

# **Apuntes sobre la relación sociología-fotografía en Podría ser yo de Elizabeth Jelin y Pablo Vila con fotos de Alicia D'Amico.**

Eva Lorena Stilman.

Cita:

Eva Lorena Stilman (2021). *Apuntes sobre la relación sociología-fotografía en Podría ser yo de Elizabeth Jelin y Pablo Vila con fotos de Alicia D'Amico*. XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-074/678>

**“Apuntes sobre la relación sociología-fotografía en *Podría ser yo* de Elizabeth Jelin y Pablo Vila con fotos de Alicia D’Amico”**

Lic. Eva L. Stilman<sup>1</sup>

**1. Alcances y limitaciones del presente trabajo**

Esta ponencia se propone indagar algunos aspectos de la relación entre sociología y fotografía en Argentina a partir de la lectura y análisis de un caso particular: el libro *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra (PSY de ahora en más)* de Elizabeth Jelin<sup>2</sup> y Pablo Vila<sup>3</sup>, con fotografías de Alicia D’Amico<sup>4</sup>. La obra se publicó originalmente en 1987 y se reeditó en una edición facsimilar por Asunción Editora y el Instituto de Desarrollo Económico y Social en diciembre de 2018 (a partir del diseño original de Juan Miguel Castillo de 1987) y fue acompañada de un segundo volumen con una compilación de estudios críticos y una entrevista a Jelin y Vila.

Por un lado, cabe aclarar que no es posible reponer la biografía de lxs autorxs mencionadxs (que además cuentan con trayectorias públicamente conocidas) ni la complejidad de los diversos contextos de publicación de *PSY*, ya que excede los límites de esta ponencia. Por otro lado, a través de *PSY* es posible pensar y problematizar los usos de la fotografía como herramienta en la investigación social, la relación entre sujeto investigador

---

<sup>1</sup> Licenciada y Profesora en Sociología (FSOC-UBA) Diplomada en Investigación y Conservación Fotográfica Documental (FFyL-UBA).

<sup>2</sup> Licenciada en Sociología (Universidad de Buenos Aires) y Doctora en Sociología (Universidad de Texas). En 1975 conformó el Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES) junto a otros académicos e intelectuales. Investigó diversos temas tales como memoria, mujeres y sectores populares.

<sup>3</sup> Licenciado en Sociología (Universidad del Salvador) y Doctor en Sociología (Universidad de Texas). Investigó temas tales como sectores populares y migración; dedicándose luego a la sociología de la música popular en la Argentina.

<sup>4</sup> Alicia D’Amico (1933-2001) Fotógrafa. Fue profesora de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en 1955 recibió una beca en París. Se formó como fotógrafa con Annemarie Heinrich y compartió estudio con Sara Facio desde 1960 hasta 1983. Junto a María Cristina Orive y Sara Facio, fundaron la primera editorial fotográfica latinoamericana (La Azotea) en América del Sur. Participó en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (México, 1978), fue cofundadora del Consejo Argentino de Fotografía y del Consejo Latinoamericano de Fotografía.

y objeto investigado, el conocimiento sociológico y el fotográfico como formas de representación de lo social, entre otras cuestiones.

Por último, *PSY* plantea interrogantes que emergen del juego de miradas que la construyen como conocimiento verbo-visual. En este sentido, se inscribe como una experiencia concreta en el campo sociológico argentino de aquella antigua y a la vez contemporánea contienda entre imagen y palabra. Si bien el objetivo aquí no es navegar en los océanos de dicha contienda, sí se propone pensar a *PSY* como una expresión de las formas posibles y necesarias de diálogo entre fotografía y sociología. Por ello, los propósitos de este trabajo son modestos, ya que se trata de un primer acercamiento de carácter exploratorio a un objeto de estudio complejo, cuyo abordaje es una tarea aún pendiente en el campo sociológico.

## 2. Primeras notas sobre algunos aspectos del libro

En primer lugar, si bien no se dispone de espacio suficiente en este trabajo para profundizar sobre las condiciones de producción del conocimiento sociológico, es preciso señalar el marco institucional en el que *PSY* tiene origen, que se anuncia al comienzo del libro: “la elaboración de este libro es parte del Programa de estudios de sectores urbanos populares del CEDES (Centro de Estudios de Estado y Sociedad)<sup>5</sup>. Su realización contó con el apoyo financiero de la Fundación Inter-Americana<sup>6</sup>” (Jelin y Vila, 2018a: 5) y se agrega: “además de sus autores, en la elaboración de la metodología de entrevistas grupales y en la coordinación de los encuentros participó Guillermo de Carli<sup>7</sup>” (Jelin y Vila, 2018a: 5). En ese

---

<sup>5</sup> Dicho centro se presenta de la siguiente manera en su sitio web: “CEDES fue fundado en julio de 1975 como una organización civil sin fines de lucro, independiente y pluralista. Desarrolla actividades de investigación en ciencias sociales; formación de recursos humanos; y asistencia técnica” (Recuperado de: <https://www.cedes.org/sobre-cesdes/>) Asimismo, se afirma que el CEDES “se orientó desde sus inicios al estudio de los problemas sociales, políticos y económicos de la Argentina y de América Latina. En sus primeros tiempos, en un marco político e institucional poco propicio para las actividades de investigación en ciencias sociales, el trabajo en esas áreas temáticas fue posible, en gran medida, por el importante apoyo obtenido de diversas instituciones del exterior, como SAREC (Suecia), Fundación Ford, International Development Research Centre -IDRC (Canadá), Andrew Mellon Foundation, Inter-American Foundation, entre otras” (Recuperado de: <https://www.cedes.org/historia/>)

