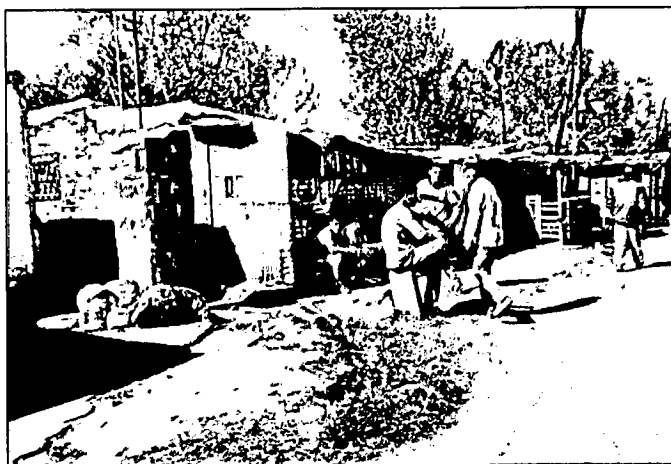


En otras ocasiones, realiza un cambio en el punto de vista:

I.: y ésta, está rara, desde abajo

P.: porque no quería que le saque y yo me fui atrás y así de costado le saqué, no quería que le saque foto

(...)



I.: Y esta situación, yo miraba, que vos hiciste al hombre este sentado en este banco, no? y después sacaste al flaco éste que está acá en la esquinita, y después te fuiste mas lejos todavía, ¿o es al revés que te fuiste acercando? ¿Como es?

P.: no, a este viejo le saqué de cerca, después este pibe me dijo que le saque una foto, le saque, después este pibe cuando yo me iba le saqué otra foto, y este pibe que esta acá se metió y ésta acá también

I.: ¿o sea que vos le querías sacar a este en realidad?

P.: si, y después le saqué a éste, le saqué a éste, le saqué a éste, le saqué a éste

I.: ¿y a éste porqué le querías sacar?

P.: porque le grité eih! Y se puso así, en pose y le saqué..

Entrevista 22/10

Se trata aquí de una serie de fotos, cuyo análisis es posible gracias a la secuencia, al orden en que se ubican las fotos en la tira de negativos. En ambas situaciones, el cambio en el punto de vista (desde abajo, o alejándose), se debe más a una razón práctica (que entre alguien en el cuadro o no) que estética. También deja entrever razones sociales: “después este pibe me dijo que le saque una foto” o “Y se puso así, en pose y le saqué.”

b) ¿Color o blanco y negro?

Hemos indicado que la producción fotográfica de los jóvenes debe ser analizada en el marco del taller que le dio origen. Por esa razón es que especificaremos algunas decisiones (estéticas, temáticas, etc.) del mismo que pudieron influir en el tipo de imágenes realizadas por los jóvenes. En el taller se usaban rollos en blanco y negro respondiendo, según los docentes, a razones económicas (es más barato), técnicas (“tiene mayor latitud de exposición”³²) y estéticas (“nos gusta más”).

Se proyectaban trabajos de documentalistas reconocidos internacionalmente (Sebastiao Salgado, Diane Arbus, Eugene Richards, Dona Ferrato) y fotoperiodistas locales (Daniel Davobe, Diego Levy, entre otros), la mayoría de cuyos trabajos son en blanco y negro y abordan temáticas sociales como el desempleo, la pobreza, la violencia, etc..

Franqueándose la oposición entre la fotografía artística y la documental, en el blanco y negro se conjugan ambos *campos*. Como en el caso de un objeto bello, el blanco y negro funciona convirtiendo a la foto en algo bello, ya sin importar su objeto. Pero en la fotografía documental, el uso de blanco y negro da una idea de realismo. Puesto que la realidad es en colores, este uso es necesariamente convencional, remitiéndose a los

³² Es decir que permite tomar fotografías en un rango mayor de situaciones de luz.

orígenes de la fotografía y a su valor documental. Las fotografías de pobres, indígenas, campesinos, aún hoy muy generalmente tomadas en blanco y negro, generan una sensación de exotismo, de extrañeza, de lejanía en tiempo y en espacio, a *nuestra* realidad moderna y a color. En consecuencia, niegan la co-existencia con los sujetos fotografiados, constituyéndolos en *otros* esencialmente diferentes al *nosotros*. En este sentido recuperamos el análisis de Tomaselli (2001) de cierta estética que forma parte del “turismo cultural”, constituyendo “una puesta en escena de la autenticidad cultural”, es decir, la reproducción de elementos icónicos, estereotipados y míticos, que reafirman la imagen que tenemos de los *otros*. Del mismo modo las fotos a color marcarían más el parecido con nuestras fotos de familia y nos obligarían a identificarnos, a reconocer en ellos una parte de nuestra sociedad.

Por otro lado, el uso de cámaras pocket (más simples, automáticas) se relaciona más con un uso social (vacaciones, cumpleaños, etc.) que profesional de la fotografía. Aquí no se están cuestionando los recursos con que contaba el taller (sabiendo que no existiría posibilidad económica de comprar otras cámaras, ni probablemente tampoco rollos a color). Lo que se intenta es considerar cómo estos recursos técnicos pudieron actuar sobre los sentidos y usos que adquieren las fotografías para los actores. Si bien es cierto que, con pocos recursos y con cualquier cámara se pueden hacer buenas fotos, es necesario conocer las convenciones del campo (para eventualmente romper con ellas) y el funcionamiento de la luz y la cámara (es decir, poseer ciertas competencias). En cambio “Un equipo pobre condena a una práctica rudimentaria al mismo tiempo que expresa la resignación ante un ejercicio limitado” (Bourdieu et al. 2003) cuando limita la búsqueda estética al encuadre y/o el tema. Sontag sostiene que en la mayoría de los casos, se prefiere una fotografía a otra por el tema abordado más que por sus aspectos formales (o estéticos). “Mientras la autoridad de una fotografía dependerá siempre de la relación temática (es una fotografía *de* algo), toda declaración a favor de la fotografía como arte tendrá que enfatizar en la subjetividad de la visión.” (1981:145)

Al interés por el uso del blanco y negro por razones estéticas en función de búsquedas documentales (ligadas a determinadas temáticas), se opone al interés por el color en función de intereses sociales por parte de los jóvenes, en especial cuando se trata de las fotos de la familia y autorretratos, es decir, de fotos *para* ellos mismos, para *uso social*. El color cobra importancia, especialmente cuando quieren mostrar las fotos

sacadas a sus familiares y amigos, y éstos preguntan por qué éstas son en blanco y negro, considerándolas menos lindas, de menor valor o inferiores que las de color (a pesar de que el blanco y negro sea más prestigioso para otros sectores conocedores de las convenciones del campo fotográfico).

Por ejemplo una participante del taller otorgaba al momento de elegir entre las fotos que tomó de una comunión, más valor a las que eran en color (Claudia 12/11). En otra ocasión (23/10) Jimena le pidió a varias personas que la retrataran con su cámara: “*que salga todo el cuerpo*”, pedía. Aún así, como su rollo era en blanco y negro, y ella quería sacarse una foto en color, le pidió insistentemente a Claudia que la retratara con su rollo a color. Si relacionamos esta escena, con lo dicho por Jimena en una entrevista (19/11) sobre los autorretratos que se sacaba: “*las fotos a color son intimas, son para mí*”, observamos que no tiene el mismo valor una foto en color que en blanco y negro, especialmente cuando se trata de un retrato. Una foto en blanco y negro no es más linda, sino que, por el contrario, le falta algo, tiene menos valor, a la vez que pretende diferentes usos (privados vs artísticos o documentales).

El contexto en que estos comentarios se realizan nos lleva a considerar la *función* social de la fotografía, mayormente ligada a su función retratista, desde su surgimiento (1840 para retrato exclusivo de la burguesía) hasta el momento en que tomar fotografías se volvió cada vez más accesible. Ya que la fotografía viene a cumplir, según Bourdieu, un papel importante en la *cohesión* del grupo y de la familia por medio de la *solemnización* de ciertos momentos dignos de fotografiar (las reuniones familiares, las ceremonias de matrimonio, etc.) cumple una función social que le es preexistente, la precede.

Esto es todavía en gran parte así, y creemos que no sólo entre los jóvenes de la Isla, sino en toda la sociedad (la mayor accesibilidad al recurso, con las cámaras incorporadas incluso a los celulares, no ha modificado esta prevalencia del retrato, sino simplemente modificado su modalidad -la pose- y su cotidianeidad -el retrato en situaciones menos ceremoniales). Podría decirse que su uso social sigue prevaleciendo aún hoy por sobre otras (artísticas, amateurs, profesionales, etc.).

Capítulo 5: Análisis de contenido.

a) Función y uso social: ¿Qué, para qué y para quién fotografiar?

A los fines de hacer copias para uso tanto personal como público, se realizan ediciones (o selecciones) grupales de sus fotos. Observamos que la mayoría de los jóvenes, por sobre cualquier otro interés estético o de contenido, centran su mirada en encontrarse ellos mismos retratados en sus fotos o en las de un compañero, así como en encontrar a algún compañero, amigo, conocido o vecino. Más allá de lo obvia que pueda parecer esta observación, nos permite reflexionar sobre algunas cuestiones.

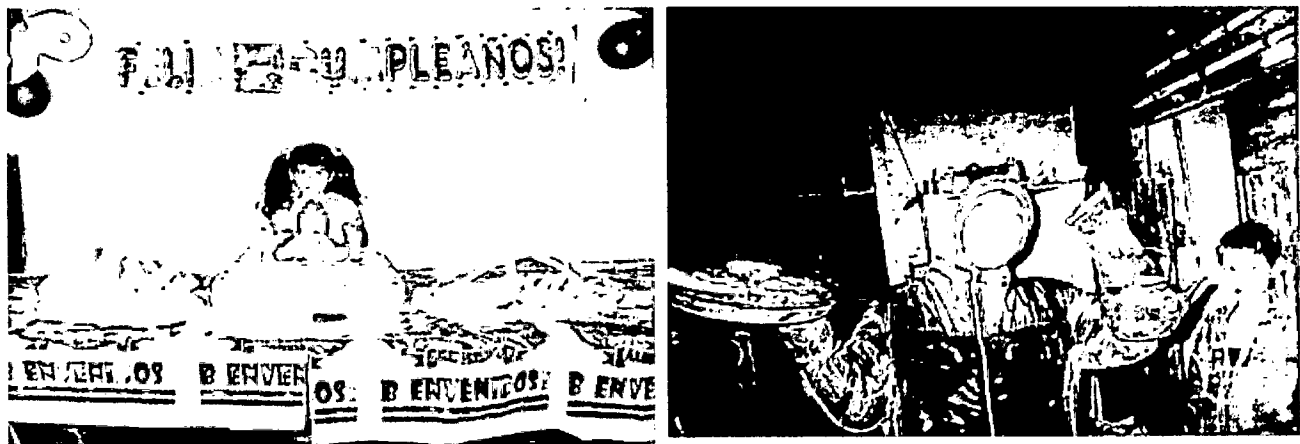
Por un lado, si bien es esperable que al ver fotos, cualquier persona se busque en ellas para ver en cuántas salió, cómo salió, etc., y busque a otros conocidos para observar lo mismo (por ejemplo, entre las fotos de una fiesta), no es tan común que en un taller de fotografía los participantes compartan tanto su vida cotidiana entre sí (por ser amigos, parientes, vecinos) como para que estas presencias en las fotos ajenas se reiteren al punto de convertirse en la principal búsqueda. Esto evidencia, que la *función social* que Bourdieu le asigna a la fotografía, prevalece, en la mayoría de los casos, por sobre otros objetivos estéticos, expresivos y documentales en función de la posible circulación pública de las fotos (exposiciones en el barrio, en museos de la ciudad, en publicaciones gráficas y en libros, aunque no todas se hayan llegado a concretar).

Esta función de cohesión de la fotografía se manifiesta de diferentes maneras según el grupo. Bourdieu plantea que "...por la mediación del *ethos* - interiorización de las regularidades objetivas y comunes-, (...) la fotografía expresa el sistema de los esquemas de percepción, pensamiento y apreciación común a todo *grupo*" (Bourdieu et al., 2003:44). De esta manera, los valores del grupo definen qué *puede* y *debe* ser fotografiable y qué no³³. La fotografía se encuentra limitada en su propia función, volviéndose, de algún modo, *estereotipada*.

Veamos qué modalidades adquiere en la Isla. Inicialmente, el uso que los jóvenes le daban a la cámara -y quienes se las pidieran- era el de fotografiar cumpleaños

³³ Si bien Bourdieu parte de la idea de coerción de Durkheim, ejercido sobre los sujetos por las normas sociales propias de cada clase o grupo social, consideramos que esta función no es la única que incide sobre la producción fotográfica.

navidades, unas pocas reuniones familiares, y más que nada encuentros informales con amigos, en las que la comida, la bebida eran también protagonistas de las imágenes (por su asociación con el “pasarla bien”). Por ejemplo, Jimena respecto al rollo que sacó en el cumpleaños de una amiga, expresó: “*éste me parece que lo voy a tener que editar todo, son para regalar*” (se suceden fotos de la mesa, del vals, posando con cada invitado, un par de retratos y regalos, etc).



Las diferencias que pueden encontrarse entre estas fotos y las de otros grupos son insignificantes puesto que cumplen la misma función. A pesar de la puesta en duda, por autores como Sorlín, del modo en que efectivamente se produce esta cohesión social entre personas que, en una reunión familiar o social, se agrupan sólo para la foto e inmediatamente después se dispersan, siendo que esas fotos “para el recuerdo” raramente son vueltas a consultar en los álbumes, ni a circular entre ellos, consideramos que la función de cohesión está más en la *acción* que en el producto ya que existe siempre una selección de las personas que son fotografiadas, explícita o implícitamente. Ser incluido en una foto grupal, simboliza la existencia de una relación previa en función de la cual congelar ese instante de tiempo cobra significado para quienes participan de ese momento: “Dejarse fotografiar (...) es poner de manifiesto, al mismo tiempo, que se tiene el honor de haber sido invitado a participar y que se participa para rendir ese honor” (Bourdieu et al., 2003:61)



Por esta misma razón, por la fuerza ritual que tiene “congelar” una imagen para el futuro, es que se cuidan tanto las representaciones personales de cada uno, la pose, el peinado, la expresión, junto a quien uno se ubica. Como diría Bourdieu: “Uno se deja observar” es necesario entonces, controlar los efectos “imponer las reglas de la propia percepción” y “posar es respetarse y exigir respeto” (et al. 2003:145). A las actitudes, gestos y posturas que se ponen en evidencia en presencia de la cámara, o que se realizan justamente por la presencia de la misma, podemos denominarlas *profilmia*, junto con de France³⁴.

Aún cuando estas fotos muchas veces no parezcan tan formales como los retratos de antaño, sino que encontremos a un par de amigos charlando acodados en un sillón o en un escalón de la vereda, o la mesa llena de botellas de cerveza y colillas de cigarrillos, no debe subestimarse la puesta en escena que suele realizarse aún para mostrar esta informalidad y la diversión (por ejemplo, por los restos de ella). Ya que, constituyen parte de su auto-representación, de cómo quieren verse y ser vistos por sus amigos y familiares.

Preferimos el término *uso social* -antes que función social? para referirnos a los intereses con que se realiza la toma: “para mí”, “son íntimas”, “para regalar”, “por diversión”, etc., oponiéndolo al de *circulación pública*.

Conservaremos el término *función social de cohesión* para aquéllos casos en que, debido a la precariedad de la libertad (la gran probabilidad, y la naturalidad con que esto es tomado, de caer preso o que un novio, hermano o amigo sea detenido), la movilidad de

³⁴ Claudine de France reseñado por Guarini, C. 1988: *Observación filmica y puesta en escena de una enfermedad tradicional: el susto* Tesis de doctorado. Universidad de Paris X

la residencia (muchos van y vienen de otras localidades en que vivieron, o viven sus padres, o algún pariente), los retratos adquieren un valor agregado pretendiendo dar entidad a esas relaciones afectivas a la distancia (como veremos en los casos de Gabriela y Willy).

b) Tipicidad de la acción, estereotipos y pseudoacontecimientos

Los estereotipos: figuras mayores de la ideología

Roland Barthes citado en Ramonet (2000:12)

En referencia a la composición, notamos una reiteración de fotos en las que las personas son fotografiadas detrás de rejas, o entre las maderas de una pared, etc. La mayoría de estas fotos fueron tomadas durante recorridas grupales por el barrio.



En la repetición de esta toma, y en la de su edición, empezamos a notar cómo juegan los estereotipos. Tella (2005), en su trabajo sobre el “marketing social”, analiza las campañas gráficas de asociaciones destinadas a “asistir” a los pobres, y observa que en ellas se produce una repetición de este tipo de encuadres en especial en fotos a niños,

acompañado por el texto “ayúdenlos”. Estas campañas se asientan sobre –y refuerzan– una imagen estereotipada de la pobreza, que muestra a niños mirando a cámara cuyas caras están muchas veces semi-tapadas por sus manos, el pan que comen, u otros elementos, apelando a la lástima del observador. Como sucede con los estereotipos, la reiteración de estas imágenes les da fuerza y credibilidad. ¿Cómo actúan estas imágenes tan ancladas en el sentido común, en las representaciones de los jóvenes? O mejor dicho, ¿cómo actúan estas representaciones sociales -que relacionan el concepto de pobreza con una imagen típica de pobreza- en las representaciones de los jóvenes?

Como Schutz (1974) podemos considerar el pensamiento del *sentido común* como conjuntos de abstracciones, formalizaciones y generalizaciones (al igual que funcionan las representaciones para Moscovici), contruidos a partir de la interpretación de los hechos de la vida diaria. Este autor distingue el conocimiento (individual), de la experiencia (común a muchas personas), y considera al primero producto de la elaboración interior, subjetiva e intersubjetiva, de la experiencia vivida, funcionando como esquema de referencia para el sujeto. De esta manera, por medio del sentido común cada actor social obtiene conocimiento de su experiencia, realizando *tipificaciones* del mundo que le permiten otorgar significado y relevancia a las situaciones. Participar del mismo sentido común, permite comprender, es decir interpretar el sentido de la acción social, clasificando la conducta propia y ajena en experiencias similares anticipadas. Schutz denomina a este proceso *tipicidad de la acción social* y nos abre una perspectiva para el análisis de la repetición de ciertas imágenes (o del estereotipo visual).