<sup>6</sup> La Inter American Foundation (IAF) se presenta en su sitio web como “La Fundación Interamericana, organismo autónomo del gobierno de los EE.UU., fue creada por el Congreso en 1969 para canalizar la asistencia para el desarrollo directamente a sectores pobres organizados de América Latina y el Caribe” (Recuperado de: <https://www.iaf.gov/es/quienes-somos/>)

<sup>7</sup> Realizador audiovisual, Fotógrafo y Psicólogo Social. Especializado en la realización de filmes documentales de investigación.

sentido, Jelin (2012) afirma que hacia 1983 tenían que “integrar los diversos pedazos de las investigaciones realizadas durante los años dictatoriales en un volumen que diera cuenta de ese objeto de investigación tan escurridizo y multifacético que es la organización social de la vida cotidiana” (p. 57). Por otra parte, *PSY* se presenta como producto de un “diálogo entre investigadores sociales y la gente de los sectores populares” (Jelin y Vila, 2018a: 7), donde el objetivo no es un informe sobre cierta realidad sino una presentación de visiones e interpretaciones, que a su vez invita al lector a que agregue la suya. En ese sentido *PSY* se plantea como una nueva discusión sobre cómo se vive cotidianamente en la realidad urbano-popular, que tras “varios años de investigación en el CEDES sobre los sectores populares urbanos, no se partió de una teoría preconcebida sino de una gran pregunta ¿cómo la gente construye su mundo, su identidad, sus relaciones sociales cotidianas?” (Jelin y Vila, 2018a: 7).

En *PSY* no hay menciones respecto a cómo se vincularon primeramente lxs sociólogxs con la fotógrafa. No obstante puede rastrearse un significativo primer cruce entre la mirada sociológica y fotográfica que dará origen a la visualidad de *PSY* en el espacio *Lugar de Mujer*, en una entrevista realizada por Sergio Caggiano (2018) a ambxs autorxs, Jelin afirma que:

Yo estaba con Alicia D’Amico en *Lugar de Mujer*. Hacia el final de la dictadura, un grupo de veinte mujeres creamos un centro, un lugar. Juntamos entre todas el dinero para alquilar un departamento en el edificio de Pueyrredón y Corrientes donde también funcionaba el CEDES y otros centros. En esa época, Alicia estaba haciendo un tipo de investigación visual que para mí es fundamental para el feminismo, preguntándose dónde está la belleza, especialmente la belleza femenina. Era una indagación crítica de los cánones de belleza dominantes. Recuerdo que en uno de los encuentros de mujeres (en la época no se hablaba mucho de feminismo), Alicia se paró frente a una ventana y a las mujeres que pasaban les decía “¿te puedo tomar una foto?” Después hizo exposiciones de estas fotos –todas con el mismo encuadre y similar iluminación natural– para mostrar que hay muchas bellezas (p. 92).

La referencia resulta particularmente interesante, ya que evidencia que D’Amico venía realizando un trabajo sociológico con su cámara, poniendo bajo la lente crítica al sentido común visual, utilizándola al servicio de un proceso de deconstrucción de la belleza hegemónica femenina mostrando la diversidad de bellezas. En ese sentido, Jelin agrega que:

Ella estaba explorando realidades diversas y yo sentí afinidad con esta manera de encarar la imagen. Pensé que se podía trabajar conjuntamente con ella para mostrar realidades diversas. Y ahí fue cobrando cuerpo la idea. En su momento, no sabíamos muy bien en qué iba a terminar. Alicia tomaba fotos de la cotidianeidad de las mujeres, y muchas de nosotras teníamos reacciones inesperadas frente a nuestra imagen. Y con esa experiencia, pensé que eso también sería significativo para la gente de los barrios (Caggiano, 2018: 92).

Con respecto a la organización del libro, la portada contiene una fotografía horizontal en blanco y negro enmarcada hacia arriba por el título y hacia abajo por el subtítulo y se presentan con alineaciones diferenciadas: a la izquierda, los logos de Asunción e IDES junto a los nombres de lxs autorxs “Elizabeth Jelin” y “Pablo Vila” y a la derecha “Fotos: Alicia D’Amico”. *PSY* cuenta con capítulos en donde lxs investigadorxs hablan en primera persona, dos capítulos de derechos a réplica (con fotografías y fragmentos de entrevistas), capítulos con fotografías en blanco y negro de 10x15 cm (el mismo tamaño de copia que utilizaron para las entrevistas)<sup>8</sup> presentadas junto a fragmentos de entrevistas sin identificar. Los ejes/capítulos, se presentan como resultado de un diálogo “entre las categorías sociológicas con que el investigador interpreta la realidad social y la manera en que los entrevistados construyen y manifiestan su sentido” (Jelin y Vila, 2018a: 23).

Si el libro se observa como conjuntos a doble página, es decir, no mirando cada página de manera aislada sino recorriendo visualmente las dos páginas que a libro abierto se ponen en diálogo, todas las fotografías están acompañadas de textos a excepción de dos dobles páginas (106-107 y 128-129). En ese sentido, Medail y Pedroni (2018) plantean que *PSY* se trata de un espacio polifónico no solo porque hay repartición entre la voz de lxs autorxs y los sujetos fotografiados sino por el diálogo del que parte:

Que abre un espacio para que el arte visual y las ciencias sociales intercambien los atributos que tienen asignados: si el primero se propone como construcción social del conocimiento, las segundas se muestran también, en tanto poéticas del saber, como un artefacto narrativo. La relación entre texto y fotografía se vuelve productiva en el libro a través de una interferencia mutua, en la que los lugares asignados a la palabra y a la

---

<sup>8</sup> En este sentido, Agustina Triquell (2018) indica que “las fotografías aparecen en el libro en el mismo tamaño que esas copias de trabajo que fueron compartidas durante el trabajo de campo” (p.15) a excepción de la fotografía de la portada que es de 10,5 x18,5. Por otro lado, todas las fotografías son de Alicia D’Amico a excepción de dos fotografías presentadas en las páginas 59 y 93 cuya autora es Elizabeth Jelin.

imagen quedan momentáneamente suspendidos: ni la imagen ilustra el texto, ni la palabra comenta la imagen: se trata de una interpelación recíproca (p. 58).