Si bien las campañas del “marketing social” van dirigidas al sector de la población en condiciones económicas de “ayudar”, sus supuestos beneficiarios también las ven, e identifican algunos de sus elementos visuales con elementos de su experiencia cotidiana y los incorporan. Como dijimos antes, los estereotipos se basan en algunos aspectos de la realidad (exagerando características y omitiendo otras), por lo que no son del todo falsos. En su parte de verdad reside su fuerza y permanencia en el tiempo. Los estereotipos, a su vez, actúan homogeneizando, es decir, anulando las diferencias al interior de los grupos (Burke, 2001). Así actúan también las tipificaciones del sentido común, y las representaciones sociales, que funcionan como esquemas de referencia del sujeto. El hecho de que estas fotos fueran tomadas durante recorridas por los sectores más pobres de la Isla Maciel, por su parte de “villa”, con pasillos y casas de chapa y

madera y como resultado de “documentar el fondo” (como le llaman los jóvenes a este sector), implica un doble movimiento hacia quienes se fotografía: vecinos, amigos, con quienes los jóvenes se identifican a la vez que se distinguen. Por un lado, permite expresar a través de otros aquéllos aspectos de la pobreza con los que los jóvenes se identifican. Por otro lado, permite alejarse, separarse de estos elementos, diferenciarse, y constituirse en menos pobre. Es decir, por medio de la toma de estas fotografías se construyen representaciones sobre uno y los demás, se elabora un conocimiento a partir de la experiencia propia y ajena.

Observemos las fotos que Pedro le tomó a un linyera del barrio:

P.: yo vengo porque a mí me gustó el taller de fotografía, si no me gustaría el taller de fotografía, no vendría

I.: ¿y qué te gusta del taller?

P.: las cosas que hablan, las fotos que muestran

I.: ¿y que te gustó más? ¿te acordás de algún trabajo?

P.: (...) me gustó las fotos esas que pasaban que vivían en la pobreza, que no vivían en casas así como éstas, vivían en casas de madera, gente que salía a rebuscárselas, toda esa gilada [se refiere al trabajo sobre una familia del delta de Daniel Davobe]

I.: ¿y por qué te gustaron esos trabajos?

P.: porque me dio pena, ver la gente que se está muriendo por no comer, y toda esa gilada, en Argentina todos tienen plata y no son capaz de hacer nada, no digo que hagan algo, pero son gente de otros países se están muriendo y

I.: ¿te dio ganas de sacar fotos parecidas?

P.: igual que el chabón ese, come comida de la basura

I.: y le sacaste después de haber visto los trabajos

P.: sí, no ves que hay tachos de basura, come ahí todo, le tiran cosas todos

I.: ¿lo tratan mal?

P.: no lo quiere nadie al viejito ese

I.: ¿y vos para que pensás que puede servir sacarle la foto?

P.: para que se dé cuenta que acá hay gente que está sufriendo también en la villa, el chabón ese duerme bajo lluvia, todo, el otro día lo hice entrar a mi casa, ahí abajo en el patio, que esta techado, lo hice pasar, no se mojó pero, le servía comida, todo. Ayer estaba buscando comida en la basura y le llevé dos sanguches de milanesa, que compró mi vieja, le di dos sanguches de milanesa de pollo



Entrevista 22/10

Pedro se refiere a su lugar como la “villa” y quiere mostrar “*que acá hay gente que está sufriendo también*”, influido por los trabajos que vio, pero también decidido a mostrar lo que pasa en su barrio, apelando a que otros sientan pena como él, a que hagan algo. El haber visto trabajos que tratan sobre la pobreza en otros lugares, le otorgó calidad de fotografiable a su entorno. Sin embargo, Pedro no hizo más que esta foto del linyera, no se dedicó a fotografiar la pobreza. Esta foto implicó una acción, a partir de ella, su relación con este hombre cambió: haciéndolo pasar a su casa cuando llueve y alcanzándole comida.

Willy tomó una foto al mismo hombre, y dada la semejanza con la de Pedro, en ocasiones las confundía (manifestando un mayor interés en el contenido que en lo morfológico (el encuadre, el punto de vista, etc) que podría diferenciarlas). Este hecho, y el que también fotografiara a una cartonera, llaman la atención sobre la tipicidad de la acción y del status de lo fotografiable que mencionamos más arriba. La cartonera, fotografiada apenas un fotograma después que el linyera, se convierte en un sujeto tan fotografiable como aquél para mostrar la pobreza.



W.: Éste es el que te conté que vive en la calle, se muere de frío y come del volquete. (...) a ésta le saqué porque todos la cargan porque es tartamuda.

Observación de clase
14/05

Al igual que Pedro, Leonardo tomó esta foto por el efecto que puede producir en quienes, de afuera, puedan verla. Es decir, que esa foto no hubiera probablemente sido tomada si no fuera para mostrarla a *otros*.

I.: ¿y a la basura porqué le sacaste?
L.: para que vean
I.: quiénes?
silencio
I.: si nosotros fuimos con uds
L.: la gente que mira las fotos
I.: ¿y quien mira las fotos?
L.: no sé, cuando hacen presentaciones



Observación de clase 5/11

También Julián sacó una foto de sus zapatillas viejas, tiradas en el piso de su habitación para mostrar la diferencia:

Julián: *¿Por qué les saqué? Eh, para mostrarle un poco, la diferencia.*
I.: *¿de qué?*
J.: *No sé yo tengo cada pensamiento muy loco. Que, no sé que hay, es fácil tener zapatillas como no tener, acá hay una zapatilla buena, y acá hay unas hechas mierda*
I.: *sí*
J.: *no sé bien como explicar, pero...*
I.: *¿las dos son tuyas?*
J.: *sí, las dos son mías, muy muy loco le saqué a eso*
I.: *¿estabas contento porque tenías unas buenas?*
J.: *claro, [se sonrie] tratando de mostrar un poco que estaban nuevas estas zapatillas, y las otras que ya no aguantaban más*

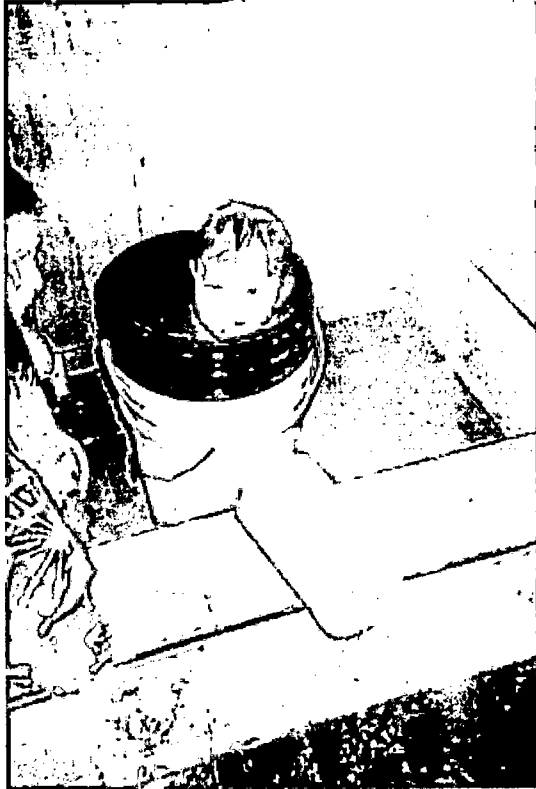
Si recordamos que la representación es la relación entre una imagen y un concepto, las fotos permiten comunicar y socializar esos conceptos, a la vez que cristalizarlos en imágenes, realizando una “construcción selectiva”, “esquemmatización estructurante”, y “naturalización” de las dos anteriores (Moscovici). Por medio de estas fases, ciertos significados se construyen selectivamente y se esquematizan, pasando a ser luego naturalizados, y de esa forma presentados y utilizados en los discursos y las prácticas. La última fase, la “naturalización de las nociones”, les otorga un valor de realidades concretas directamente legibles y utilizables en la acción sobre el mundo y los otros (Jodelet, 1989: 13-14). Por este mecanismo, lo perceptivo al ser fijado con lo conceptual, se estereotipa (Moscovici). Así, las representaciones sociales (ancladas en imágenes) no sólo reproducen la realidad sino que están dándole entidad, no sólo representan sino que producen lo que esperan, hacen que el mundo sea lo que pensamos que es o debe ser.

Sacar una foto para “la gente que mira las fotos”, “para que se dé cuenta” o “para mostrar la diferencia” implica reproducir selectivamente aquéllos aspectos de la realidad que cobran entidad en determinadas relaciones sociales, en determinados contextos. Basándose en una esquematización previa que, por medio de la identificación de pobre con basura, con zapatillas rotas, o con linyera (entre otras imágenes posibles), permita que el mensaje sobre la pobreza sea claro, y tenga mayores posibilidades de lograr un efecto en el *otro*, que no sabe lo que es (no tener zapatillas, ser pobre o vivir entre la basura). Es una foto que, más que otras, denuncia esta relación social entre el que la toma y el que la verá. Relación que es estructural, puesto que implica a sujetos en diferentes niveles socio-económicos. El que hace la foto espera que, quien “mira” lo que se le “muestra”, se “dé cuenta” y actúe en consecuencia, ejerciendo un cambio en la realidad. Sólo el destinatario del producto -sin el cual el acto fotográfico no tiene razón de ser- estaría en condiciones de actuar, por estar en un lugar de superioridad estructural. La foto no existe sin el autor pero tampoco sin el lector, la foto cuenta algo a alguien.

En estos casos podríamos afirmar que la foto cumple una función principalmente como *producto*: en función de su *circulación pública*.

Sin embargo, en otras oportunidades, el valor de la fotografía se asienta más en el momento de la *toma* que en su circulación. Esto nos permite pensar aquellos casos en que los jóvenes reproducen fotos vistas anteriormente de otros autores compartiendo esquematizaciones (las sombras de las rejas sobre el niño remiten a la foto del perro comentada en el capítulo 3, por ejemplo).

Las fotos sobre la pobreza de Sebastiao Salgado fueron cuestionadas por “estetizar la pobreza”, tanto por los fotoperiodistas como por algunos de los jóvenes como Julián: “*disfraza lo que esta pasando, decís qué buena esa foto y es un basural*” (observación de campo 21/05). Sin embargo, mucho del contenido de sus fotos, parecía coincidir con elementos y situaciones de la vida diaria de los jóvenes. Por ejemplo, ante una foto en que puede verse un bebé dentro de un balde en la calle, un gato pasando y una casilla de fondo, Julián comentó: “*Acá le ponen un balde mas grande, está todo torcido el nene ahí?*”. Gabriela trajo unas semanas después, una foto muy similar a la de Salgado.



I.: ¿y esta del balde? ¿quién es?

G.: mi sobrinito

I.: son iguales a las que vimos del fotógrafo que había un bebé en el balde ¿te acordás?

G.: si

I.: ¿las sacaste antes o después?

G.: no, cuando se estaba bañando [no es posada]

I.: ¿pero antes o después de ver las fotos del fotógrafo?

G.: después, porque cuando a mi me las mostraron, después

I.: y se te ocurrió

G.: si

I.: pero el siempre se baña en el balde?

G.: no, el tiene su bañera pero ese día se le rompió y la mamá lo bañó ahí

Entrevista 22/10

Cuando le sacó esta foto a su sobrino, Gabriela se inspiró en las fotos que vio con anterioridad de un fotógrafo legitimado dentro del *campo documental* (al igual que lo hizo Pedro respecto a la pobreza). No siempre lo bañaban en el balde, justo ese día lo bañaban así. De alguna forma hizo un *extrañamiento* de lo cotidiano a través de una mirada externa, mediada por la mirada de Salgado que, al ver una situación similar en otro lado y fotografiarla, le dio calidad de fotografiable a la escena. Como tan bien lo señaló Barthes: “En un primer tiempo la fotografía, para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella misma fotografía” (1989:76)

Esta imagen más que otras, nos hace preguntarnos cuánto hay de espontáneo en el acontecimiento fotografiado (el baño), y cuánto hay de lo que Sorlin llama un *pseudoacontecimiento* refiriéndose a aquellas acciones que se realizan para ser fotografiadas, y que por serlo, se convierten en acontecimientos. “Las imágenes pueden crear pseudoacontecimientos al aislar fragmentos de algo que sucede siempre y representarlos como si algo extraordinario ocurriera” (Sorlin, 2004:124).

Pero además, “Fotografiar es un acontecimiento en sí mismo (...) la omnipresencia de las cámaras sugiere persuasivamente que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, dignos de fotografiar. (...) Una vez concluido el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad e importancia de la que jamás hubiera gozado de otra manera” (Sontag 1981:21)

En cuanto al valor de toma, es llamativa la frecuencia con que los jóvenes se han fotografiado entre sí adentro o arriba de autos desarmados y abandonados en el fondo del barrio.



En estos casos, la tipicidad de la acción no se debe a la reproducción de imágenes estereotipantes (etics), sino a la función social del retrato y para uso familiar. Pareciera que *hay* que sacarse una foto para el recuerdo en el auto, pero no necesariamente por un movimiento de exotización por medio del cual el auto se convierte en un “monumento” del barrio para mostrar a los de afuera (lo que sería un acto de turismo cultural según Tomaselli), sino por ser el lugar donde los niños juegan (a falta de plazas con juegos) y donde los jóvenes pasan un rato (a falta de otras actividades recreativas). Este uso y apropiación del auto forma parte del crecimiento y con él, del aprendizaje de las desigualdades sociales: crecer en la Isla Maciel jugando con un auto robado y desarmado, es indicativo de un menor acceso a los derechos que quienes crecen jugando en la plaza o estudiando en vez de estar en la calle porque aprender tiene sentido para su futuro. Por estos sentidos involucrados es que estas fotos sacadas de su contexto de producción, al circular fuera del barrio se vuelven estereotipantes y refuerzan estas desigualdades sociales.

De todo lo anterior, surge la pregunta: *¿para qué, para quién* fotografiar? De la respuesta que cada uno de los jóvenes encuentre a esta pregunta, de los sentidos que le otorgue al hecho de fotografiar, depende en gran parte lo que finalmente fotografíe y qué quiera hacer o que se haga con esas fotos.

Capítulo 6: Autorrepresentaciones a través de temas

Las preguntas formuladas en el capítulo anterior y lo desarrollado en el apartado sobre vidas documentales del capítulo 3, nos llevan a preguntarnos: ¿Qué hace que determinados temas constituyan un acontecimiento a fotografiar, y no otros?, en particular considerando, al igual que Sorlín que “políticamente ninguna imagen es neutra” (2004: 122)

Históricamente determinados temas han sido definidos como documentales, cuyos sujetos son los *otros* por excelencia (de la fotografía documental y de la antropología). En términos de Jure: “Construir la imagen de los *otros* conduce inevitablemente a reflexionar sobre la propia identidad. Los *otros* son posibles y necesarios para que podamos identificarnos. La imagen de *nosotros* dependerá de la estrategia y la manera utilizada en la construcción de los *otros*.” (2000:s/p).

En las fotos analizadas hasta aquí, pareciera ser el tema lo que las define como documentales. En el capítulo anterior observamos que los jóvenes, al solidarizarse con los pobres, más pobres que ellos (como en las fotos del linyera, por ejemplo), realizan un doble movimiento. Por un lado, un distanciamiento: mostrar a quien es más pobre es una forma de mostrar por oposición que uno no lo es tanto. Por otro lado, reproducen imágenes estereotipadas de la pobreza (la basura, por ejemplo), que los definen en relación con el afuera (“para que vean”). Simultáneamente, el hecho mismo de documentar a sujetos estereotipados hace de sus vidas un acontecimiento (para unos). Para Sorlín, “no hay acontecimiento sin público (...) todo grupo define lo que para él constituye un acontecimiento según la información de que dispone, y según las preocupaciones comunes de sus miembros” (2004:122-125). Por ejemplo, la vida de un linyera puede convertirse en un “tema” típico del campo documental y de los medios de comunicación. “Aunque acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aún es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento” (Sontag 1981:28).

Pero sucede que los acontecimientos por sí mismos no pueden significar, hay que hacerlos inteligibles por medio de una codificación, es decir colocándolos en un contexto referencial que les atribuye significado. Los espectadores no decodificarán los

acontecimientos exactamente como el productor del mensaje espera. Este margen de diferencia puede ser mayor o menor según el grado de *aceptación, negociación u oposición* de los sentidos (Hall, 1980). Aún así, para que las diferencias puedan tener lugar, debe haber necesariamente una unidad subyacente de significados compartidos (presuposiciones, referencias, códigos, etc.) –se debe compartir para poder estar en desacuerdo–.

La hegemonía juega un rol fundamental en la creación de este *consenso* subyacente, construido a partir de la selección de ciertos significados y prácticas del pasado (tradición), que ratifican un orden presente, el cual es transmitido por medio de las instituciones (la escuela, la familia, la iglesia, los medios de comunicación, etc.) (Williams, 1980). El sector moral y culturalmente dirigente logra consenso por medio de la difusión de una concepción del mundo que se vuelve *sentido común* como producto de un consenso social (Gramsci).

Los medios de comunicación actúan creando un *imaginario* social: “una imagen de las vidas, significados, prácticas y valores de los *otros* grupos y clases” (Hall, 1981); una idea de *totalidad* social que engloba estos fragmentos (en la cual reflejarse clasificando la pluralidad dentro de los significados e interpretaciones promovidas) y uniendo lo anterior bajo un *consenso* social respecto a los sentidos

El uso de imágenes convincentes es central en la creación de ese imaginario creando e impugnando representaciones de uno mismo y de los demás, “y en la medida en que estas imágenes han llegado a ser objeto de una mayor difusión, la importancia de la imagen ha aumentado proporcionalmente y también han cobrado más importancia tanto la utilización de representaciones para la construcción de identidades y realidades imaginadas como la impugnación de su control.” (Dickey, 2006:6)

El propósito del taller, al estipular determinados temas como “documentales” (la familia, el barrio, la violencia, las drogas, etc.) había sido el de lograr una reflexión de parte de los jóvenes sobre sus propias prácticas cotidianas, apuntando al cambio, al rescate.

En ese sentido, nos pareció pertinente realizar un análisis más exhaustivo del trabajo de algunos jóvenes relacionando el tema elegido con sus autorepresentaciones. Afirmamos con Augé que la cultura es *en* y *a través* de los individuos: “Ahora bien, este carácter impensable y provocativo de la imagen individual no le conferiría la eficacia social de la que tantos testimonios tenemos si cada uno no la experimentara, en primer lugar, en sí mismo. Porque si bien el individuo toma sentido en la relación, ésta tampoco tiene sentido sin él. Y, a la inversa, si la identidad no se aprecia más que en el límite del sí mismo y del otro, el propio límite es esencialmente cultural. Dibuja el conjunto de las partes problemáticas de una cultura.” (Augé, 1996:54)

Para tal fin, la solicitud por los fotoperiodistas durante el trabajo de campo de ordenar un archivo con las fotos de los jóvenes resultaba de gran utilidad para conocer mejor sus trabajos y permitía establecer un diálogo sobre algunas cuestiones más profundas de sus vidas al ver con ellos sus fotos durante las entrevistas.

Nos hemos centrado en aquéllos casos que resultan más representativos de la heterogeneidad (de género, edad, experiencias de vida, prácticas, expectativas, etc.), poniendo en juego las tensiones de intereses y sentidos en torno a las representaciones fotográficas, considerando la sistematicidad con que han tomado fotografías (continuidad, desarrollo de un tema, búsqueda estética, etc.) y, por supuesto, la posibilidad de complementar sus fotos con entrevistas, charlas informales y observación directa.

Para este análisis realizamos un paralelismo entre el proceso fotográfico (acto-producto) y el de las representaciones sociales (representaciones-prácticas), que considere el movimiento dialéctico entre ambas etapas de cada proceso. En lo referente a la producción de fotografías es necesario considerar la reproducción de imágenes vistas con anterioridad, la tipicidad de la acción y los pseudoacontecimientos. En cuanto al producto consideraremos el uso para el que fueron concebidas las fotografías en relación con la circulación efectiva de las mismas, considerando que en todos los niveles se reproducen ciertos estereotipos visuales y se constituyen disputas por el sentido y por la legitimidad del discurso entre los actores. Tendremos en cuenta el grado de negociación que cada uno de los jóvenes ha logrado llevar a cabo -a través de tácticas, estrategias- entre los sentidos y expectativas atribuidos a sus fotos (y las de los demás) por él y por el “afuera”, y en función de lograr alguna visibilización social.

Desde un punto de vista ético, hemos decidido no incluir aquellas cuestiones que consideramos pueden perjudicar a los participantes de esta experiencia en caso de que esta tesis circule públicamente.

- **Gabriela**

Las fotos de Gabriela constituyen un caso paradigmático de uso social ya que *qué* y *porqué* fotografía depende de *para quién* lo hace.

Gabriela fotografía a de su familia, compuesta por seis hermanos mayores (la mayoría con hijos e independizados), sus padres y sus hermanos menores, con quienes ella vive y en especial a sus sobrinos.

En las fotos se ve al hermano en la plaza con los hijos, los hijos solos, el hijo en la casa, etc. “*estas son para regalarle a él*” dice, mientras marca varias.

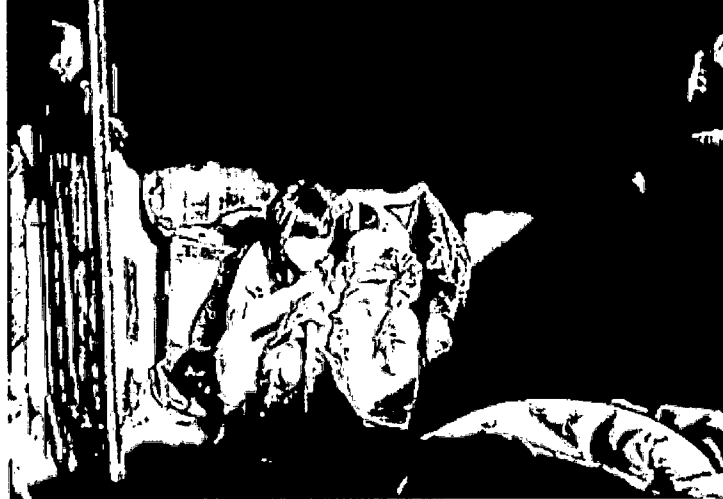


G.: esas son de mi sobrino, y mi hermano como no esta con él dijo si se las podía hacer (...) lo separaron de al lado de él³⁵

En charla 15/10

Bourdieu (et. al 2003) considera que una de las funciones de cohesión de la fotografía consistía precisamente en el hecho de fotografiar a los niños, para enviarle las fotos a los parientes y amigos que viven en otros lugares. Gabriela pide reiteradamente que le hagan copias de esas fotos para ella, en especial las de sus “*sobrinitas, éstas quería que me saquen yo.*” (22/10).

³⁵ se separó y el hijo vive con la madre



En la misma línea realizó autorretratos “*para mi hermano, que está en Sierra Chica*”³⁶ (en charla el 1/10). Como dijimos anteriormente, en los casos en que hay separaciones (por encierro o por movilidad residencial) los retratos cobran un valor agregado pretendiendo dar entidad a esas relaciones afectivas a la distancia, y apuntando a la cohesión social. Desde la cárcel su hermano hace marcos con papel de diario para las fotos familiares, que luego les devuelve, y su madre cuelga en las paredes de su casa. Paredes a las cuales G también les saca fotos:

I.: ¿por qué le sacás a la tele y a la pared y a las cosas de la pared?

G.: tiene muchas cosas colgada mi mamá, tienen cuadros que le hizo mi hermano cuando estaba preso (...)

G.: son cuadritos, mi mamá le da la foto y él la saca, le hace tipo un cuadro

I.: ¿tu mamá le da fotos y él hace un dibujo de la foto?

G.: no, no él las pega y hace el cuadro

(...)

G: Esa es la otra pared de afuera

I.: ¿de afuera de qué?

G: del comedor,

I.: ¿y por qué le sacaste, hay cuadros de tu hermano también?

G: sí, mi mamá la sacó

Entrevista 22/10



³⁶ Su hermano de 22 años está preso en Sierra Chica desde los 18, sin condena por una situación confusa como tantos jóvenes del barrio.

Como vemos aquí, la acción de fotografiar no puede separarse de la espera de algo a futuro, de la foto como producto, para el recuerdo o para dársela a un hermano, en este caso. La foto está limitada por su función social (Bourdieu). Estas fotos se convierten en bienes simbólicos que van a la cárcel y luego a la casa y de sus paredes vuelven a la cárcel, en una manera de mantener presente a su hermano en la casa y a los fotografiados en el encierro de aquél. Él es el único que no puede ser fotografiado, es que “*no se puede ahí*” y sin embargo está presente, re-presentado en los marcos que abrazan los retratos en las paredes, está en las fotos de esas paredes. Está presente a través de su trabajo, dignificado. Las fotos, como acciones y como objetos, encierran prácticas sociales, que apuntan a mantener una relación familiar en una coyuntura poco feliz. Son fotos que pretenden la cohesión familiar, aunque no retraten necesariamente poses ceremoniales.

En ambos casos (sus hermanos, sus sobrinas) vemos que el para qué de sus fotos (como productos) es para un uso privado, para uso familiar, convirtiendo a la familia en un tema fotografiable.

I.: ¿y por qué elegiste ese tema?

G.: quedaba ese y la droga, y yo no ando en la droga, no ando en la calle, no salgo de noche, no ando con los pibes para sacarles fotos cuando fuman y eso

I.: había más temas ¿no?

G.: sí, pero yo quería ese.

I.: y vos, ¿para quién las sacas?

G.: para mí

I.: ¿y se las mostrás a tu familia, a tus papás?

G.: mi papá las ve, les da bola, porque quiere que estudie, que sea alguien, mi mamá no porque no quiere que le saque fotos (le da vergüenza, o se enoja).

Consideramos que la elección de tomar fotografías de su familia, y no de otro tema, responde no sólo al uso social, sino también a las representaciones que Gabriela y sus padres tienen sobre su vida: “*mi papá las ve, les da bola, porque quiere que estudie, que sea alguien*”

Las representaciones son conjuntos dinámicos, que están en relación con el ambiente social y material. Una relación muchas veces conflictiva, puesto que no se trata de una reacción a un estímulo exterior dado (Moscovici). Las representaciones tienen un poder creador “mostrando su doble faz de estructuras estructuradas y estructuras estructurantes” (Moscovici citado en Neufeld y Thisted comps, 1999:39) en las cuales el rol del sujeto no es secundario. Como estructuras estructuradas, las representaciones de

un grupo (sobre las perspectivas de futuro educativo, laboral, familiar, de los jóvenes, por ejemplo) pueden parecer fijas e inmutables, ya que los significados que *construyen selectivamente y esquematizan*, son luego *naturalizados* y de esa forma presentados y utilizados en los discursos y las prácticas (Moscovici). Como dijimos, esta naturalización les otorga un valor de realidades concretas directamente legibles y utilizables en la acción sobre el mundo y los otros (Jodelet, 1991b:13-14).

Esta definición nos recuerda que “...el *habitus* es lo social incorporado –estructura estructurada-, que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo (...) es un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y convertidas así en disposiciones duraderas, maneras duraderas de mantenerse y de moverse, de hablar, de caminar, de pensar y de sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza (...) En tanto estructura estructurante el *habitus* se constituye en un esquema generador y organizador, tanto de las prácticas sociales como de las percepciones y apreciaciones de las propias prácticas y de las prácticas de los demás agentes. (...) esas prácticas se deducen de la puesta en relación de las condiciones sociales en las cuales se ha constituido el *habitus* que las ha engendrado y de las condiciones sociales de su puesta en marcha.” (Gutierrez A. en Bourdieu 2003:13). Puesto que el *habitus* es la interiorización de la exterioridad -la objetivación- lo individual es siempre social.



La toma de fotografías, como práctica social, refuerza la representación que Gabriela tiene de sí misma, de su futuro, de lo que significa “ser alguien”. Como sostiene Sánchez, en las “...prácticas y relaciones urbanas en que participa el joven pobre, se ponen en juego las diversas producciones de sentido acerca de “quien soy”, remitiendo a la constitución de identidades y otredades. (...) y en virtud de esto va interiorizando límites y posibilidades de inclusión en la vida urbana” (2004:9). Gabriela realiza esas

fotos -y no otras- a partir de lo que significa ser alguien y de las prácticas que encierra: “y yo no ando en la droga, no ando en la calle, no salgo de noche, no ando con los pibes para sacarles fotos cuando fuman y eso”

Al apuntar a la circulación exclusivamente familiar, sus fotos fundan su efectividad en la búsqueda de afirmaciones sobre su identidad: sobre ser alguien en relación a los valores familiares, más que en relación con el barrio o el afuera.



G.: ni Jimena ni yo queremos que salgan en la muestra, las dos tenemos el mismo tema, si ya todos los conocen, ¿para qué quieren verlos? [a sus familiares]

Por esa razón observamos que en la edición final de la muestra de fin de año en la Isla Maciel hay sólo una foto familiar.

Sin embargo, podría decirse que Gabriela conjugó el uso social con la documentación en la foto de su sobrino bañándose en el balde que vimos en el apartado de pseudocontecimientos (capítulo 5). En cierta medida, esta foto implica una negociación (Hall) ya que convierte a sus sobrinos en “tema” documental. También otras fotos de su familia adquirieron en el contexto del taller, un “estilo documental” (ayudado por el uso de blanco y negro) al retratar la cotidianidad familiar que se inscribe como tema posible (desde el giro que se produjo en los `80 en el documentalismo y sobre el cual se proyectaron trabajos como el de Nick Waplington).



Aunque notamos que en sus fotos hay también una parte de juego³⁷, de entretenimiento, que tiene lugar principalmente en la toma, independientemente del uso posterior que se le pueda dar a la foto:

I.: ¿y acá por qué le sacaste durmiendo?

G.: a mi mamá, estaba durmiendo, bah, era un día de lluvia, y como estaba reaburrida agarré la cámara y le saqué

I.: ¿y tu hermanita?

G.: este es mi hermano, estaba durmiendo en la cama de mi mamá, estábamos comiendo en la mesa, ella ahí se había sacado las zapatillas. Bueno esta es mi ponedora, esta pone huevos, esta es una gallina.

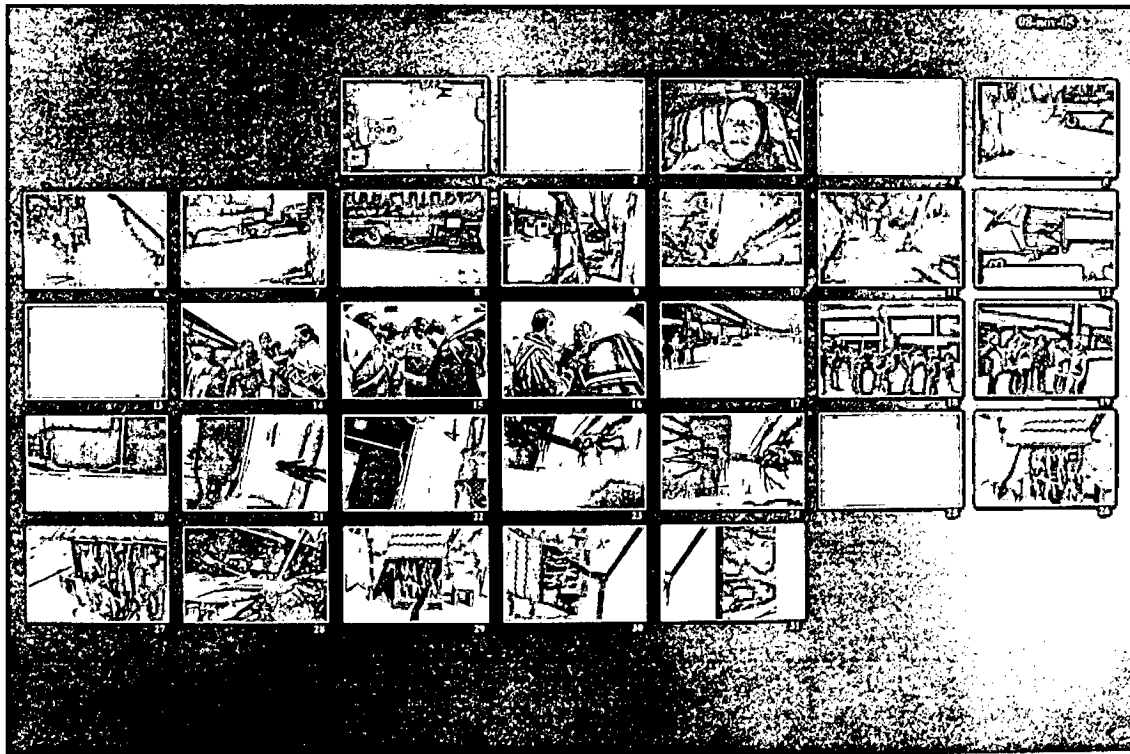
Entrevista 22/10

En estos casos, la cámara viene a ser una herramienta de entretenimiento para vencer el aburrimiento cuando faltan otras distracciones (porque se cortó la luz y no se puede ver tele, o porque llueve y no se puede andar en la calle). El entretenimiento está en la acción, no en el resultado. Pero va más allá, contar con una cámara es contar con un recurso, es satisfacer un derecho: al juego, a la expresión³⁸.

Los rollos de fotos de Gabriela a los que pudimos acceder contienen, en orden cronológico, fotografías de las paredes, autorretratos, fotos en la escuela, a su familia (posadas e informales), algunas de las cuales hemos analizado más arriba. Pero también, hay muchos otros temas fotografiados. Así, el hecho de que a lo largo de un mismo rollo (contexto de toma y sentidos connotados) encontremos las temáticas más variadas, nos hace reflexionar sobre esta negociación que va de autorretratos, calles del barrio, a acontecimientos como el corte del puente Avellaneda en protesta por la detención de dos inocentes (por un robo a un negocio de capital), pasando por fotos familiares, y terminando en altares y estampitas.

³⁷ Casi todos los jóvenes, por abocados que estén -unos más, otros menos- al desarrollo de un tema, realizan muchas fotos por interés lúdico.

³⁸ Antes de empezar los talleres, algunas madres manifestaron su preocupación por sus hijos, que no tienen nada que hacer, que andan en la calle, y desearon que al menos estén entretenidos (comunicación personal con uno de los impulsores de los talleres)



Esta variedad, que por cierto no es exclusiva de las fotos de Gabriela sino que se repite en todos, lejos de hacernos pensar en prácticas desarticuladas, nos muestra un panorama más amplio de la cotidianidad de sus vidas. Los “temas” no son necesariamente distintos sino que se yuxtaponen: las fotos de familia -y hasta los autorretratos- pueden adquirir un carácter documental, mientras que las fotos del corte del puente pueden perderse en el recuerdo anecdótico de un día (marcando un ida y vuelta entre el acto fotográfico-práctica y la representación-producto).

- **Willy**

Dado lo heterogéneo de sus fotos, no puede decirse que Willy haya desarrollado un “tema”. Más bien, es en la variedad de personas y situaciones que fotografía que encontramos mayor riqueza para comprender cómo representa su vida, en especial la ambigüedad del niño que se pretende grande.

Partamos de una serie de fotos, ya que una limitación fundamental de la fotografía, como imagen fija, es su imposibilidad de dar cuenta de procesos en el tiempo, ya que el fotógrafo fracciona, fragmenta, singulariza: “Sólo el modo narrativo puede permitirnos comprender” (Sontag 1998)

En orden de exposición, una seguida de otra en el mismo rollo, encontramos primero un retrato de su sobrinita (de la misma edad que él aproximadamente) y otro de su hermano, ambos posando solos mirando a cámara y tomados de la cintura para arriba, fotos que bien responden a un uso social. A continuación siguen el retrato al linyera y a la cartonera comentados en el capítulo 5. En total suman 4 fotos, correspondiendo una toma a cada uno de los retratados. Inmediatamente después hay una serie de fotos de jóvenes con una escopeta, en la que también hay una toma por persona retratada, indicando la misma importancia de uso social que a los retratos anteriormente mencionados.