Teniendo en cuenta esa interferencia mutua entre texto y fotografía, resulta llamativo que el uso de esta última se suspende en aquellos capítulos donde toman la palabra lxs investigadorxs sociales. Por un lado, indica el uso principal de la fotografía en el trabajo: como herramienta en la investigación social para representar a los sectores populares urbanos *en imagen y palabra*, a partir de fragmentos visuales de realidad capturados por la cámara y de fragmentos transcritos de entrevistas (las fotografías y las citas de entrevistas se publican sin referencias respecto al año, lugar, etc.) En *PSY* la fotografía en sí misma no es el objeto central de análisis, sino fundamentalmente un insumo para el trabajo de campo donde la cámara se utiliza para registrar al objeto/sujeto de estudio (lo que deviene a su vez en un registro de parte de ese trabajo de campo), las fotografías producidas se utilizan como herramientas para iniciar el diálogo en las entrevistas y, finalmente, las fotografías seleccionadas para publicar son consideradas un medio fértil para comunicar la complejidad y multiplicidad de sentidos de los sectores populares urbanos. *PSY* se realiza a partir de fotografías al servicio de la investigación social, aunque las mismas no son el objeto central de indagación. Esto podría explicar la ausencia en el libro de una reflexión sobre el proceso de toma fotográfica a cargo de Alicia D'Amico (teniendo en cuenta que se trató de una reconocida fotógrafa que además reflexionó anteriormente a *PSY* sobre la fotografía social, el documentalismo, el uso de la fotografía como intervención, entre otras cuestiones).

El discurso sociológico se expresa en *PSY* través del montaje en la presentación de los relatos verbosuales de los sectores populares (la definición de ejes/capítulos, la selección de imágenes finales, el recorte de fragmentos de entrevistas y la combinación final entre textos e imágenes) y aparece en primera persona en los capítulos narrados por lxs investigadorxs. Es posible afirmar entonces que la interferencia antes mencionada, se da en el plano del discurso sociológico como montaje para exhibir a esos sectores populares en imagen y palabra, pero que dicha interferencia desaparece momentáneamente cuando se hace presente la palabra sociológica en primera persona. Esto se evidencia en la ausencia de fotografías en todas las secciones en las que lxs sociólogxs aparecen en primera persona: la introducción (pp. 7-8, en la que presentan el libro, dan algunas pistas metodológicas, hacen referencia a algunas condiciones de producción del trabajo, etc.), en el capítulo "el itinerario del diálogo" (pp. 21-24, en el que plantean la metodología empleada, por qué utilizan fotografías, qué se fotografía, a quién se les mostró las fotografías, la mirada sociológica, etc.), el capítulo final "Nosotros, los otros" (pp. 139-153, en el que analizan los

testimonios y mecanismos de representación, construcción de identidad, etc.) e incluso en la contratapa (que es una selección de fragmentos de la introducción y el capítulo final).

Por otro lado, el hecho de que cuando aparece la voz sociológica no hay nada que mostrar fotográficamente, marca la persistencia de la tradición logocéntrica de la sociología incluso en un trabajo que claramente le asigna a la fotografía un lugar protagonista, tal como puede observarse en la Tabla 1. En *PSY* la fotografía no es mera ilustración sino un elemento constitutivo del trabajo, por ello resulta aún más significativa su ausencia en los momentos de análisis sociológico. En ese sentido, lxs autorxs dan una pista posible para comprender dicha ausencia cuando sostienen que:

Desde la formulación del proyecto, se planteó la necesidad de innovar en las técnicas de expresión. No sólo queríamos texto, también queríamos presentar imágenes. La fotografía –al igual que los textos– transmite mensajes. Pero más que los textos, permite descubrir una multiplicidad de sentidos y significados. Y esto es lo que queríamos, para poder incorporar de manera más plena al actor y al lector en el diálogo sobre la realidad o las realidades. La captación de la imagen es un acto subjetivo –al igual que la lectura– pero de carácter diferente, poniendo en juego otras sensibilidades. La complementación foto-texto, creemos, permite mayor juego a la presencia de realidades múltiples, contradictorias, ambiguas (Jelin y Vila, 2018: 7).

Quizás la mencionada ambigüedad de la fotografía, reconocida como un elemento valioso para las entrevistas y para exhibir las representaciones de los sectores populares, no haya sido considerada adecuada para el momento del discurso sociológico en primera persona, cuando a través de la voz directa de lxs investigadorxs se despliega la precisión terminológica del campo sociológico.