W: *Tamaño fierro, no?*

F: *¿Esta quien la sacó?*

W: *yo*

F: *¿y ésta? [en la que está él]*

W: *El dueño*

F: *¿y éste quién es?*

W: *el dueño*

charla con un fotógrafo invitado durante la edición de sus fotos 14/05.

Sin embargo, el hecho de que se trate de una serie de retratos a diferentes personas y que se realice con el mismo fondo, la misma escopeta, y los mismos anteojos sugiere varios puntos de análisis. Primero, podríamos decir que la acción de fotografiarse es un acontecimiento en sí mismo: hay una intención explícita de posar ante la cámara, para eso se elige una escenografía (un fondo y accesorios) que denuncian una actitud de *profilmia*. El hecho de que las armas le fueran prestadas lo confirma, revelando la necesidad de representarse de determinada manera, de querer mostrar algo, es decir que esas fotografías no son espontáneas (como casi ninguna en ninguno contexto).

Segundo, no es posar de cualquier forma, sino portando un arma, y no cualquier arma. Tal como lo manifiesta la expresión de Willy: "*Tamaño fierro, no?*", el arma es motivo de orgullo, posar con ella es mostrarse como se quiere ser visto, es *de-mostrar* poder. Mientras los primeros la sostienen y sonríen, sólo el dueño la apunta a cámara, demostrando dominio, a la vez que reemplazando la sonrisa por la actitud desafiante, amenazante, de apuntar al que fotografía, y a través suyo, al que verá la foto. Es decir que a diferencia de los primeros, que al posar sonriendo se apegan al uso social del retrato para el recuerdo, el último va más allá de este uso, se tapa la cara con el arma y se dirige a un espectador que no es él mismo ni sus amigos, sino los "de afuera". Sin el "afuera", fotografiarse no implica un riesgo (de ser denunciado y de que la foto sea prueba de un acto ilegal: la tenencia de armas). Sin "afuera" no hay por qué usar anteojos ni taparse la cara, ni mucho menos apuntar.

Esta hipótesis se refuerza si tenemos en cuenta algunas situaciones que se han producido durante las observaciones. Ese mismo día, uno de los jóvenes entró al aula con un arma de juguete y la puso sobre la mesa. Ante nuestra sorpresa y que no pudiéramos

distinguir si era de verdad o no, los jóvenes se rieron. A la semana siguiente, viendo las fotos de otro de los jóvenes en que se veía un revolver, preguntó: “¿quieres que lo traiga?” I: “no, ya trajeron una vez y estuvo todo mal”, Joven: “pero era de mentira”. ¿A qué puede deberse la necesidad de fotografiar sus armas y hasta traerlas? Pareciera que sobre el hecho de que las armas son parte de su vida cotidiana -que lo son, lamentablemente-, se monta la necesidad de ostentarlas ante nosotros. En un juego detrás del que sospechamos existe la intención de asustarnos y de marcar diferencias.

Diferencias que se evidencian cuando no reconocemos la falsedad o autenticidad de un arma, por no estar familiarizados con ellas. Diferencias que se ponen en juego, explicitando, por medio de las fotos de armas o de las armas mismas, los estereotipos. Mostrarnos las armas es una manera de lograr visibilización social: aunque sea por medio del estereotipo de los “pibes chorros”.

¿Esta decisión se debe a una estrategia o a tácticas aisladas de los individuos? Pareciera más bien la segunda opción ya que las fotografías de armas y drogas han sido motivo de fuertes conflictos de intereses. Cuando se editaron en clase las fotos de las armas, a la pregunta sobre qué fotos pensaba sacar esa semana, Willy respondió: “*lo que veo*”. Es decir que estas fotos no responderían a una búsqueda temática específica, sino más bien a un uso social que le permita afirmarse como “grande” entre su grupo de amigos (reservando para circulación otras imágenes).

En esta serie de fotos Willy primero fotografía y luego es fotografiado. Participa al igual que los demás de la acción, del pseudoacontecimiento. Él es el menor de los fotografiados, es el menor de su grupo de pares. Como suele darse entre los jóvenes, es probable que busque imitar a los más grandes. Por los testimonios de otros jóvenes mayores, sabemos que el aprendizaje del robo y la iniciación a las drogas se da desde niños por el grupo de amigos (Miguez) y que los menores van ocupando pequeños roles (como el de campana) hasta que son incluidos por completo en el robo. Puede ser que se deba precisamente a ese lugar de niño que aspira a ser grande, que Willy fotografíe las armas, aunque no es el único que lo hace.

En una ocasión Willy se acercó a pedirme aquéllas de la escopeta “*para mostrar a los pibes porque me dicen que las traiga para verlas ellos, porque no las van a pedir que*

se las den, pero aunque sea que las traiga para verlas” (5/11). Su insistencia en tener esas fotos para mostrárselas a sus amigos confirma el uso social de las mismas. Willy quería tenerlas también él, pero: *“mi mamá no me deja tener las fotos éstas, dice que si, Dios quiera que no, pero que si un día pasa algo y nos revisan, me van a apretar (...)”* (Recordemos que son prestadas). Si la madre no le deja tener las fotos es porque en cierta forma “la cámara es la policía” (como me dijo Julián en una ocasión), es decir que, aunque sean producto de pseudoacontecimientos, las fotos tienen un valor de circulación de prueba que en manos de la policía pueden ocasionarles problemas legales. El niño que no reconoce los peligros, necesita el permiso de su madre para que estas fotos circulen.

A pesar de preguntarle sobre el contexto en que las había tomado, lo que habían hecho ese día, no contaba casi nada. Lo mismo sucedía en relación a estas fotos:



Pero el parecido entre estas fotos y otras tomadas por otros jóvenes es tal - pudiéndose confundirlas- que indica una tipificación de lo fotografiable: en la que se repiten los elementos principales: la gorra llena de plata (aunque al ser sólo monedas, parecen haber sido juntadas pidiendo más que robadas) y el cuchillo (o en otros casos el ancho de espada que lo simboliza).

Aunque las imágenes analizadas hasta aquí parezcan referir al robo, fue a partir de una foto en la que no hay elementos específicos que remitan al tema (no hay armas, no hay dinero, sólo un hombre caminando de espaldas por la calle) que Willy espontáneamente relató un hecho delictivo: *“Mirá, con este chabón yo fui a laburar, y perdimos.”* Cuando se arriesga (incluso la vida) se puede ganar o “perder”, es casi una cuestión de azar cuando se trata de robos no planificados, de robos *amateur* que se intercambian con otras actividades legales de provisión (Kessler, 2004).

I.: ¿Y no te da miedo caer en cana?

W.: No, si no me van a hacer nada.

I.: ¿Y cuando seas mayor? ¿Qué vas a hacer? Ahí sí te pueden meter en cana

W.: nada

I.: ¿nada? ¿Seguir haciendo lo mismo?

W.: no

I.: y qué te gustaría hacer?

W.: no sé

I.: ¿tenés algún sueño?

W.: no, qué voy a tener!

Entrevista 5/11

Su entorno y el hecho de que Willy no tenga miedo ni tenga sueños podría indicar no sólo una tendencia generacional al robo muy difícil de revertir sino peor aún, unas condiciones estructurales que parecen no dejarle opción. Dijimos que las representaciones son estructuradas y estructurantes y que el habitus es la interiorización de la exterioridad, la objetivación. Pero al mismo tiempo, el habitus es capital, principio a partir del cual el actor define su acción en las nuevas representaciones (es sentido práctico). De modo que el habitus es, a la vez, posibilidad de invención y necesidad, recurso y limitación.

En este contexto y en relación con el grupo de pares -con quienes se aprende a “ser grande” (a robar, a drogarse, a andar en la calle, etc)-, es que tiene lugar un aspecto de su auto-representación (con armas, o retratado con el Gauchito Gil de fondo, por ejemplo). Son éstas las fotos que, de ser vistas por los de “afuera” de la Isla (en caso de ser publicadas o expuestas, aún con las mejores intenciones), terminan reforzando imágenes estereotipadas, estructurando las estructuras, de modo que cada vez se vuelve más difícil para estos jóvenes romper con ellas y ser incluidos en la sociedad de trabajo (por medio de otras actividades rentables que no sean el robo o las changas). El delito amateur en la juventud no termina necesariamente en adultos delincuentes, pero si cuando se busca una actividad legal para sustentarse se es discriminado por la representación que la sociedad urbana se hace de los jóvenes de los alrededores (alimentada principalmente por los medios de comunicación) puede cumplirse la profecía.

Queda el otro aspecto de su vida, el capital: el niño. Así fotografía a su mamá cocinando, a su hermanito durmiendo, a su sobrinita, etc. Hay también un tema con el que Willy se entusiasma y fotografía seguido (junto a otros jóvenes): la cancha de San Telmo, el club de la Isla Maciel. En sus fotos se condensan las representaciones del niño (que se

autorretrata en la tribuna) y de la fascinación por la hinchada (la identificación con el grupo de pares). Para la circulación reserva entonces las fotos sobre estos temas.



Edición final de su trabajo.

- **Julián**

A diferencia de Willy, Julián realiza una búsqueda tanto estética como documental en sus fotografías, conciente de su valor de circulación y apuntando a hacer de ellas un medio de ascenso social.

Desde su pretensión original de hacer fotos de paisaje (presente en sus primeras fotos durante el año 2004), Julián realizó un giro hasta definir su trabajo en torno al “tema de la droga”, como él lo llama (volviendo sistemática la toma de situaciones en que ésta se visualizara). Como vimos en el capítulo 4, para Julián el paisaje es identificado con la belleza y ésta con el campo o la ciudad, no con su barrio. Con su barrio identifica las drogas, entre otras cosas.

... y como te decía yo saco, como te decía en el tema de la droga, algo que trate de sacar fotos, paisajes, ¿adonde hay un paisaje bueno? ¿Entendés? El porro, o la marihuana, la cocaína están en todos lados, puedes sacar seguido, en cambio el paisaje no, saco uno, después otro. (Charla 15/10)

Según Tacca, las cámaras fotográficas son óculos sociales o *lentes culturales*: “Los estereotipos perceptivos, presentes en el acto fotográfico como trazos de identificación o diferenciación, o incluso como valores sobrevalorativos o peyorativos, son elementos formadores de los corredores por donde recorre la significación de la mirada fotográfica”³⁹ (1997). Lo positivo queda reservado para otros lugares. Para la Isla, lo negativo.

Esta es una de las razones por las que se volcó hacia un tema considerado lo suficientemente documental (y sobre el cual se han proyectado trabajos como “*Cocaine true, Cocaine blue*” de Eugène Richards).

I.: y cuando sacabas así al principio, sacabas tema libre

J.: si, si, yo agarraba la cámara y sacaba, tac, tac, tac, y todavía hay veces que me siento un poco tema libre porque mi tema es la droga pero como no lo puedo desarrollar bien acá, por una cosa o por otra

I.: ¿por qué?

³⁹ Tacca se basa en la afirmación de Schaff de que la percepción y cognición de la realidad por un individuo se produce a través de *óculos sociales*: “los propios estereotipos perceptivos impregnados en la acción individual, generados y canalizados por corredores semánticos/isotópicos”

J.: no, porque para no sentirme molesto

I.: ¿con tus amigos?

J.: con mis amiigos, y acá también te hacen un poco de indiferencia, estás con una cámara solo en el fondo sacando, eeeh, ¿vos quién sos? ¿Qué sos un ortiva?

(...)

J.: me centro más en no tratar de escrachar, hay algunos que se sienten muy perseguidos, estoy sacando y les explico primero (...) Pero ahora más o menos, ayer estábamos hablando, estábamos

I.: ¿con tus amigos?

J.: sí, (...) estábamos hablando un poco, y les gustó la idea! Bah, yo yo empecé a nada, y ellos dijeron “¿cuando vamos a sacar un par de fotos acá de gira, tomando, fumando?” y yo dije, puta, mi tema, y yo nunca se los quise plantear por miedo a que me rechacen, y pero bueno ahora ya está, está la oportunidad

(...)

I.: ¿Y porqué elegiste ese tema?

J.: ¿el tema? Y por, no sé, porque es muy común, es muy común acá, es lo mismo que sacar un perro, un perro ves por todos lados, y acá en la Isla Maciel la droga es muy común, ves porros por todos laados! (...) o vas caminando y te encontrás con uno fumando, allá también a la izquierda otro, allá un poco más adelante está tomando, haces unos pasitos atrás y el otro también está fumando

Entrevista 8/10

Por un lado, la droga está en todas partes, es un “tema”. Pero en la medida que, como tema documental implica una circulación pública (desde el momento en que se la fotografía para mostrarla afuera) surgen las tensiones, el miedo al “escrache”, “sentirse molesto”, etc.. Julián se encuentra entre dos sentidos y usos diferentes de las fotos: como partícipe, el sentido es principalmente vivencial (de toma) y su uso es social; como documentador el sentido es reflexivo (pensando en el producto) y su circulación pública.

I.: ¿y cómo es pensar en el tema?

J.: ¿pensar en el tema? Yo fotos, a ver, pensadas tengo bastantes, muchísimas, pero no las puedo hacer

I.: ¿como por ejemplo?

J.: una foto que estemos que estén todos los pibes, y se corre mucha marihuana acá, y de un grupo de 9, hay 6 marihuanas prendidas, y giran así constantemente, o pasa un patrullero, no dice nada y el momento que pase la marihuana y pase el patrullero, como diciendo puta, no dicen nada, eso es una buena foto para mí

I.: ¿y por qué no la podés hacer?

J.: no la puedo hacer porque no sé me siento un..., no no me siento pero, sí, me sentiría un poco extraño, compartiendo el momento con los pibes, pasa el patrullero y justo sacando la foto, y también por miedo un poco a la policía

(...)

I.: y por ejemplo, cuando sacaste esta foto, ¿te acordás cómo fue?

J.: no me acuerdo, sinceramente, no me acuerdo

I.: ¿pero en general les dijiste saco una foto o...levantaste la cámara y sacaste?

J.: no, porque cuando les sacaba a los pibes eran momentos que estábamos compartiendo, momentos de locura y le digo “eh! Está pa’ la foto! Está para sacarse una foto entre los pibes” “dale y yo que fumo, y yo que escabio, dale” y yo iba rescataba la cámara y les sacaba

Entrevista 8/10

Tanto cuando Julián dice “*Está pa la foto! Está para sacarse una foto entre los pibes*”, como cuando sus amigos le dicen “*¿cuando vamos a sacar un par de fotos acá de gira, tomando, fumando?*”, se trata de momentos de los cuales Julián es partícipe. De modo que las fotos para sus amigos, son para el recuerdo, para uso privado (“entre los pibes”), no para circulación pública (no para el tema). La trampa está en la ambigüedad que siente Julián entre estas dos instancias, confundiendo la “*foto entre los pibes*” con “*mi tema*”. No sólo él las confunde, porque en cierta forma, sus amigos participan del “tema” al generar pseudoacontecimientos para la foto: “*dale y yo que fumo, y yo que escabio, dale*”. Ahora el conflicto tiene lugar cuando esas fotos sí trascienden el círculo privado y pasan a ser públicas (autonomizándose su acción), ahí surgen los conflictos de intereses.

I.: *¿si le sacás a tus amigos no les explicas porqué les sacás?*

J.: *no les quiero explicar, porque están, yo me siento un toque muy, muy diferente a ellos, aunque siempre convivimos las 24hs, pero ya mi manera de pensar no es la misma que ellos*

I.: *¿y por qué? ¿En qué es diferente?*

J.: *en mucho porque están, ellos te pueden pensar, bueno yo tengo \$10, que hacemos compramos una bolsa, compramos un porro, una birra y ya fue, y yo tengo \$10 y tengo que pensar en el bote, si me sale algo en capital tengo que salir en colectivo, de vez en cuando un cigarrillo, o sino cosas para estirar, no es todo droga, la escuela....*

(...)

J.: *es otra otra manera de pensar, yo con los pibes, con los amigos no puedo estar diciendo, no puedo hablar de la escuela*

I.: *¿por qué?*

J.: *y nah porque a un vago no le podés hablar de la escuela es lo mismo que a un judío le hables de otra cosa.*

Entrevista 8/10

La tensión, entre ser observador, querer diferenciarse, (“*yo me siento un toque muy, muy diferente a ellos*”), y ser partícipe, compartir los momentos que se pretende fotografiar, es producto de una tensión más profunda en su autorrepresentación, entre vivir en la Isla y querer irse de ella (para lo cual convertirse en fotógrafo puede consistir en un modo de salir y ascender socialmente).

... *tengo distintos pensamientos a otros, y hay muchos que vos le decís, yo le digo, “qué pensás hacer el día de mañana?” “no, yo me voy a quedar acá porque la Isla ta rebuena, que te podés drogar tranquilo” yo no, yo me quiero ir, siempre cuando salgo, me alivia un poco*

Entrevista 8/10

Si bien Julián nació en la Isla, vivió parte de su infancia y pre-adolescencia en un barrio cercano, donde su madre trabajaba de enfermera, tenía amigos y vivía en un departamento. Cuando su madre murió, debió volver a la Isla, a vivir con un pariente. En

sus visitas a su antiguo barrio, Julián fotografía paredes con pinturas y graffitis. En una se ve un paredón de ladrillos con nombres escritos en él, en la foto siguiente él y una amiga abrazados de pie al borde de la laguna y de espaldas a la cámara.

J.: Es alucinante, me encanta, y esto tiene un significado muy especial, el paredón (...), es, esta foto la saqué de espalda al paredón, y esta foto la saqué de espalda a la laguna

I.: ¿y cuál es el significado? ¿vas por ahí?

J.: No, ahora no estoy yendo, el significado es que están los nombres de muchos pibes acá.

I.: ¿Amigos tuyos?

J.: Amigos de infancia, que yo los considero o consideraba como amigos

I.: ¿no los ves más?

J.: Gente que ahora ya no los veo, ya no están y acá estaban y además acá está mi firma

I.: A ver

J.: Esta, yo antes hacia, esto es una (...) [nombra sus iniciales]

I.: Todo encimado

(...)