**Tabla 1**

<b>Sección</b>	<b>Fotos</b>	<b>Texto</b>	<b>Páginas</b>	<b>Cantidad de páginas</b>
Tapa	1 (11,5x18,5)	Sí	Portada	Cubierta
Lomo	No	Sí	-	-
Título de obra	No	Sí	1	1
Agradecimientos	No	Sí	5	1
Introducción	No	Sí	7-8	2
Réplica: un barrio	4 (10x15)	Sí	9-14	6
Replica: una villa	2 (10x15)	Sí	15-20	6
El itinerario del diálogo	No	Sí	21-24	4
Los libros son como los ojos de uno: te hacen ver	9 (10x15)	Sí	25-32	8
Migraciones	7 (10x15)	Sí	33-40	8
Hay mil maneras de ganarse la vida...	16 (10x15)	Sí	41-56	16
Barrios y villas	10 (10x15)	Sí	57-66	10
La resignación de esperar...	9 (10x15)	Sí	67-76	10
... Nos aferramos más a los chicos...	15 (10x15)	Sí	77-88	12
¿Es cuestión de uno?	14 (10x15)	Sí	89-104	16
El ocio es de los otros. Las mujeres y el tiempo	10 (10x15)	Sí	105-112	8
Qué son, ¿linyeras o gente pobre?	15 (10x15)	Sí	113-126	14
Nosotros estamos con la democracia. Ella, ¿está con nosotros?	13 (10x15)	Sí	127-138	12
Nosotros, los otros	No	Sí	139-153	15
Sumario	No	Sí	154	1
Contratapa	No	Sí	Contraportada	Contracubierta

### 3. Fotografía y sociología en *PSY*

#### 3.1. Reflexiones sobre el uso de la fotografía en la investigación sociológica

Por un lado, existen varios momentos de reflexión sobre el uso de la fotografía en la investigación social tanto en *PSY* como en diversos artículos posteriores a la publicación del libro. En ese sentido, veinte años después Jelin y Vila volvieron a los barrios a mostrar las fotografías en el marco de un trabajo sobre memoria. Por otro lado, como se mencionó anteriormente, Alicia D'Amico utilizaba a la fotografía como herramienta de investigación e intervención antes de su participación en *PSY*.

En primer lugar, *PSY* se presenta como producto de un diálogo:

Están las voces de la gente de los barrios; la mirada de la fotógrafa; los textos académicos de los sociólogos; nuestra propia subjetividad durante las entrevistas y después, en la selección de textos y fotos y en los comentarios que agregamos; la opinión de los barrios ante el libro semiterminado; la respuesta de la gente de los barrios y villas fotografiados a aquellos entrevistados que hicieron comentarios prejuiciosos a partir de mirar aquellas fotos que los retrataban; etc. (Jelin y Vila, 2018, p. 8).

Sobre la producción de las fotografías, después de una evaluación entre las opciones posibles (lxs actorxs, lxs sociológxs o unx fotógrafx profesional) Jelin (2012) sostiene que se optó por la mirada desde la fotografía profesional:

Alicia D'Amico, renombrada fotógrafa argentina, venía indagando sobre las miradas centradas en el tema del cuerpo objeto de las mujeres. Invitarla a formar parte del proyecto fue sencillo. Después de su aceptación, empezó la toma de fotografías en cada área con el cubrimiento de la diversidad de situaciones cotidianas, con imágenes de hombres y mujeres, de niños y niñas, de viejos y viejas, en barrios y en villas miseria. El resultado: un corpus de unas 800 fotografías<sup>9</sup> de diversos temas de la vida cotidiana (familia, trabajo, educación, salud, transporte, tiempo libre, política, etcétera) (p. 57).

En *PSY* el rol de la fotografía es reconocido como fundamental dado que “es la herramienta metodológica central del trabajo: a partir de ellas se armaron las entrevistas grupales y se obtuvieron los diálogos que se transcriben” (Jelin y Vila, 2018a: 21). Además se resalta la ventaja de trabajar a partir de fotografías, específicamente en la técnica de

---

<sup>9</sup> En *PSY* se afirma que se tomaron y mostraron alrededor de 700 fotografías (Jelin y Vila, 2018a: 22).

entrevista que “a partir de charlar sobre fotos permite un diálogo más espontáneo, en la medida en que pone en juego otras sensibilidades que las que habitualmente incita la pregunta verbal” (Jelin y Vila, 2018a: 21).

Con respecto a qué fotografiar, lxs autorxs sostienen que la decisión inicial estuvo en manos del equipo de trabajo conformado por la fotógrafa, lxs sociólogxs y el psicólogo social; y que “se optó por un listado de temas convalidados por diversos estudios sobre vida cotidiana de sectores populares urbanos: barrio, trabajo, servicios, tiempo libre, familia, religiosidad popular, la calle” (Jelin y Vila, 2018: 22).

El trabajo de campo se realizó entre 1984 y 1986, se efectuaron cincuenta entrevistas grupales (de entre tres y setenta personas) en el Área Metropolitana de la Ciudad de Buenos Aires. Sobre la muestra, lxs autorxs sostienen que:

Se obtuvieron diálogos de amas de casa; obreros calificados, semiespecializados y peones; diversos tipos de trabajadores por cuenta propia (lustradores de zapatos, albañiles, vendedores ambulantes, carpinteros; etc.), empleadas domésticas; personal de maestranza; desocupados. etc. Todos ellos habitantes de barrios obreros, inquilinatos, barrios carenciados y villas de emergencia cuyos comentarios, creemos, conforman un interesante (aunque siempre parcial) mosaico de las distintas vertientes que presenta la realidad popular ligada a la cotidianeidad (Jelin y Vila, 2018a: 23).

La fotografía se utilizó como un insumo disparador para el inicio de las entrevistas, la propuesta consistía en mostrar grupos de fotografías sobre la vida cotidiana a lxs entrevistadxs para que compartieran las ideas y sentimientos que les provocaban. De esta forma, “las fotografías actuaban como estímulo para la reflexión sobre la situación social en general, la situación personal, familiar y barrial. Asimismo, los participantes expresaban sus ilusiones y desilusiones, experiencias vividas y horizontes de expectativas” (Jelin, 2012: 57).

Lxs autorxs afirman que, a pesar de las variaciones, detectaron regularidades en la dinámica de las entrevistas. Primero de sorpresa, un reconocimiento sin comentarios, luego un intento de ubicarse en relación a las fotografías que les mostraron y después un debate sobre los problemas más apremiantes del momento (en el que se desbordaba el tema propuesto por lxs investigadorxs) y finalmente una vuelta a las fotos para encontrar las capturas que ilustraban mejor el tema surgido de la propia dinámica de la entrevista (Jelin y Vila, 2018a).

En su informe sobre la recepción del libro *PSY*, Jelin y Vila (1989) reflexionan sobre ciertos aspectos de la fotografía tales como: la ambigüedad, el potencial en las entrevistas y

el congelamiento del tiempo-espacio que permite reflexionar sobre aspectos de la realidad que “pasan de largo” en el transcurrir cotidiano. En dicho informe, lxs autores plantean que la ambigüedad que caracteriza a la fotografía es una herramienta útil en la investigación social, particularmente en el caso de la técnica de entrevista:

La **ambigüedad** es una característica básica, que permite a quien mira una foto fijar la atención en detalles o aspectos que quizás no son centrales para otros. Además, este proceso se puede repetir al volver a ver una imagen y descubrir aspectos no vistos antes. Por otro lado, al fijar o cristalizar una imagen –imagen que al mismo tiempo **es** (si está en la foto, es real) **y ya no es** (porque la foto es del pasado, de algo que ya murió)– se establece una distancia entre la foto y el receptor. Solo a través de una incorporación activa, **en tanto sujeto**, en el proceso de interpretar lo que ve, puede un individuo dar sentido a la foto. Y sólo lo puede hacer desde sí mismo, desde su propia identidad”<sup>10</sup> (Jelin y Vila, 1989: 10).

Por otra parte, la fotografía al congelar el instante y volverlo objeto de contemplación, permite activar procesos de reflexión sobre lo visto/representado y la propia realidad. En ese sentido, lxs autorxs sostienen que “en su transitar cotidiano, la gente nunca observa su entorno de la manera en que es capturado por la mirada fotográfica, que detiene y congela algo que usualmente es sólo una interminable secuencia de escenas” (Jelin y Vila, 1989: 18) y agregan que la fotografía obliga a dirigir la mirada precisamente a eso que cotidianamente se mantiene imperceptible como entorno:

A diferencia de lo habitual, uno se ve obligado a prestarle atención. Porque lo que en la cotidianeidad es sólo entorno, en la fotografía se transforma en figura. Lo que para uno habitualmente transcurre, la fotografía congela, cristaliza en imágenes, imposibilitando su transcurrir. Ese transcurrir es abruptamente interrumpido por la fotografía que pone sobre el tapete (“al verla de frente”) lo que uno está acostumbrado a dejar atrás. De ahí que uno reiteradamente “choque” contra la realidad que refleja la fotografía, una realidad que habitualmente no está ahí (Jelin y Vila, 1989: 19).

Veinte años después, lxs autorxs volvieron al barrio, en el marco de una investigación sobre memoria. En ese sentido, lxs entrevistadxs que habían participado en *PSY*, recordaban la presencia de la fotografía:

Recordaban perfectamente lo acontecido más de veinte años después: la exposición de las fotos, la presencia de Alicia, el análisis de las fotos en dicha exposición, lo central

---

<sup>10</sup> Negrita del original.

que fue la discusión de la temática ambiental y la imposibilidad de percibir los problemas cuando son tan cotidianos, etc., etc. Al mismo tiempo comentaron lo “honradas” que se sintieron en su momento de que una personalidad como Alicia D’Amico los haya fotografiado (Jelin y Vila, 2018b: 29).

Sin embargo, lxs autorxs difieren respecto a la importancia del peso de la fotógrafa. En el caso de Pablo Vila, sostiene que es una tarea pendiente indagar cuánto de la reacción de lxs entrevistadxs se debió a que las fotografías hayan sido tomadas por una fotógrafa de la talla de D’Amico:

*Esta es una dimensión de lo que pasó alrededor de **Podría ser yo** que nunca exploramos debidamente: cuánto de la reacción de la gente a las fotos tuvo que ver con quien era la fotógrafa. Yo reflexioné bastante acerca de cómo la gente reacciona en forma diferente frente a las fotografías tomadas por un fotógrafo profesional en blanco y negro, versus las fotos tomadas por gente común en color, pero nunca acerca de la importancia de la presencia de Alicia para la manera en que la gente se relacionó con las fotos ¡Las fotos del libro no las tomó Juan de los Palotes!, sino una de las mejores fotógrafas argentinas. Una asignatura pendiente<sup>11</sup> (Jelin y Vila, 2018b: 29).*

Por otra parte, Elizabeth Jelin sostiene que tiene dudas respecto a la importancia de la fotógrafa y enfatiza en otros aspectos:

*Pero también hay que recordar que la llegada y recepción en el barrio estuvo ligada a otro proyecto, que las dirigentes recordaron: el proyecto feminista de Lugar de Mujer, con trabajo barrial sobre varios temas, incluyendo educación sexual y derechos reproductivos. Mi imagen es que funcionó mucho el hecho de la coincidencia ideológica alrededor de los derechos de las mujeres, que fue el motor de aquella presencia nuestra en el barrio. Yo tengo dudas sobre la importancia de la fotógrafa. Quizás la tiene en este barrio, especialmente para una líder que además es profesional y se mueve en espacios institucionales más amplios. Estoy segura que no tiene importancia para la gran mayoría de la gente. Lo que sí cuenta es que son fotos con nitidez y buen foco, y fotos que transmiten climas y emociones –y esto sólo lo puede hacer una buena fotógrafa como Alicia.<sup>12</sup> (Jelin y Vila, 2018b: 29-30).*

Si bien en *PSY* no hay un capítulo en el que la fotógrafa hable en primera persona, la relación entre fotografía y sociología cuenta con antecedentes teóricos y empíricos en la obra de Alicia D’Amico. Por un lado, en la ya mencionada investigación de D’Amico sobre los modelos hegemónicos de belleza, donde a través del retrato pone en cuestión al sentido

---

<sup>11</sup> Itálica y negrita del original.