J.: Y acá están los nombres de todos

Las fotos de Julián muestran algo que ya murió antes de ser fotografiado y es esa misma muerte la que lo vuelve un objeto digno de ser fotografiado⁴⁰: las firmas en ellas son los rastros que quedaron de esa infancia idealizada, que se opone a la vida en la Isla. “La fotografía no rememora el pasado (...) El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia) sino el testimonio de que lo que veo ha sido.” (Barthes 1989, 145).

Estas fotos que no realiza para “su tema” ¿Para quién son? ¿Julián se las muestra a sus viejos amigos con los que compartió momentos en esas paredes? No, precisamente porque esas amistades ya no existen es que son simbolizadas, representadas. En un modo de volverlas presentes, de reactualizarlas, de devolverles su existencia. No tiene otro destinatario que sí mismo y su nuevo entorno, en relación con la construcción de su identidad, de quién quiere ser ahora, de su relación con la Isla. Ya que en la foto sólo se ven huellas de esa amistad, no podríamos captar el sentido connotado ni la intención de Julián, si no es por su explicación.

¿Qué no me gusta? Yoooo, yo soy de otro lado, siempre lo dije, aunque esté acá en la Isla, 10, 20 años, yo soy de [un barrio de los alrededores], y acá no, porque yo tuve muchas comodidades allá en mi casa, no me faltaba nada, y vine acá, no es culpa de nadie, no? Cosa de la vida que pasan, pero vine acá y de tener todo lo que quería acá no tuve nada, nada, no, y si un par de veces salí a cartonear para comprarme unas zapatillas, ya descartando la idea de salir a

⁴⁰Barthes (1989) sostiene que existe una relación especial entre fotografía y muerte, ya que en el instante mismo en que algo es fotografiado, muere y se transforma en pasado.

robar, a cartonear también, ¿qué más hice? Hice un montón de cosas, corté pasto por un par de monedas, no se me vienen ahora a la cabeza pero hice bastantes cosas, y esas cosas yo digo que tienen que ver con la Isla.

[...]

Porque hay muchos que dicen pero si vos convivís con ellos, estas en el mismo lugar que ellos, te juntas con ellos, ¿por qué sos diferente? y por eso siempre parto de la raíz, desde que falleció mi mamá.

Desde que empezó el taller de fotografía, intentando llevar a cabo el propósito del mismo de rescatarse y documentar, Julián está estudiando para ser fotógrafo profesional:

...pero después cuando fue primero cuando falleció mi mamá me puse a pensar de todo, de todo, y ahí maduré, el golpe ese me hizo madurar bastante [...] Te seguía comentando el tema del robo, que dejé de pensar [...] y ya está descartado. [...] yo nunca soñé con ser nadie (...) y con vida no sé, yo, yo sigo, con mi vida pienso seguir estudiando, no sé qué, pero pienso seguir llenando el currículo, y a algún lado voy a llegar, mientras que no sea acá, en un ranchito, también pensé un día de mañana tener una señora....

¿Qué margen de acción tiene el habitus como capital sobre las estructuras? ¿Cómo se produce esta dinámica? Para el caso de Julián, definirse como ajeno a la Isla (“no soy de acá”) a pesar de haber nacido ahí, y vivido la mayor parte de su vida, le permite diferenciarse de la vida en la Isla: “*Hice un montón de cosas, corté pasto por un par de monedas, no se me vienen ahora a la cabeza pero hice bastantes cosas, y esas cosas yo digo que tienen que ver con la Isla*”.

En esta contradicción, entre pertenecer y no, Julián construye nuevas representaciones de sí mismo y de su entorno. Julián quiere ser alguien y eso implica “rescatarse”, diferenciarse. Y para eso, la fotografía surge como un trabajo digno, a la vez que una vía que le permite expresar esa distancia que en sus prácticas cotidianas empieza a tomar de sus pares (del robo y de las drogas).

“Los esquemas inconscientes del habitus contribuyen a formar la representación que los agentes pueden tener de la representación social de su posición en la jerarquía de la consagración. Esta representación medio-conciente constituye en sí misma una de las mediaciones a través de las cuales se elabora, por referencia de la representación social de las tomas de posición posibles, probables o imposibles o, si se prefiere, toleradas, recomendadas o prohibidas a los ocupantes de cada clase de posiciones, el sistema de las estrategias más inconscientes que concientes, y, en particular, el sistema de las aspiraciones y de las ambiciones de los ocupantes de esta clase de posiciones.” (Bourdieu, 2003:138). A partir del taller, para Julián se vuelve *posible* convertirse en fotógrafo, de

modo que intentará condensar los objetivos: rescatarse para documentar, y documentar para rescatarse -convertirse en fotógrafo y ascender socialmente (dada la escasa exigencia técnica de la profesión).

Como representaciones las fotos de Julián buscan que su vida se convierta en lo que él espera de ella. La foto de quiebre es el autorretrato en que se ve el tatuaje que lleva en el pecho con el nombre de su madre. Esta foto lo identifica, a pesar de que no se le ve la cara, es su autorretrato por excelencia, el que él elige para representarse, porque en él condensa sus expectativas para su vida.

I.: ¿Por qué esta foto?

J.: porque es el nombre de mi mamá

I.: ¿cuando te lo tatuaste?

J.: en el 2001, en el año que falleció mi mamá, y yo quería mostrarlo porque en un principio yo quería fotografiar, no sé, no sabía como hacer, los cambios en mi vida, me puse a pensar que cambié bastante y quería mostrarlo en fotos, pero como es un tema muy grande, no sabía como, porque la idea esta buena

Entrevista 15/10



I.: le pediste a alguien que te la saque

J.: claro, a mi primo estaba, y acá era, acá estaba la cama de primo, así pasábamos la noche, con mate, escuchando música

(...)

I.: ¿y era apropiado que no se te viera la cara?

J.: si

I.: ¿por qué?

J.: porque quería mostrar el tatuaje nada más!

Yo: ah

J.: y pero bueno salió todo, yo no me quería escrachar

I.: ju-

J.: viste esa la que hay una fumando que está el conejito detrás que vos me dijiste “?ese sos vos?”

I.: si

J.: “no, no, no”, si ese soy yo



Consideramos tanto las fotos tomadas por él, como las tomadas a él por otros, como auto-representaciones de Julián desde el momento en que él participa de la toma pidiendo cómo se la deben sacar en el caso del tatuaje o tapándose la cara cuando conciente ser fotografiado pero no quiere ser reconocido. Así “ofrece la imagen de sí mismo”, pero contrariamente a como esperaría Bourdieu (et al, 2003:146), no lo hace mirando a cámara, sino ocultándose. En esta última foto, se oculta para no ser “escrachado”, no sólo porque “la cámara es la policía” (como me dijo en una charla informal), sino porque presentarse fumando va en contra de los cambios que intenta llevar a cabo en su vida (de “rescatarse”), y que expresa en otras fotos como la del tatuaje. Recordemos, sin embargo, que el recurso de taparse la cara con gorras o capuchas, es reiterativo en fotoperiodismo y televisión, para proteger la identidad de los menores en testimonios de drogadicción, delincuencia y prostitución. Al usar el mismo recurso, Julián está reproduciendo estas imágenes.



Edición final de su tema, expuesta en muestra de fin de año del taller en la Isla Maciel.

La edición final de su trabajo, constituye una negociación en relación con la pretensión de Julián de convertirse en fotógrafo que le ha hecho perder amistades. Es por eso que Julián se vio obligado a definirse, entre la participación y la documentación, entre el uso social y la circulación pública, debiendo descartar muchas de las fotos hechas a sus amigos (para no “escracharlos”), y elegir sólo aquellas en las que no se ve a nadie más que a él (y aún así no identificable), o que han sido tomadas y “armadas” con fines principalmente documentales:

J.: este lo hice, ah, este es cuando fuimos a Parque Lezama con una compañera de la escuela, yo le comenté sobre el taller, un poco, y fuimos y sacamos fotos. Salieron buenas.

Entrevista 15/10

Si bien Julián fotografía la droga como un tema, es decir, con cierta continuidad, no es el único que la muestra. Dado que la droga es parte de la cotidianidad de muchos de los jóvenes, al principio del taller aparecía en muchas fotos de uso social (de circulación restringida al grupo de pares que participaron del momento, es decir para quienes el sentido era principalmente de toma). Esto se evidenciaba en las expresiones “*de colgado*” (Julián), “*fumando un porrino con los compañeros*” (Oscar), “*por diversión*” (Oscar) con que hacían referencia a este tipo de fotos.

Pero luego, a medida que se convirtió en un tema “documental” aunque conflictivo (por el “escrache” y la consecuente autonomización de la acción de toma original), algunos jóvenes empezaron a *hacer* fotos del tema. Estas fotos eran generalmente armadas, en las que no se debía reconocer a nadie y cuya finalidad, como producto, era principalmente demostrativa, casi “didáctica”, teniendo en cuenta la circulación pública que tendrían esas fotos.

• **Jimena**

La representación fotográfica de su vida gira en torno a “mostrar el cambio” (al igual que Julián). Jimena siente que desaprovechó las oportunidades que su madre quiso brindarle con el estudio durante su infancia en el campo. Su madre estuvo presa un tiempo, durante el cual ella y una hermana se hicieron cargo del hermanito menor nacido en la cárcel. A esa detención atribuye la causa de sus primeras elecciones de andar en la calle:

porque seguramente que si mi mamá no caía presa no seguíamos ese camino, porque yo cuando estaba con mi mamá tenía banda de estudios, y los pagaba porque no era que era gratis, porque yo iba a inglés, portugués, francés, iba a voley, natación, iba a la escuela, tenía todos los días ocupados...

Entrevista 19/11

En sus primeros rollos encontramos una mayoría de fotos familiares y con amigos (las cuales están también a lo largo de todo el año 2005). Entre ellas cobran principal importancia las fotos con y de su hija (M.). A pesar de que siente un gran amor por su hija ha vivido mucho tiempo separada de ella, por culpa de la vida que llevaba (las detenciones y las drogas).



I.: ¿y vos tenés la tenencia de M., no?

J.: sí obvio, si tiene mi apellido. (...) yo no puedo hablar porque yo a mi hija no la tengo conmigo, pero yo no perdí la tenencia de mi hija, porque yo en el momento en que estuve sé que no la podía tener, entonces bueno, antes de perderla yo sé que mi familia me podía ayudar, entonces fui y se la di a mi tía.

Entrevista 19/11

J.: Y después por suerte y gracias a Dios cambié mi vida de un día para el otro.

I.: ¿Cómo fue?

J.: Conoci a los chicos de la asociación, ellos me empezaron a hablar, ahí ya tenía alguien en quien apoyarme, ya no estaba sola (...) Después me empecé enganchar a los talleres, y empecé a cambiar un toque, ahora terminé de escribir un libro y estoy escribiendo uno de poemas. El libro es sobre mi vida, todo un año me llevó.

I.: ¿y lo vas a publicar?

J.: sí vamos a ver si lo podemos editar

I.: ¿Y vas a poner fotos?

J.: Sí.

I.: ¿y cuáles pensás poner?

J.: Ahora no sé. Algo que se refiera un poco a eso. Y después obvio, cuando estoy mostrando el cambio, pongo un par de fotos de éstas, las que salen en la muestra más que nada no?, porque si salen en la muestra por algo es, porque son unas de las mejores.

Entrevista 29/11

Con esta intención inicia una búsqueda fotográfica que se inicia con autorretratos que se repiten en casi todos los rollos para uso social y/o por diversión (como en la mayoría de los jóvenes).

I.: hay un montón de autorretratos

J.: que me hago yo a mi,

I.: si, ¿para quién los haces?

J.: y porque primero me dijeron que me saque fotos de mi de mi vida todo eso, y o sea me autografiaba yo para que se yo, primero para intentar a ver como salía y después porque soy muy, como se llama esto?

I.: ¿fotogénica?

J.: eso, si, tengo un montón de fotos mías

I.: y después que haces con esas fotos?

J.: y me las guardo para mi,

Entrevista 19/11

Jimena se autorretrataba en primer lugar porque le gustaba verse, para uso privado (algunas de estas fotos eran a color, como comentamos en el capítulo 4) y sólo en segundo lugar a una intención explícita de mostrar.



I.: son uds los que saben para qué sacan las fotos...

J.: en una porque te divierte, en otra porque me gusta sacar fotos y otra porque me gusta mirarlas. Y bueno, estaría bueno que gente que no nos conoce vea el trabajo que nosotros estamos haciendo

I.: ¿qué pensás que pasaría?

J.: no, no pienso nada. Espero el momento, porque no me imagino, no quiero imaginarme nada tampoco

I.: ¿no te querés ilusionar?

J.: exactamente. Porque algunas veces pienso que estoy haciendo las cosas bien, y otras pienso que al fin y al cabo estoy haciendo las cosas mal, entonces..., ya, corte que ni yo me tengo confianza, pero fe siempre me tuve, así que..., me quedo bien tranquila, sin prisa y con calma las cosas salen bien, si lo hacés apurada salen mal...entonces, que sea lo que dios quiera

Entrevista 19/11

Notamos una ambigüedad en su confianza en sí misma, y en la posibilidad de “rescatarse”, y un gran deseo de darle un sentido a su vida. Este sentido viene dado desde fuera por la apertura de estos espacios de capacitación (fotografía y periodismo): “Estaría

bueno que gente que no nos conoce vea el trabajo que nosotros estamos haciendo” . El origen externo de este sentido otorgado a su vida, se descubre también en la necesidad de convalidación “*porque si salen en la muestra por algo es*”.

J.: ¿quién me va a editar estas fotos?

I.: editálas vos

J.: no, uds. me tienen que decir cuáles son buenas.

Observación de clase 29/10

Entre las fotos cuya finalidad es la de mostrar su vida, encontramos un intento por plasmar el pasado (“*algo que se refiera un poco a eso*”) a partir de las marcas que dejó en su cuerpo



I.: ¿me querés contar por qué son los cortes?

J.: resulta que en el 2003 fue, que no estaba mi mamá, no estaban mis hermanos, no tenía a mi hija, no tenía a nadie, (...) me quedé sola, sola, me quede sola, sin nadie, me puse a cajetear todo eso que me estaba pasando y no quería vivir más, me quería matar (...) Y bueno, pasó lo que me pasó, y nada más, yo sé que no me va a volver a ocurrir de vuelta, yo ahora tengo a mi mamá [que estuvo presa], están mis hermanos, mi hija, están todos juntos, están bien.

Entrevista19/11

A raíz de una situación de violencia contra una joven ocurrida en el barrio, se decidió proyectar en el taller el trabajo sobre mujeres golpeadas de Dona Ferrato: “Durmiendo con el enemigo”, para reflexionar con los jóvenes sobre este tema. Durante la proyección Jimena participó activamente manifestando una gran identificación con las retratadas (por haber sido golpeada por el padre de su hija):

J.: a mí me tenían que sacar foto cuando andaba con todo el ojo negro

(...)

D.: ¿y qué hacías?

J.: nada, tenía miedo, me quedaba por miedo hasta que dije, bueno que sea lo que Dios quiera y acá estoy ahora

(...)

J.: (...) Los isleños son todos manos largas

Observación de clase 24/9

Dadas las coincidencias y el grado de identificación con las protagonistas del trabajo visto, Jimena llega a considerar que su propia vida es digna de ser documentada: “a mí me tenían que sacar foto cuando andaba con todo el ojo negro”. La intención documental se apoyaría en temas prototípicos como la violencia (los cortes en el cuerpo, el ojo morado) o las drogas. En relación al motivo por el que sacó una foto en la que unos jóvenes están fumando marihuana explicó:

J.: y porque a la gente le interesa, saber lo que pasa en el barrio de la Isla, hay muchos drogadictos

(...)

I.: ¿Y a qué gente decís que le interesa? ¿A la que no es de acá?

(...)

I.: ¿y qué pasaría si la gente de afuera que le interesa ve esas fotos?

J.: nada, va a preguntar, qué se yo. Si le interesa, supongo que va a preguntar, y si no le interesa ni siquiera la va a mirar. Yo creo que si a alguien le gusta foto, le interesa, y ve una muestra de foto, capaz que se pone a mirar, y más sabiendo que es de la Isla porque hay mucha gente que quiere conocer la Isla y no viene por miedo, pero no sé por qué le tienen miedo, si la Isla no es tan así como la cuentan. A la Isla hay que vivirla para hablar.

Otra vez nos encontramos ante un deseo de visibilidad social, de ser vistos por los de afuera, aunque sea basándose en la creencia de que “a la gente le interesa” lo que pasa en la Isla, por su fama de lugar peligroso (cuya historia hemos recorrido en el capítulo 1), aceptando el estereotipo.

Pero detrás de este deseo de ser vistos por lo negativo, está también el deseo de ser vistos en lo bueno (como también sucede con Oscar): pretender que otra gente que lo vea no tenga miedo de venir a la Isla. Aunque parezca paradójico, lo cierto es que ambos aspectos son dos caras de la misma pretensión: ser vistos, ser incluidos a la sociedad, dejar de ser una *Isla*.

A sabiendas de que esta inclusión es difícilmente concretable, teniendo en cuenta la historia de ausencias estatales⁴¹, exclusiones, restricciones económicas para trasladarse y discriminaciones (producto de actitudes de desconfianza y desvalorización, dificultad para conseguir empleo por su residencia, etc.) “los van conduciendo a una situación de “encierro” en los territorios en donde habitan” (Sanchez, 2004:8). El malestar ante el estigma que sufren “afuera”, es luego transformado, apropiado y redirigido contra sus pares. La Isla se asocia a algo malo de lo cual hay que salir. Así se genera la ilusión de

⁴¹ Por ejemplo, en cuanto a las condiciones básicas de existencia, como muestra el que vivan rodeados de basura y contaminación.

que sólo si se logra salir de la Isla, se puede “ser alguien”. De modo que Jimena, al igual que Julián, guarda la intención de irse de la Isla (alimentada por el deseo de convertirse en periodista y escribir un libro)

Yo tengo ganas de mudarme para capital, ya me pudrí de la villa, no me avergüenzo de mi barrio pero corte que salí de algo y quiero salir de ahí también, nunca te vas arrepentir porque yo tampoco si me mudo para capital voy a dejar de venir para la Isla, ahí me crié ahí todo, y qué te pensás que porque me mude a capital ...quiero salir para conocer gente de otro lado, para ver lo que pasa, como es el ambiente de otro lugar, para saber como se tratan las otras personas que no se tratan en la villa, no, no me imagino, nada, quisiera vivirlo, la Isla me dio todo a mi, todo, de más bajo hasta allá arriba, pero todo por mal camino, y quisiera conseguirlo por el bueno, digo lo más bajo porque andaba reloca todos los días, re fisura, jajaj, no me da vergüenza decirlo porque yo veo otra gente, y si, yo era así como ellos, y bueno, hasta tener plata, mucha plata que ahora no la puedo tener.