<sup>12</sup> Itálica del original.

común visual presentando modelos alternativos y diversos de la belleza femenina. Por otro lado, D'Amico en su intervención en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1978) reflexiona sobre la fotografía social, la relación entre la fotografía y la sociología, entre otras cuestiones, afirmando que “la fotografía puede y debe referirse a la sociedad en general, desde el acto más ínfimo a los elementos y símbolos que la distinguen” (D'Amico, 1978: 31). Siguiendo a Gisèle Freund, concibiendo a la fotografía como un documento social y atendiendo a la conexión entre las relaciones sociales y los modos de representación artísticos, D'Amico entiende que toda fotografía es un documento social en tanto expresa y deja registro de distintas formas y relaciones sociales: “desde la fácil foto de familia, la imagen va cumpliendo con una curva que nos lleva naturalmente a la sociología” (D'Amico, 1978: 31) y agrega que “cuando el mensaje consiste en tratar por medio de imágenes las condiciones de existencia y desenvolvimiento de las sociedades humanas, el testimonio se convierte en sociológico y muchos grandes reportajes lo demuestran” (D'Amico, 1978: 31).

Asimismo, la fotógrafa apunta sobre la relación entre la práctica fotográfica y la sociedad de masas: “para cualquier individuo, perpetuar un hecho trascendente de su existencia no es cliché ni es una rutina; es casi un imperativo categórico de nuestra cultura de masas” (D'Amico, 1978: 33). La práctica fotográfica se ha vuelto un imperativo para registrar la existencia y forma parte ya de la realidad cotidiana.

Finalmente, la fotografía viene a contribuir a la mirada sobre lo social, ya que desde la creación de la fotografía “la sociedad estuvo representada de una manera inédita: en verdad fue recién entonces cuando comenzó a estar representada en su totalidad. Fue posible la visión del conjunto de la sociedad y de lo social” (D'Amico, 1978: 32). De esta forma, resulta un interesante antecedente la reflexión de D'Amico sobre la relación entre fotografía y sociología como representaciones de lo social.

### **3.2. Reflexiones sobre el uso de la fotografía como herramienta para la identidad y autorrepresentación**

La fotografía permite abordar procesos de construcción de identidad, cuestión sobre la que tanto Jelin y Vila como D'Amico han reflexionado. Por un lado, respecto a la identificación y a las distancias Jelin y Vila (2018a) en *PSY* plantean que:

A lo largo de las páginas precedentes, todos encontramos alguna imagen, algún comentario, que podría ser propio, con el que nos identificamos. También imágenes y

reflexiones que, con toda claridad, no podrían ser las propias, sino de otros. En este vaivén, en el reconocimiento de vernos y de pensarnos parecidos o iguales a alguien, diferentes y distintos de otros, es que vamos tomando conciencia de quiénes somos. En efecto, toda persona se reconoce a sí misma estableciendo las distancias con otros diferentes y las semejanzas y cercanías con otros como uno. Este es el proceso de formación de la identidad, un proceso de construcción que al mismo tiempo es individual y colectivo, de solidaridad y conflicto (p.139).

Con respecto a lxs entrevistadxs, lxs autores sostienen que luego de mostrarle las fotografías “la gente empezó a conversar sobre lo que veía, pero al mismo tiempo sobre sí mismos, sobre la realidad social en que viven y sobre el significado que todo esto tiene para cada uno” (Jelin y Vila, 2018a: 139). De esta forma, las fotografías permiten reflexionar sobre la realidad social representada, la posición del sujeto y las interpretaciones sobre la realidad vivida. En ese sentido, Jelin y Vila (2018a) plantean la importancia de la relación entre alteridad e identidad, ya que el lugar que se le asigna al otro es clave:

Porque en la manera de señalar las razones encontradas para diferenciarse y diferenciarlo, va quedando recortada por contraste, la propia silueta. Es clave, además, porque el lugar reservado para el OTRO DISTINTO puede contener espacio suficiente para amigos y enemigos, o puede estar polarizado; puede tener límites elásticos o bordes rígidos y cristalizados (p. 139)<sup>13</sup>.

Asimismo, los mecanismos de diferenciación permiten identificar(se) y situar(se):

Mecanismo crucial de la construcción de identidades, es común a todos los grupos sociales, cuyos miembros, para definir el propio lugar, siempre buscan (y seguramente encuentran) por “encima” y por “debajo” de su posición social. En este sentido, los sectores populares no son una excepción, y al llevar fotografías de su cotidianidad, la gente buscó ubicarse socialmente en relación a la situación de la foto. No llevamos fotos de clases medias y altas, donde las diferencias son muy evidentes. Las distinciones que se percibieron fueron dentro de su sector y clase social (Jelin y Vila, 2018a: 139-140).

Al respecto, lxs autorxs mencionan que existió una crítica al fuera de cuadro por parte de unx de lxs entrevistadxs, quien sostuvo: “o sea, el libro se va a apoyar más hacia la miseria en el cono suburbano, y no mostrar las partes pudientes, que son las que nos perjudican a nosotros” (Jelin y Vila, 2018a: 146). Lxs autorxs afirman que hay muy pocas referencias directas y explícitas en términos de clase en las entrevistas, al mismo tiempo que indican que no mostraron fotos de otras clases sociales. Es decir, no hubo estímulos fotográficos

---

<sup>13</sup> Mayúsculas del original.

que lleven las entrevistas a indagar sobre esos ejes sino que estuvieron orientados a los mecanismos de diferenciación e identificación dentro de la misma clase social en su vida cotidiana.

Por otra parte, la reflexión sobre fotografía e identidad, tiene antecedentes en la obra de Alicia D'Amico, en el taller de autorretrato llevado a cabo junto a la psicóloga Graciela Sikos. Allí, la fotografía (el retrato en particular) se plantea como herramienta de reflexión, conocimiento y autorrepresentación; ya que posibilita el extrañamiento y la identificación. En el artículo "Como somos", publicado en *Alfonsina*, D'Amico (1984) sostiene respecto al taller:

Creo que no se ha dicho demasiado que la fotografía es un medio único e intransferible en la representación de una persona. Nadie puede posar por nosotras y la foto termina siendo un referente válido de nuestra identidad. La fotografía moviliza nuestra percepción del adentro –nuestra imagen interna– y del afuera, nuestra apariencia. El confrontarnos con nuestra imagen produce una conmoción, una crisis que ayuda a la conceptualización del yo. La fotografía es así un vehículo de conocimiento; con ese sentido es utilizada en el taller (p. 8).

De esta forma, la fotografía es reconocida en *PSY* y en la obra de D'Amico como una herramienta para la exploración y el conocimiento, que permite establecer distancias y proximidades en los procesos de construcción, deconstrucción y reconstrucción de identidad.

### **3.3. Reflexiones sobre la relación entre fotografía y testimonio oral**

Como se mencionó anteriormente, en *PSY* la relación entre imagen fotográfica y palabra es fundamental, en tanto lxs autorxs se propusieron "intervenir produciendo imágenes; es decir, usar imágenes para estimular a los actores sociales a construir y transmitir el sentido de su práctica" (Jelin, 2012: 56). De esta forma, las fotografías fueron claves para generar una dinámica en las entrevistas diferente a la lógica tradicional de interrogatorio, en ese sentido, Pablo Vila en la ya mencionada entrevista, sostiene que:

Yo creo que haber entrado con las fotos le permitió a la gente decir un montón de cosas porque los tocamos desde otro lado. Si vos les hacías la pregunta, no te la contestaban de esa manera. Intuitivamente había una desconfianza a los métodos tradicionales de la sociología de pregunta y respuesta; le entramos por otro lado, apelamos a otra sensibilidad y la gente dijo otras cosas (Caggiano, 2018: 97).

Por un lado, Jelin y Vila (2018a) sostienen que algunos temas no eran respetados por lxs entrevistados y otros volvían, tales como el hábitat y el trabajo, dado que se trata de cuestiones centrales de la cotidianidad. Por otro lado, lxs autorxs afirman que se dio un proceso de intercambio para llegar a la versión final del libro:

Una última fase en este constante ir y venir entre investigadores y actores se dio poco antes de la edición del libro, cuando se volvió a algunos barrios con una versión preliminar del mismo. Como producto de las discusiones al verse a sí mismos en las fotos y al reconocerse en los testimonios, así como al leer comentarios que otra gente hizo de las fotos, se elaboraron dos capítulos de réplicas (Jelin y Vila, 2018a: 23-24).

La relación entre fotografía y testimonio oral está presente no sólo en el momento de la producción de datos, sino también en la comunicación de los resultados de investigación. *PSY* se organiza en capítulos/ejes en los que los sectores populares aparecen representados en fotografías y fragmentos de entrevistas (que como se indicó anteriormente, se presentan sin datos adicionales respecto del lugar, fecha, datos de lxs entrevistadxs, etc.).

La relación entre testimonio y fotografía, también estuvo presente en la obra de D'Amico, precisamente en el mencionado trabajo en el taller de autorretrato, donde plantea a la fotografía como medio de investigación e intervención, al ponerla al servicio de la (auto)exploración y (de)construcción de la imagen femenina: “Las mujeres estamos dispuestas a descubrir cómo somos, cómo nos pensamos. Mirádonos por dentro. Eligiendo la imagen que nos represente, **desde nosotras mismas**<sup>14</sup>” (D'Amico, 1984: 8) y agrega que:

La hipótesis de trabajo sostiene que existe una mirada fotográfica femenina capaz de crear una nueva estética, redefiniendo el concepto tradicional de belleza; mirando de manera diferente, juzgando y creando de manera diferente. La mujer puede transformar la imagen de la mujer (D'Amico, 1984: 8).

En el taller, se plantea la cuestión de la (auto)representación, al respecto D'Amico (1984) sostiene que en un primer momento “las participantes trabajan activamente ensayando expresiones, poses, encuadres. Asumen la responsabilidad total de decidir el momento en que les sean tomadas las fotos. Mi parte consiste en interpretarlas y no traicionarlas” (p. 8). En una etapa posterior, la representación fotográfica se vuelve objeto de reflexión:

El autorretrato es luego evaluado, criticado, comentado en una segunda reunión. Los textos de una encuesta que han respondido las sesenta mujeres que han intervenido

---

<sup>14</sup> Negrita del original.

hasta el momento, se integran a las fotos. Los resultados son apasionantes. El proceso respecto a la identidad es individual pero ayuda a la redefinición de todo el grupo. El conjunto de fotos comienza a definirse como una iconografía particular. La identidad femenina pasa ahora a ser una cuestión de mujeres (D'Amico, 1984: 8).