(En testimonio para televisión aportado por ella)

Jimena explica, tanto como Julián, muchas cosas que suceden en su vida por el lugar en el que vive, en especial la violencia: “*Los isleños son todos manos largas*”. Por ese motivo festeja el estar de novia con “*al fin uno que no es de la Isla*”, de quien precisamente lo que más le gusta es “*su manera de hablar, como explica, no se cansa de hablar, nunca le va a pegar a una mujer*” (Entrevista 19/11).

I.: Y entonces con el trabajo que empezaste de tu cuerpo, no lo seguiste después?

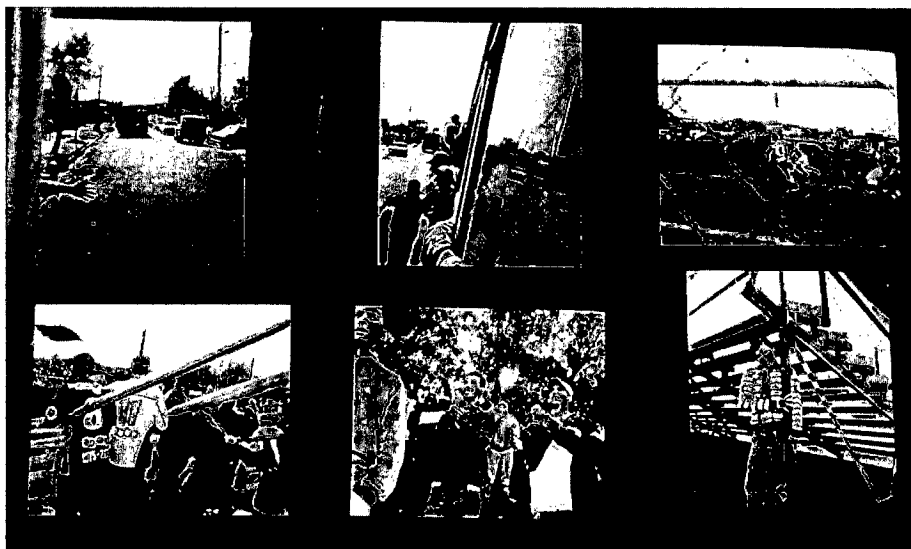
J.: sí, me tomé un par de fotos en los brazos, me saqué un par de fotos así en el espejo, después no, después no porque no sabía cómo, tomé fotos en mi pieza, acá en mi casa, en la casa de mi mamá, pero no, no, no me causó... gracia, no me gustó, y entonces me dediqué a otra cosa. Ahí empecé con lo de la cancha.

Entrevista 19/11

Se vuelve difícil continuar un trabajo a largo plazo (“un seguimiento”), cuando hay necesidades materiales inmediatas y los resultados del trabajo no pueden observarse a corto plazo, y más aún cuando este tema no resulta cómodo de afrontar porque implica ponerse en contacto con situaciones vividas de las que precisamente pretende “rescatarse”. Por esa razón, Jimena no se definió por un tema en particular en todo el año, lo que más la entusiasmó fue la cancha.

I.: ¿y qué te gustaba de sacar fotos en la cancha?

J.: nada, estaba bueno porque, la emoción de los pibes, los jugadores, cómo se entrenaban antes del partido, cómo reaccionaba la banda cuando perdía cuando ganaba, estaba bueno, aparte que teníamos que elegir un seguimiento sí o sí, y como yo iba mucho a la cancha, me colgué en la cancha.



Aunque en la edición final se descubra un relato típicamente documental (del camino a la cancha, el entrenamiento, el partido, la hinchada), muchas de sus fotos en la cancha no dejan de mostrar un uso social, en la que abundan los auto-retratos.

- **Oscar**

Oscar es quien explicita más que ninguno el conflicto entre el barrio y el “afuera”, conflicto entre los sentidos de toma y la circulación de las fotos, y en función de ese conflicto articulará una estrategia:

O: Las fotos del barrio tienen que quedar en el barrio, no se puede salir de acá. Y bueno, y a mí no me gusta eso (...)

I: ¿y por qué no te gusta eso?

O: ¿y porque no! Porque puede pasar algo

I: ¿como qué?

O: como pueden caer en cana, pueden caer en cana los pibes, en muchas fotos hay droga, hay pibes con fierro, hay de todo, un poco de cada cosa en cada foto, de los pibes, que sacan acá en el barrio.

(...)

I: ¿la cana no los ve igual? [aunque no haya fotos]

O: sí, pero los escrachan, los escrachan, una vez que pasa por eso ya lo escrachan y lo dejan ahí [en la comisaría], y ahí ya la yuta empieza a moverse a moverse hasta que con la cara de todos los pibes que están en la foto y allá pueden pasar muchas cosas, muchas cosas pueden pasar. Como pueden muchos pibes caer en cana, o como pueden estar en un colegio, menores, porque acá en el barrio pasan muchas cosas pasan, y en las fotos hay muchas cosas del barrio, por eso no me gusta.

Entrevista 21/11

El uso de los términos “quedar” y “salir” del barrio marca la diferencia, el límite entre dos mundos. En esa relación opositiva, no todo lo que sucede en el barrio debe ser fotografiado ya que la foto adquiere un carácter de documento -en el sentido de prueba- que puede ser usada en su contra.

I: ¿y qué cosas del barrio sí estaría bueno que la gente de afuera vea y que no serían peligrosas para uds.?

O.: sí, a mí no me gusta mostrar por foto, armas todo, yo creo que otra foto que pasen, gente caminando, no quiero que se muestre lo que pasa acá en el barrio o que deja de pasar

I: ¿cómo lo que deja de pasar?

O.: porque en la foto pasa, en la foto hay cosas del barrio que pasan y que dejan de pasar

I: en el barrio pasa de todo, pasan cosas buenas y cosas malas,

O.: por eso

I: y vos querés que se muestren sólo algunas

O.: algunas fotos, no todas, hay algunas fotos que no se pueden mostrar

I: ¿y la idea sería que uds fotografien lo que quieren, pero que se muestren sólo algunas?

O.: sí, las que queremos

Entrevista 21/11

Oscar marca una diferencia fundamental entre los sentidos de toma y de circulación, entre lo que se saca y lo que se muestra. No niega lo que pasa en la Isla, pero

tiene claro que si esas fotos se vuelven públicas los perjudican, por lo que define qué fotos realiza de un modo estratégico.

I.: ¿cuales querés mostrar?

O.: las fotos que se ven más lindas (...)

I.: ¿y de las que vos sacás..?

(...)

O.: el coso de los perros

I.: ¿el tema?

O.: el tema de los perros estoy haciendo yo (...)

I.: ¿y por qué elegiste los perros?

O.: y no sé, para que no se vean tantas cosas del barrio, adentro del barrio

I.: porque los perros son del barrio, pero no quedan escuchados

O.: ¡no por eso! Porque no quiero que se vean las cosas del barrio, que se vean las cosas del barrio por cosas lindas, no cosas feas

Entrevista 21/11

La estrategia de Oscar (tal vez quien más clara y sostenidamente mantiene una) es mostrar el barrio a través de los perros y de las cosas lindas. Lo primero responde a no querer mostrar gente, a no “escrachar” y la idea se le ocurrió a partir del trabajo proyectado en clase y analizado en el capítulo 3 en el que el fotógrafo transmitía climas y sensaciones a través de fotografiar perros, no personas. Lo segundo, se debe por un lado a una finalidad más estética que documental (la belleza) y por otro, a reivindicar el lugar en que vive. O sea que su estrategia se monta sobre una tipificación de lo “fotografiable” otorgada externamente (los perros y lo bello), pero redirigida hacia sus propios intereses (lo cual podría consistir en un control cultural si Oscar controlara todo el proceso fotográfico).

I.: ¿los perros son lindos para vos?

O.: sí, para mi só,

I.: ¿y a través de los perros contás algo del barrio o no?

O. si, que el barrio es lindo, maravilloso, se puede caminar, ta más tranquilo,

I.: ¿pero cuál es la idea? ¿vendérselo a los turistas?

O.: ¿las fotos?

I.: no, el barrio

O.: noo

I.: ¿que vengan acá a pasear?

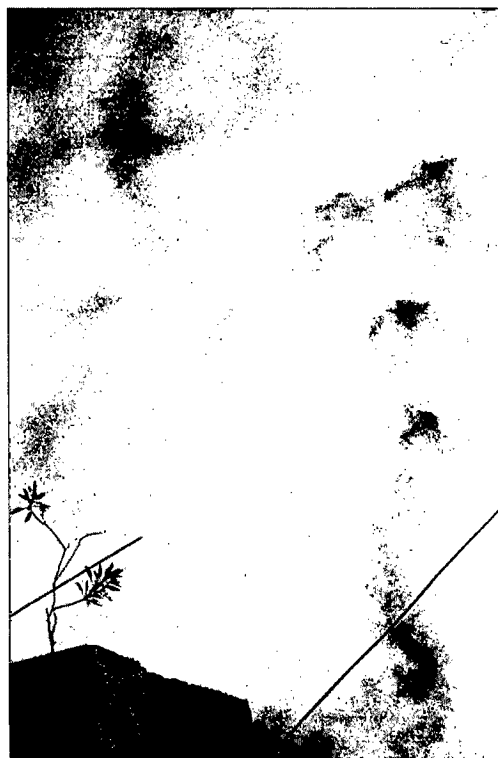
O.: no, porque no pueden pasear por acá, el que entra acá, sale robado

I.: ¿entonces?

O.: tampoco, acá no puede entrar turista, nada, ni coches de otro lado, porque lo roban

Entrevista 21/11

En esta foto bella del cielo, el barrio queda fuera de marco, indicado apenas por un techo y un cable. La fotografía como simbolización, toma el lugar de la realidad (Hall): fotografiar lo lindo puede servir para transformar la realidad, aunque sea ficticiamente. El fuera de marco puede estar indicando esta intención: el barrio debe ser visto como lindo (aunque lo lindo esté fuera de él).



Pero cuando Oscar sostiene que el barrio es lindo, no pretende que los de afuera “entren” (ya que “saldrían” robados), sino que pretende de una manera estratégica mostrar lo que se debe mostrar: la belleza es lo digno de fotografiar y de mostrar al de afuera. Es decir que manteniendo esa separación, asumiendo lo que sucede en la Isla, decide estratégicamente mostrar otra cosa -lo bello- apoyándose en esa finalidad estética de la fotografía más que en la documental. Y a la vez, interesado en que esas fotos se vendan, otorga a las fotografías una finalidad, que en lugar de ser estereotipante, redunde en un beneficio económico que precisamente le permita cambiar sus prácticas (por el trabajo).

O: yo le saco a los perros

I.: ¿y por qué a los perros?

O: no quiero que se vea la gente, me gustó cuando vino el tipo ese [el fotógrafo]

I.: si, pero a veces le sacás a la gente, como acá [fotos de una recorrida]

O: si, pero no es del fondo, es toda gente buena, este venía de laburar de juntar cartones [el hombre con un carro]

I.: y si sacaras fotos que no fueran para el taller, ¿qué fotos sacarías?

O: para vender

I.: ¿y de qué por ejemplo?

O: de cosas lindas, no de la Isla,

I.: ¿y por qué no sacas esas fotos ahora?

O: porque me cuelgo.

I.: ¿Y si fueran fotos sólo para vos?

O: de la gente riendo en la plaza, como debe ser. ¿Si las revelo yo, y las veo sólo yo?

I.: si

O: con mis amigos, y les daría copias, les diría, espera unos días que te hago una copia.

Entrevista 21/11

Hay una oposición entre la gente buena, la que trabaja, que es fotografiable y el resto de la gente que no lo es. También hay una oposición entre las cosas lindas y la Isla, aunque luego se convierte en la esperanza de que sucedan en ella cosas lindas “*como debe ser*”. Y por último, una oposición entre las fotos que ve sólo él y sus amigos, cuyo uso sería social, aún si en ellas pudiera verse esas “cosas que pasan en la Isla” y que no deben mostrarse. Es decir, que no habría “escrache” si las revelara él, si controlara todo el proceso de circulación de las mismas. Si controlara todo el proceso de producción (el revelado) podría controlar su circulación, por lo tanto podría ejercer control cultural (B.Batalla). En cambio, hasta ahora todo lo que puede hacer es efectuar una estrategia de toma, ya que una vez reveladas las fotos (el producto) y puestas a circular, se autonomiza la acción de toma (Ricoeur).

Dijimos que durante las recorridas por el barrio Oscar fotografía a la “gente buena”: un hombre lavando un auto, al parrillero asando (a quien le compra cuando puede), un hombre llegando con su bicicleta de juntar cartones en puerto madero, etc. (22/10). Es de resaltar que la gente buena se encuentra haciendo cosas (lavando, cargando, asando, etc), la gente buena trabaja. Sino Oscar prefiere no mostrar a nadie, sugiriendo presencias sin “escrachar”: unos pies de alguien que camina por la calle, unos niños corriendo (1/10) o simplemente perros.



Si bien sus imágenes de perros caminando por las calles del barrio, puedan sugerir que se trata de un barrio tranquilo, genera cierta incomodidad el hecho de que no haya ni una persona caminando, y que los perros estén en grupos. Por medio de la metáfora, los perros reemplazan a quienes no hacen cosas sino *deambulan*, andan en la calle, Oscar podría estar expresando lo que le pasa a él, cargando de sentido autorepresentativo a las fotos.

O.: Yo descanso nunca duermo Y acá los pibes duermen. Yo lo hablo Yo descanso, nunca duermo, lo hablo con mi ranchada.

I.: ¿qué es la ranchada?

O: con los que andás siempre, haces todo, en la calle, somos nosotros, siempre los mismos, 3 somos.

(...)

Entrevista 21/11

Así podría decirse que la representación de su vida, de sus prácticas cotidianas de deambular, de su falta de proyectos, está en estas fotos. El “tema” de los perros, adquiere

un carácter expresivo antes que documental, ya que Oscar expresa por esta simbolización su vida.

I.: ¿Te gustaría terminar la primaria? ¿te gustaría tener un trabajo?

O: no, yo no creo en esta vida, en este mundo, yo estoy vivo por mi vieja, porque si mi vieja no está yo me voy con ella. Esta vida es una mierda, este mundo es una mierda, yo no creo que haya nada mejor para mí. ¿Dónde un pibe de 16 años te va a decir algo así? Pasé muchas de pibe, me mataron a mis amigos.

Entrevista 21/11

De su primer ranchada, con la que aprendió todo, formaba parte T., un joven matado por la policía en el “hueco”, como llaman en la Isla al espacio libre, suerte de descanso, entre los laberintos que forman los pasillos de la zona más densamente poblada (o “fondo”). Durante las recorridas grupales para ir a sacar fotos por el barrio, algunos de los jóvenes se detenían a comentar entre sí o a contarnos en detalle lo que había sucedido. Otros querían irse porque les hacía mal recordar (como a Jimena).

Yo vi cuando lo mataban al T., yo estaba ahí, el T., el L., M., ellos me cuidaban, yo era una porquería así [marca la altura de 1 metro] y ellos me enseñaron todo, a robar, a drogarme, todo. T. se sentó en la pinzón, hizo así [se pasa las manos por la cara], y yo estaba en la esquina, le chiflé que venía la gorra, no me oyó, le hicieron una cama, el cobani le disparó de atrás en la espalda, él cayó para atrás, hizo así [como sacando el arma del pantalón] y le tiró a la cabeza y [el policía] lo mató. Yo fui corriendo y le avisé a los otros, y lo encontramos en el fondo, lo habían arrastrado, eran varios cobanis, si querían nos agarraban, pero se fueron, me lo dejaron como un colador. Y a la semana mataron al otro, y a la semana siguiente al otro, y a la siguiente al otro. Y yo sé quien fue, ahora está en la 24, en la Boca, lo trasladaron para que no lo reconozcamos, pero yo cada vez que lo veo lo miro con un odio.

Entrevista 21/11

Durante estas recorridas, sólo unos pocos jóvenes sacaron fotos en el hueco, a pesar de todo lo que significaba para las vidas de algunos y para la historia de la Isla. Justamente por su carga simbólica resultaba, para quienes no eran del barrio, un lugar que *había* que documentar. Pero la carga emotiva que tenía para los jóvenes y en especial para Oscar, hacía que esta documentación se convirtiera en una *usurpación*. En una ocasión, un joven (que no pertenecía al taller ni a la asociación pero que había sido invitado) quiso ir al fondo a sacar fotos (12/11). Oscar se enojó mucho al darse cuenta de esta situación y exigió que se fuera y velara el rollo.

O: No quiero que saquen fotos porque no me cabe, me siento zarpado.

I.: ¿zarpado como?

O: zarpado, extraño

I.: ¿como que te sacan algo o como que te pones violento?

O: zarpado,

I.: ¿y por qué?

O: porque no me cabe.

I: ¿y por qué?

(...)

O: te digo la verdad?

I: si

O: no me gusta hablar del tema, porque me hace mal, me pongo como que voy a llorar, se me hace acá [y se pone el puño en el pecho como si se clavara un cuchillo]

Entrevista 21/11

Cuando Oscar dice que se sintió “zarpado” por las fotos del lugar donde mataron a T., sugiere por un lado que la acción de fotografiar ese lugar por extraños es una usurpación: “*yo estaba ahí*” “*me lo dejaron como un colador*”. Por otro lado, que la foto no debe existir fijada en un papel ni sacada de ahí (circulación), la foto debe ser destruida tal como él lo pidió.

Ya que es quien más conciencia tiene de las consecuencias de la circulación pública de las fotos, y así lo hace saber: “*se creen que yo soy boludo, pero soy el único que se da cuenta de las cosas, tengo 15 años pero pienso bien*” (12/11), sus compañeros lo suelen considerar “el más bardero” y lo dejan de lado diciendo que es el único que piensa así.

De los pocos retratos de Oscar, todos tomados por otros, lo encontramos charlando con un amigo en el auto desarmado del que hablamos en el capítulo 5, compartiendo el momento con quien sacó la foto para el recuerdo o posando con un perro, sentado en la vereda. Hemos decidido no incorporar estas fotos porque consideramos que no aportan a este trabajo. Consideramos en cambio, que la edición de su material para la muestra de fin de año es más autorepresentativa, ya que no es necesario que se lo vea a él para que las fotos simbolicen su vida, lo que él quiere contar: los perros simbolizan el deambular en el barrio cuya única salida es el río (o el cielo), en donde encuentra belleza.



Reflexiones finales

Vimos en variadas situaciones y con diferentes intensidades, que se manifestaba una tensión entre los sentidos atribuidos a las fotos por los jóvenes de la Isla y el público de la capital. Situaciones en que se pueden vislumbrar las diferencias culturales en el marco de las desigualdades sociales en juego.

Desandando el recorrido realizado a lo largo de esta tesis y recuperando el marco teórico, hemos definido a la cultura como un proceso activo de construcciones históricas y sociales sobre la definición de un *nosotros* y un *otro*, en la que se ponen en juego diferentes representaciones, prácticas, saberes, valores y usos de los actores que las producen y a partir de las cuales dan continuidad y sentido a su vida.

Esto nos llevó a pensar la representación en términos *emic* y *etic*, como dos representaciones que pueden ensamblarse para representar la realidad de un modo más complejo. La investigación nos permitió reformular la hipótesis original de esta tesis que sostenía que las fotografías tomadas por los jóvenes diferirían considerablemente de las que podría tomar alguien ajeno al grupo. Hemos intentado analizarlas en toda su complejidad, considerando la heterogeneidad de intereses y la conflictividad social, para comprender en *qué*, *cómo*, y *porqué* se diferencian estas miradas cuando lo hacen.

Consideramos que así como los jóvenes atribuyen diferentes significados a las imágenes tomadas por otros (en el caso de la obra de fotógrafos legitimados, por ejemplo), lo mismo sucede en sentido contrario con la circulación fuera de la Isla de imágenes tomadas por ellos en torno a sus vidas. Este recorrido nos permitió desnaturalizar el valor de verdad y objetividad de las imágenes fotográficas. Del mismo modo que los jóvenes decodificaban las fotografías ajenas de acuerdo a sus saberes culturales y experiencias de vida, el público decodificará las suyas en sus propios términos. Términos que guardan consenso sobre las imágenes estereotipadas de los pobres (linyeras, cartoneros, etc.) y sobre los jóvenes que viven en las villas (la gorrita que tapa la cara, el auto desarmado, etc.).

Este consenso es construido a partir de la selección de ciertos significados y prácticas del pasado, que ratifican un orden presente (hegemónico) el cual es transmitido

por medio de las instituciones (Williams, 1980). Los medios de comunicación actúan sobre este consenso, creando una idea de totalidad social que engloba otros grupos y clases (Hall, 1981). Para el orden presente de la Argentina (y del mundo en general), la construcción de alteridades “peligrosas” es central para la justificación de políticas de seguridad de mano dura que protejan a unos, disfrazados de totalidad, de otros muchos que habiendo sido excluidos de educación, trabajo, salud y bienestar, se vuelven amenazantes de los bienes de los primeros.

En esa línea, el uso por los medios de comunicación de imágenes convincentes es central creando e impugnando representaciones de uno mismo y de los demás (Dickey, 2006) y naturalizando significados. Este punto nos llevó a plantear el rol de las imágenes estereotipadas en los medios gráficos de comunicación y la legitimidad del campo de la fotografía documental en la construcción de alteridades (fundadas en desigualdades sociales). “Las imágenes se convirtieron en instrumento privilegiado del saber, se anclaron en convicciones anteriores, a las que dieron una nueva fisonomía [...] Pero, a la inversa de lo que creían la representación no fue una copia. El público manifestaba una expectativa, y los tomadores de imágenes se dedicaron a satisfacerla.” (Sorlin, 2004:202-204)

Sin embargo, dado que ese consenso es inestable, estando sujeto a negociaciones y modificaciones, la hegemonía es continuamente renovada, recreada, defendida, así como es continuamente resistida, limitada, desafiada, debiendo controlar, transformar e incluso incorporar a estas últimas⁴². Es en esta grieta donde se juegan las disputas por los sentidos, donde las representaciones y las prácticas adquieren carácter de capital, de potencial transformador. Esta capacidad de acción, de *praxis*, de construcción de la realidad por parte de los actores se efectúa a diferentes niveles y en diferentes grados según el caso.

En un primer nivel está la decodificación que cada grupo y cada persona a su interior (según su capital cultural y experiencias personales), realice sobre las imágenes y los discursos que las mismas encierran. Esta decodificación puede aceptar, negociar u

⁴² El concepto de hegemonía incluye, y va más allá de, los conceptos de cultura (como proceso social total en que los hombres definen y configuran sus vidas) y de ideología (considerada como superestructura: sistema de significados y valores que expresan un particular interés de clase) (Williams, 1980).

oponerse a los sentidos hegemónicos sobre el *otro* y el *nosotros*, pero la misma sólo es factible si se comparten los códigos, es decir, si se es parte de la totalidad.

En un segundo nivel, y en una relación dialéctica, la decodificación actúa sobre la representación y viceversa. De acuerdo a cómo los jóvenes decodifiquen las imágenes (sobre la pobreza, la juventud, etc.), vistas en medios de comunicación, en trabajos legitimados de fotógrafos o en su medio social (es decir, en las representaciones sociales que articulan determinadas imágenes a esos conceptos), es que seleccionarán qué aspectos de la realidad incorporarán en sus tomas fotográficas. Así, construyen dinámicamente sus propias autorepresentaciones -definiciones de sí mismos y los otros (sus pares, vecinos o desconocidos)- en relación a los contextos de uso y circulación de sus fotografías.

La cultura resulta inseparable de su expresión individual, ya que las autorepresentaciones se construyen ya sea por la identidad, es decir por la pertenencia al barrio (en una relación que Augé denomina de ambivalencia entre oponerse a unos y asimilarse a otros), ya sea por la alteridad, es decir por oposición o asimilación al “afuera” (ambigüedad).

La heterogeneidad al interior del grupo es observable en las decodificaciones y representaciones diferenciadas de cada uno de los jóvenes. Aún guardando elementos en común (consensuando por ejemplo sobre determinados conceptos como “ser alguien”, “rescatarse”, ser pobre, etc.) y conociendo las reglas del juego en cuanto a la circulación de las imágenes, han establecido diferentes tácticas y estrategias negociativas en su producción fotográfica en torno a sus autorepresentaciones en relación con los sentidos y usos que cada uno otorgó a las mismas.

Para los casos que analizamos más detalladamente, vimos que Oscar es quizás el único que tiene una estrategia de toma en función de una reflexión más profunda sobre las consecuencias de la circulación de determinadas imágenes y su decodificación opositiva de las mismas, por lo que decide explícitamente no “escrachar” a nadie. A diferentes niveles, podría decirse que Jimena y Julián combinan tácticas con estrategias negociativas apuntando al ascenso social y a salir de la Isla. Mientras Julián acepta el tema legitimado de documentar la droga para convertirse en fotógrafo, su estrategia pierde fuerza cuando entra en conflicto con los intereses de su grupo de pares que se

sienten “escrachados”. Jimena, por su parte, no logra definirse por un tema en lo fotográfico, ya que no desea documentar su dolor sino sus intentos por cambiar, para lo cual la escritura resulta menos inalcanzable y le permite dar forma al “ser alguien”. Lejos de toda estrategia, Willy resulta el más vulnerable por su edad y el apego a lograr el reconocimiento de su grupo de pertenencia a partir de la construcción de una autorepresentación adulta (como las armas), *aceptando* y reproduciendo imágenes perjudiciales. Por último, Gabriela es quien define el “ser alguien” por su entorno familiar más que por imágenes construidas por el afuera, su autorepresentación se construye en torno a su familia, oponiéndose a los jóvenes que “andan en la calle”, para quienes *acepta* el estereotipo. También Julián y Jimena aceptan el estereotipo para sus pares que no cambiaron como ellos.

El cambio en las prácticas por medio de la apertura de espacios de capacitación y de contención, lleva a cambios en la autorepresentación por medio de la toma de conciencia y de la puesta en relación con el modo en que se es visto socialmente (por el afuera) y viceversa. Dependiendo de cada actor, de la intensidad y continuidad de determinadas prácticas, y de la mayor o menor ilusión, el “rescate” cobra diferentes grados de compromiso.

Utilizando una frase acuñada por Stern, podríamos decir que cada uno realiza una “adaptación en resistencia” ante los sentidos hegemónicos en torno a sus vidas y su lugar en la sociedad y en la economía. Dado que el control cultural (B.Batalla) sólo es posible si se controla el proceso total de producción y circulación de las fotos, hasta ahora sólo es posible efectuar tácticas y estrategias de toma, ya que una vez reveladas las fotos y puestas a circular se autonomiza la acción y pasa a ser social (Ricoeur).

En todos los casos está presente la tensión entre los sentidos otorgados por el afuera y por el barrio al *nosotros* y en torno a esta tensión se definen los *usos* privados o sociales de ciertas imágenes (familiares o “entre los pibes”) en oposición a la *circulación* pública de otras realizadas para tal fin (principalmente documentales).

En muchas oportunidades notamos que el acto fotográfico se define en función de la foto como *producto* (en función de su *circulación*): Pedro fotografió al linyera “para que se dé cuenta”, Leonardo a la basura para “la gente que mira las fotos”, Julián a las

zapatillas para “mostrarle”. Con un énfasis puesto en el espectador se apela a una relación estructural en que el que hace la foto espera que quien la “mira”, se “dé cuenta” y actúe en consecuencia, ejerciendo un cambio en la realidad. Sólo el destinatario del producto -sin el cual el acto de tomar esa foto no tiene razón de ser- estaría en condiciones de actuar, por estar en un lugar de superioridad estructural. En estos casos, se realiza una decodificación que *acepta* las imágenes estereotipadas sobre la pobreza.

Entonces parecen ser los temas -que históricamente han sido definidos como documentales, cuyos sujetos son los *otros* por excelencia- los que otorgan sentido a las fotos. Es necesario realizar un extrañamiento para documentar al *nosotros* como a un *otro*: reproduciendo imágenes estereotipadas de la pobreza, que los definen en oposición al afuera (“para que vean”), a la vez que mostrar a quien es más pobre (el linyera, por ejemplo) es una forma de mostrar por oposición que uno no es tan pobre.

Así, los estereotipos atraviesan todos los planos de la representación desde la decodificación, pasando por la producción propia, hasta la decodificación por el afuera. Concientes de esta última decodificación, que podríamos denominar *consumo*, los jóvenes reproducen determinados contenidos re-estereotipantes (las armas, las drogas, la violencia, la pobreza) de modos algunas veces tipificados (las rejas, el balde) para lograr visibilización social.

Esta búsqueda fue manifestada reiteradamente no sólo por los contenidos negativos “para que vean”, o “porque a la gente le interesa lo que pasa en la Isla” (el estereotipo del pobre o del ladrón), sino también por los positivos “la Isla está más tranquila, es maravillosa” (lo lindo, la familia) pretendiendo que se le pierda el miedo de transitarla. Aunque parezca paradójico ambos aspectos son dos caras del mismo deseo: ser vistos, ser incluidos en la sociedad, ser considerados por el Estado, dejar de ser una *isla*. Básicamente recuperar el derecho a existir, a ser.

En este contexto, la escasa búsqueda estética no se debe a la falta de capacidad ni a una pureza en la mirada, sino al desconocimiento de determinadas competencias (técnicas sobre el proceso fotográfico y el funcionamiento de la luz), y a un interés dirigido a otros usos de la fotografía más que al artístico: el social para uso privado y el documental para uso público. Es decir que *lo* fotografiado cobra más importancia que el

cómo⁴³. “Sin duda, las imágenes delimitan lo “visible” de una época y definen lo que cada uno debe mirar, pero sus contenidos y su estilo no cuentan tanto como la manera en que son empleadas.” (Sorlin, 2004:209)

Por esta razón, es importante, a los fines de la construcción del *discurso* que se quiere transmitir, la edición que se hace de las fotos y su encadenamiento en una serie con un orden de sentido, es decir una serie de unidades de significación que reunidas adquieren una lógica argumentativa diferente. En consecuencia, la edición del material fotográfico implica una serie de decisiones importantes, especialmente cuando se trata de recontextualizar fotos que han sido sacadas de su contexto de producción. Si además, tenemos en cuenta el mensaje ambiguo que, según Gombrich, transmite toda imagen fotográfica, y que el espectador deposita en ella sus propias subjetividades, las imágenes pueden prestarse, aisladas de su contexto de producción, a ser interpretadas en términos reduccionistas, basándose exclusivamente en lo “evidente” y terminar reforzando desigualdades sociales.

Un ejemplo de esto lo constituyen las imágenes reiteradas del auto desarmado (donde los niños juegan y los jóvenes se reúnen). Este uso y apropiación del auto forma parte del crecimiento del aprendizaje de las desigualdades sociales: crecer en la Isla Maciel jugando con un auto robado y desarmado, es indicativo de un menor acceso a los derechos (al juego, a la educación). Mientras estas fotos se deben mayoritariamente a un uso social del retrato, ante la circulación de estas imágenes se podría llegar a homogeneizar a todos los habitantes de la Isla como ladrones de autos.

Las fotos se vuelven estereotípicas cuando se presentan, por su impacto visual, como la única verdad⁴⁴ sobre un grupo social definido y homogenizado por su ubicación territorial o por las prácticas de una parte de ellos, aislando al otro y reforzando el miedo. Recuperando el carácter paradójico de la representación (como re-presentación de una ausencia), las fotos re-presentan a los jóvenes, que al estar ausentes son reducidos a estereotipos a partir de algunas partes del todo, de ciertos aspectos de la realidad contenidos en la imagen. Parcialización que a su vez es descontextualizada y re-

⁴³ En ningún momento fue nuestra intención juzgar el trabajo al interior del taller, sino más bien debemos mencionar que el mismo ha sufrido un proceso de transformaciones muy positivas a partir de sus propias reflexiones convirtiéndose en la actualidad en un taller para niños donde prevalecen las fotografías “bellas”.

⁴⁴ Aclaremos, si es que todavía hace falta, que la verdad de la fotografía es social (Bourdieu et al., 2003)

interpretada por el espectador según su propio marco de sentido. Así, la complejidad de las vidas de estos jóvenes es reducida, cosificada, reificada.

Complejidad que podemos observar en la variedad de sus fotografías (del *qué* y del *cómo*) que lejos de hacernos pensar en prácticas desarticuladas, nos muestra un panorama más amplio de la cotidianidad de sus vidas. Los “temas” no son necesariamente distintos, sino que se yuxtaponen las fotos de familia, las armas, las drogas, la cancha, lo lindo, etc., siendo reflejo de cómo diferentes prácticas y representaciones pueden ensamblarse en cada uno de ellos, adquiriendo mayor o menor importancia según el contexto y las posibilidades de “ser alguien”.

A lo largo de esta tesis me pregunté reiteradamente por el sentido de la misma, por su razón y su fin, su porqué y su para qué. El primero parecía más fácil de entrever desde los intereses personales enmarcados en un enfoque disciplinar: la pregunta por los sentidos que los *otros* atribuyen a sus vidas. Pero el segundo puede remitirse a la histórica pregunta por el sentido de la antropología actual que tantos han tratado de responder con nuevas búsquedas. Sin pretender responderla desde mi humilde lugar, sí debí intentar alguna respuesta al porqué y para qué analizar *simplemente* fotos cuando se trata de historias de vida tan duras. Pero, ¿es que son *simplemente* fotos? Espero haber podido dar cuenta de su poder, de su fuerza, de su complejidad, no en sí mismas, sino en el uso y sentidos que les son atribuidas por cada uno y por cada grupo, en la producción y decodificación. Pero principalmente en su capacidad de representar, de construir selectivamente, categorizar y naturalizar ciertos significados sobre el porqué unos *otros* son excluidos del *nosotros* justificando desigualdades de derechos a la educación, a la salud, al trabajo, y cómo esos sentidos actúan sobre la capacidad de acción de los actores sobre la realidad y la posibilidad de “ser alguien”.

Bibliografía:

- **Achilli, E.** 2001. “Hora III: Metodología y técnicas de la investigación.” Postítulo en Investigación Educativa a Distancia. Ministerio de Educación de la Nación. Programa de Formación Docente. Universidad Nacional de Córdoba. Maestría en Investigación Educativa (CEA). Pág 23 a 28.
- **Agar, M.** 1991 (1982) “Hacia un lenguaje etnográfico”. En C. Reynoso (editor) *El surgimiento de la antropología posmoderna*, México, Gedisa.
- **Antoniadis, Leonardo** 2004 “Chronique visuelle d’une migration tsigane” *Anthropologie visuelle*, Revista de la Asociación Francesa de Antropología.
- **Alvarez, Camila,** 2003 *La representación del espacio en instituciones totales. Una mirada desde la Antropología Visual*. Tesis de Licenciatura, UBA.
- **Ardèvol, E.** 1998, Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. Rev. de dialectología y tradiciones populares del CSIC L Calvo, Perspectivas de la antropología visual, Madrid.
- **Augé, Marc** 1996, *El sentido de los otros. Actualidad de la Antropología*. Paidós. Barcelona.
- **Aumont, Jacques** 1992, *La imagen*. Paidós Comunicación, España.
- **Barbero, Jesús Martín** 1987 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía*. Gustavo Gili Ediciones. Barcelona.
- **Barthes, Roland** 1989, *La cámara lúcida*, España, Paidós Comunicación
- **Barthes, Roland** 2000. “El mensaje fotográfico” y “Retórica de la imagen” en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós Ibérica, Barcelona.
- **Bateson, Gregory.** 1982. *Espíritu y Naturaleza*, Buenos Aires, Amorrortu
- **Becker, H.S.,** 1995, “Visual Sociology, Documentary photography and photojournalism: It’s (almost) all a matter of context”, *Visual Sociology*, 10 (1-2): 5-14
- **Becker, H. S.** 1974 Photography and Sociology. *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 1, 3-26. North Western University.
- **Berger, John** 1987 *Modos de ver*, Argentina, Ediciones de la Flor, Buenos Aires
- **Berger, John** 1998, *Mirar*, Argentina, Ediciones de la Flor, Buenos Aires

- **Berreman**, Gerald, 1962. "Detrás de muchas máscaras: etnografía y manejo de las impresiones en un pueblo del Himalaya", en *Monograph*, N°4, publicado por Society for Applied Anthropology. Traducción V. Casabona.
- **Bourdieu**, Pierre et al. 2003. *Un arte medio*, Edit. Gustavo Gilli, Barcelona.
- **Bourdieu**, Pierre y Wacquant, Loic 1995 "Respuestas por una antropología reflexiva", Mexico, Grijalbo.
- **Bourdieu**, Pierre 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Editorial Aurelia Rivera, Argentina.
- **Bourdieu**, Pierre 1990. "La "juventud" no es más que una palabra" en *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo.
- **Burke**, P., 2001 "Estereotipos de los otros" en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica, Barcelona.
- **Clifford**, James 1988. *The Predicament of Culture*, Harvard: Harvard University Press.
- **Clifford**, James, 1996 *El malestar en la cultura: etnografía, literatura y arte del siglo XX*. Paris Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts
- **Clifford**, James 1999. "Prácticas espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología" en *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa pp 71-119.
- **Clifford**, James 1991. "Sobre la autoridad etnográfica". En: REYNOSO, Carlos (comp.). *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México, Gedisa, pp. 141-170
- **Clifford**, James and **Marcus**, Georges 1986. *Writing Culture*, Berkeley: University of California Press.
- **Collier jr**, John & **Collier**, Malcom 1990 *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque, Univ of Nex México Press
- **Colombres**, Adolfo et al. 2005 "*Cine Antropología y Colonialismo*", Ed. Del Sol, Bs As.
- **Colombres**, Adolfo, 1990. *Manual del promotor cultural* Ed. Humanitas.
- **Cravino**, M. C., 1998. *Gestión Municipal y movimiento villero entre 1989 y 1996. Villa 31-Retiro: entre el arraigo y el desalojo*. Tesis de Maestría en Administración Pública. FCE, UBA (inédita) (S.M.)
- **Danani**, Claudia, 1996 "Algunas precisiones sobre la política social como campo de estudio y la noción de población-objeto", en *Políticas sociales. Contribución al*

debate teórico metodológico, Hintze, Susana (coordinadora): CEA/UBA. Buenos Aires.

- **Danani**, Claudia, 2000 “De la heterogeneidad de la pobreza a la heterogeneidad de los pobres. Comentarios sobre la investigación social y las políticas sociales”. En: Oszlak, Oscar (coord.): *Estado y sociedad: las nuevas reglas del juego*. CEA/UBA. Buenos Aires,.
- **De Andrade**, Rosanne, 2002. *Fotografía e antropologia, olhares fora-dentro*, Estação Liberdade, EDUC, Sao Paulo.
- **Desbois**, 1982, “Pour un traitement anthropologique de l’image”, geste et Image (n° spécial) “Anthropologie de la gestuelle. Anthropologie de l’image.”, keochlin, lajoux, & Terrenopire (coord..) 121-128
- **Delgado**, Christian 2004 “Prensa, Fotografía y Representación” en Sel (comp.) *Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una mirada Latinoamericana*. FFyL, UBA.
- **De Souza Minayo**, M. C. 1995. *El desafío del conocimiento. Investigación cualitativa en salud*, Ediciones Lugar . Cap 3.
- **Dickey**, Sarah 2006. “La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación” en <http://antropologicas.wordpress.com/2006/11/05/la-antropologia-y-sus-contribuciones-al-estudio-de-los-medios-de-comunicacion/>
- **D’Ozouville**, Brigitte 2004 “Réflexions sur le dualisme dans la representation photographique d’une société coloniale, Iles Fidji, 1879-1916.” *Anthropologie visuelle*, Revista de la Asociación Francesa de Antropología.
- **Dubois**, Phillippe. 1994. *El acto fotográfico: De la representación a la recepción* Paidós Comunicación
- **Durkheim**, Emile, 1982. *Las reglas del método sociológico*. Ediciones Morata S.A., España.
- **Enaudeau**, Corinne, 1999, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Ed. Paidós.
- **Ellis**, John, 1992. *Visible fictions*, Routledge, London.
- **Edwards**, E. 1997. “Más allá de *El Límite*: una consideración de lo expresivo en fotografía y antropología” en *Rethinking Visual Anthropology* (1997), pag. 53 – 78. Marcus Banks and Howard Morphy (ed.). Yale University Press, New Haven and London.

- **Edwards**, Elizabeth, 1992. *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven/London: Yale University Press,
- **Erbin**, Beatriz, 2002. *Memorias e Imágenes de Extensión Universitaria en Isla Maciel*, Tesis de Licenciatura, FFyL.
- **Freund**, Gisèle 1993, *La fotografía como documento social*, México, G. Gilli.
- **Foucault**, Michel 2005 [1966], *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI editores, Buenos Aires.
- **Foucault**, Michel, 1985 *El discurso del poder*, Argentina, Folios Ediciones
- **Gadamer**, Hans-Georg 1993 [1900], *Verdad y Método. Fundamentos de una Hermenéutica filosófica*. Ediciones Sígueme, Salamanca.
- **Gamboa Cetina**, Juan 2003 “La fotografía y la antropología: una historia de convergencias” en Revista Latina de comunicación Social, n° 55
- **Gándara**, Leila, 2002. *Graffiti*. Enciclopedia semiológica, Bs. As., Eudeba.
- **Geertz**, Clifford 1989. *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós. Caps. 1 y 6
- **Geertz**, Clifford 1994. “Desde el punto de vista del nativo” en *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Paidós, Barcelona.
- **Geertz**, Clifford. 2001. *La interpretación de las culturas*, España, Gedisa,
- **Giddens**, Anthony 1982 *Profiles and Critiques in Social Theory*, University of California Press, Capítulo 1: “Hermenéutica y teoría social”, traducido por José Fernando García, para la Cátedra de Metodología y Técnicas de la Investigación de Campo, FFyL, UBA.
- **Giddens**, Anthony 1977. *Studies in Social and Political Theory*, Hutchinson University Library, London. “Hermenéutica, etnometodología y problemas del análisis interpretativo” Traducido por José Fernando García, Cuadernos de Antropología, V.2 n° 1.
- **Goffman**, Erving 1981. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrurtu Editores, Bs As.
- **Guber**, Rossana 1991. *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología Posmoderna*. Buenos Aires, Legasa. Cap.10 y 11: pp 205-253.
- **Hall**, Stuart 1980. “Encoding/Decoding”, in Hall et al. (eds) *Culture Media and Language*, 128~38, Hutchinson, London.
- **Hall**, Stuart 1981 “La cultura, los medios de comunicación y el `efecto ideológico`”. En Curran, J. y otros (comp.) *Sociedad y comunicación de masas*, FCE, México.

- **Hall**, Stuart 1983. "Interview with Stuart Hall", *Camera Work* 29: 17-19,
- **Hall**, Stuart 1997. "Making meaning, representing things". *Representation: cultural representations and signifying practices* Sape/OU London
- **Hockings**, Principles of Visual Anthrpology, Berlin, New York
 - **Scherer, J.** 1995 "Ethnographic photography: an anthropological research"
 - **Mead**, "Visual Anthropology in a discipline of words"
- **Hugues-Freeland**, Felicia, 1997. "Rethinking Visual Anthropology", Edited by Marcus banks and Howard Morphy, Yale University Press. Traducción de la Cátedra de Antropología Visual de Susana Sel.
- **Jelal**, Pierre-Jérôme 2004 "Une illusion photographique" *Anthropologie visuelle*, Revista de la Asociación Francesa de Antropología.
- **Jelin**, Elisabeth, **Vila**, Pablo, **D'Amico** Alicia, 2002. *Podría ser yo*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- **Jodelet**, Denise, 1989. "Représentations sociales: un domaine en expansion" en Jodelet (Eds.) *Les représentations sociales*. Presses Universitaires de France. Paris.
- **Jodelet**, Denise, 1984. "Réflexions sur le traitement de la notion de représentation sociale en psychologie sociale" en *Les représentations*, vol VI, N° 2-3, Processus contenus, Edition Communication Information.
- **Jodelet**, Denise, 2000. "Representaciones sociales: contribución a un saber sociocultural sin fronteras." En Jodelet y Guerrero: *Develando la cultura. Estudios en representaciones sociales*, México, Facultad de Psicología-UNAM
- **Jonas**, Irene 1991, "Mensonge et vérité de l'album de photos de famille", *Ethnologie française* XXI n°2. Reproducido en *Cadernos de antropología e Imagem* (Rio de Janeiro, Universidade do Estado) p105-114
- **Jure**, Cristian, 2000. "La construcción de la alteridad a través de las imágenes", http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian_Jure.htm
- **Jure**, Cristian, 2005. "Estereotipos de otros y otros estereotipos" Ponencia en Primeras Jornadas Imagen/Identidad, INAPL, BS As, 27 y 28 de octubre 2005.
- **Keesing**, Roger 1987. "La antropología como una búsqueda interpretativa" en *Current Anthropology* 28 (2). Traducción cátedra epistemología y métodos de la investigación social, UBA.
- **Kessler**, Gabriel 2004. *Sociología del delito amateur*. Buenos Aires, Paidós.

- **Ledo**, Margarita 1999. *Documentalismo fotográfico: Exodos e identidad* Ed. Catedra, signo e imagen, Madrid.
- **León**, Bienvenido 1999, *El documental de divulgación científica*, Paidós, Bs As.
- **Mac Dougall**, David 1992. “¿De quién es la historia?” E. Ardevol y L.Perez Tolon (comp). Publicaciones de la Diputación de Granada.
- **Mac Dougall**, David 1997 “The visual in Anthropology” en *Rethinking Visual Anthropology*, Ed. Banks and Morphy, Yale University Press. Traducción.
- **Mata Rosas**, F., 1995 “Fotografía documental: paradoja de la realidad”. Conferencia dictada en Diciembre de, en el Centro de la Imagen, Ciudad de México.
- **Menéndez**, Eduardo. 2002 “El malestar actual de la antropología o de la casi imposibilidad de pensar lo ideológico.” *Revista de Antropología Social*, nº 11. Univ. Complutense de Madrid.
- **Menéndez**, Eduardo. 2001. “Técnicas cualitativas, problematización de la realidad y mercado de saberes” en *Cuadernos de Antropología Social* Nº13, FFyL UBA.
- **Metz**, Christian 1990. ‘Photography and Fetish’, in C. Squiers (ed.) *The Critical Image, 155-64*, London: Lawrence & Wishart.
- **Míguez**, Daniel, 2004. *Los pibes chorros*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- **Moscovici**, Serge 1978. *A Representação social da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Zahar. Caps. 1, 3 y 6.
- **Moscovici**, Serge 1989 “Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire.” en Jodelet (Eds.) *Les représentations sociales*. Presses Universitaires de France. Paris.
- **Nichols**, Bill. 1981. *Ideology and the Image*, Bloomington: Indiana University Press.
- **Nichols**, Bill 1997 *La representación de la realidad*, Paidós Comunicación, Barcelona,
- **Newton**, Julianne, 1998. “Beyond representation: toward a typology of visual behaviour” en *Visual Anthropology Review*, vol. 14, nº 1.
- **Pérez Fernández**, Silvia “A cuarenta años de un arte medio”, *Ojos Cruelles, temas de fotografía y sociedad*, Nº1, octubre 2004-marzo 2005.

- **Pérez Fernández**, Silvia 2004 “Una aproximación a la circulación de fotografías en la Ciudad de Buenos Aires. 1983-2001.” Coloquio Internacional “Imagen y Ciencias Sociales”, FFyL, UBA.
- **Pérez Fernández**, Silvia 2001 “La presencia de lo descompuesto, lo feo y lo siniestro en la fotografía: una genealogía posible.” II Jornadas de Fotografía y Sociedad, Dirección de Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- **Piette**, A., 1992, “La photographie comme mode de connaissance en anthropologie” *Terrain*, 18:129:136.
- **Pinney**, C. (1992a) 'The Lexical Spaces of Eye-Spy', in P. Crawford and D. Turton (eds) *Film as Ethnography*, 26-49, Manchester: Manchester University Press.
- **Pinney**, C. (1992b) 'Parallel Histories of Anthropology and Photography', in E. Edwards (ed.) *Anthropology and Photography 1860-1920*. 74-95, New Haven/London: Yale University Press.
- **Rabinow**, Paul, 1986. ‘Representations are social facts: modernity and Post-modernity in Anthropology’ en Cliffors y Marcus, *Writing Culture*.
- **Ramonet**, Ignacio 2000. *La golosina visual*. Ed. Temas de Debate. España.
- **Ratier**, Hugo 1969. “De empedrado a Isla Maciel: dos polos del camino migratorio”. *Olavaria, Etnia*, N° 9, enero-junio.
- **Ratier**, Hugo 1972. *Villeros y Villas Miseria*. Buenos Aires, Universidad Abierta, CEAL.
- **Ribeiro**, Lins “Descotidianizar” en Cuadernos de Antropología Social n° 1 o 2
- **Ricouer**, Paul, 1985 “La acción considerada como un texto”, “Explicar y comprender. Texto, acción, historia” en *Hermeneútica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción* Editorial Docencia, Buenos Aires.
- **Ricouer**, Paul, 1976 “Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica (I)” en *Introducción a la simbólica del mal*, Ediciones Megápolis, Buenos Aires.
- **Roca**, Lourdes “La imagen como fuente: una construcción de la investigación social” en Sel (comp.) 2004 *Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una mirada Latinoamericana*. FFyL, UBA.
- **Ruby**, Jay. 1995. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, Cambridge: MIT Press.

- **Ruby, Jay**, 1976. "In a Pic's eye: interpretative Strategies for deriving significance and meaning from photographs" *Afterimage*, 3 (9) : 5-7
- **Ruby, Jay**, 1981. "Seeing through pictures: the anthropology of photography" *Camera lucida: the journal of photographic criticism*, spring: 19-32.
- **Sanchez, Silvia**, 2004. "Experiencias juveniles en la pobreza", VII Congreso Argentino de Antropología Social.
- **Sapir, J.D.**, 1995, "Fixer les ombres de l'ethnographie" *L'ethnographie*, 118:147-185.
- **Sel, Susana** (comp.), 2004 *Imágenes y Medios en la Investigación Social. Una mirada Latinoamericana*. FFyL, UBA.
- **Sel, Susana**, 2006. "Representaciones visuales y procesos sociales en antropología" en *Revista Runa*, N° 25, del Instituto de Ciencias Antropológicas, Secretaría de publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- **Sel, Susana** "Teoría crítica en antropología visual" en *Revista Chilena de Antropología Visual* http://www.antropologiavisual.cl/ART01_IM.HTM
- **Schaeffer**, 1990 *La fotografía. Una imagen precaria*. Madrid Cátedra.
- **Schutz, A.** 1974 *El problema de la realidad social*, Bs As Amorrurtu.
- **Sontag, Susan** 1981. *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona.
- **Sorlin, Pierre**, 2004. *El siglo de la imagen analógica. Los Hijos de Nadar*. La Marca editora, Bs. As., Argentina.
- **Stocking, G. Jr.**, 1983 "La magia del etnógrafo. El trabajo de campo en la antropología británica desde Tylor a Malinowski." En *Observers observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, The University of Wisconsin Press, Madison. Traducción de H. M. Velasco Maillo y A. Diaz de Rada.
- **Tacca, Fernando** de 1997 "A fotografia e o cinema na pesquisa antropologica"
- **Tacca, Fernando** de, 1993, "Sapateiro: O retrato da casa", Boletim Especial de Fotografia do Centro de Memória, Unicamp.
- **Tella, Mercedes**, 2005 "Los *dones* del marketing social", Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red (AIBR) N°39 Enero-Febrero. <http://www.aibr.org/antropologia/39ene/reflejos/ene0501.php>
- **Todorov, T.** 1997. *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Ediciones.
- **Tomaselli, Keyan G.** 2001. "The semiotics of Anthropological Authenticity: the film apparatus and cultural acomodation". In *Visual Anthropology* Vol 14, N° 2.

Ed. Paul Hockins in cooperation with the Commission on Visual Anthropology.
Harwood Academic Publishers: USA.

- **Turner**, Terence 1992. "Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video", *Anthropology Today* 8 (6): 5 -16.
- **Turner**, Victor 1974 *Dramas, Fields and Metaphors*, Itaca, Cornell University Press pp. 23-59 (Traducción de la cátedra TAC, UBA).
- **Turner**, Victor 1988 "Liminalidad y comunitas." En *El proceso ritual. Estructura, y antiestructura*. Madrid, Taurus.
- **Turner**, Victor 1967 "Símbolos en el ritual ndembu" en *La selva de los símbolos* Siglo XXI de España Editores, S.A.
- **Van der Zalm**, Jeroen, 2006 "La perspectiva de la autorepresentación", Revista Chilena de Antropología Visual, nº7, Santiago.
- **Vilches**, Lorenzo, 1987, *Teoría de la Imagen periodística*, Barcelona, Ed. Paidós
- **Wacquant** Loic, 2000, *Las cárceles de la miseria*, Argentina, Ed. Manantial
- **Werner**, Jean-Francois, 2004 "Comment faire de la photographie africaine un objet d'étude ? " *Anthropologie visuelle*, Revista de la Asociación Francesa de Antropología.
- **Williams**, Raymond 1980 *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona.
- **Worth**, Sol & **Adair**, John 1975, *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*, Albuquerque, Univ of New México press.