En un juego similar al luego propuesto en *PSY*, las seis fotografías son presentadas en "Como somos" junto a seis fragmentos de testimonios para cada una de las fotos. Sin embargo, en el caso del artículo en *Alfonsina* cada testimonio concluye con un nombre, otorgando a cada voz una identidad individual. En este sentido, es posible pensar los proyectos de D'Amico y Jelin y Vila en diálogo, en tanto ambos ponen en juego la imbricación entre palabra e imagen, fotografía y testimonio, investigación e intervención.

### **3.4. Reflexiones sobre el juego de miradas**

En primer lugar, Jelin y Vila (2018a) reflexionan sobre la cuestión al comienzo de *PSY*:

Queríamos fotos. Pero, ¿desde dónde? ¿Qué mirada reflejar? ¿La del fotógrafo profesional, la del sociólogo, la de la gente misma? Los investigadores sugeríamos los temas; la fotógrafa tomaba las fotos; los actores señalaban cuáles fotos debían ir al libro, cuáles faltaban, qué temas quedaban sin cubrir. Y también daban una parte del texto: los testimonios recogidos en las entrevistas colectivas con las fotos sobre la mesa constituyen el núcleo central del texto. La otra parte es nuestra interpretación analítica reflejada en textos y en la selección final de las fotos, incluyendo obviamente, nuestras propias visiones y sentimientos (pp. 7-8).

Lxs autorxs explican que se planteó primero la posibilidad de que lxs actorxs tomen las fotografías ya que "había varias posibilidades en la decisión de qué 'mirada' iba a ser la que tomara las fotos: fotos tomadas por los sociólogos, por el fotógrafo profesional o por la gente misma" (Jelin y Vila, 2018a: 22) y agregan que:

Las primeras entrevistas fueron realizadas con tomas de los tres tipos, verificando que las fotografías que habían sacado los propios sectores eran las que menos comentarios suscitaban, justamente por corresponderse no sólo a las formas habituales de mirar la cotidianidad, sino por respetar el uso tradicional que se hace de la fotografía. En efecto, la combinación de fotos de iglesias, sociedades de fomento (lo que "merece" ser fotografiado) con otras calles y casas tomadas a distancia (cómo se ve el barrio todos los días) pasaban casi desapercibidas frente a las tomas del fotógrafo profesional que miraba el barrio de otra manera (Jelin y Vila, 2018a: 22).

Lxs autorxs explican que las fotos tomadas por los propios actores se caracterizan por los usos tradicionales que tiene la práctica fotográfica en los sectores populares en la vida cotidiana: “se toman fotos de ceremonias y rituales, de los ‘grandes acontecimientos’. Práctica esencialmente extracotidiana, subraya la superación de la rutina, el alejamiento de lo habitual: sólo es fotografiado aquello concebido como digno de ser conservado, mostrado y admirado” (Jelin y Vila, 2018a: 21-22). Por otra parte, lxs autorxs sostienen que la fotografía se presenta como lo opuesto a las formas habituales de mirar la cotidianidad, dado que detiene una imagen que suele ser una larga secuencia de escenas. Por ello, usualmente se fotografía lo no habitual en lugar de lo cotidiano. De este modo:

Si bien el hecho de mirar fotos en grupos no era una actividad extraña a los entrevistados, sí lo era el tipo de fotografías que se les mostraba. Justamente, se intentó captar escenas de la vida diaria. Los resultados de esta manera de encarar el tema son la base de este libro (Jelin y Vila, 2018a: 21).

En sintonía, las palabras de D’Amico (1978) en el mencionado coloquio pueden aportar elementos para comprender por qué una mirada “externa” permite generar un testimonio diferente:

Una forma de fotografía social, cuando es realizada por un miembro del mismo grupo o de la misma sociedad, en cierto sentido es para uso interno: para la intimidad. Cuando el que fotografía pertenece a otro conglomerado urbano, entran a jugar otros factores. Porque testimonios son las dos tomas; pero de las dos, la hecha por el mismo grupo, puede, en términos generales, entrar en el cliché, en la segunda acepción que doy al término, que es el de no molestar en su intención. El cliché es rutina y por lo tanto no depara sorpresa (pp. 33-34).

Al mismo tiempo, la exterioridad puede generar desconfianza respecto a cómo se representará:

Cuando actúa el de afuera, el que posa no sabe ni conoce las virtudes del fotógrafo ¿por qué muchas veces tiene cierta desconfianza y la expresa? ¿Intuye acaso que el de afuera puede dar una visión distinta, otro testimonio? La fotografía de reportaje lo demuestra constantemente (D’Amico, 1978: 34)

Por un lado, “la documentación comienza cuando además del retrato, interesa el ambiente y la gente moviéndose y actuando en él” (D’Amico, 1978: 34). Por otra parte, D’Amico (1978) sostiene que existe una responsabilidad de lxs fotógrafxs latinoamericanxs de registrar en imágenes sus culturas, ya que “cualquier visión foránea corre el peligro de

tornarse 'exótica' o superficial" (p. 36). En este sentido, resulta interesante que la riqueza antes mencionada de la toma por parte de unx otrx ajénx al grupo social que se registra, no vale para sociedades diferentes. Es decir, unx fotógrafx que no pertenece al mismo conglomerado puede aportar la riqueza de una mirada por fuera del cliché, pero cuando se trata de unx fotógrafx de otra sociedad esa diferencia o distancia corre el riesgo de convertirse en una mirada superficial o exótica.

Al mismo tiempo, D'Amico (1978) brinda pistas respecto al posicionamiento de la mirada del/la fotógrafx cuando refiere a la cuestión ética como elemento clave en la construcción fotográfica ya que: "la fotografía social está teñida de ideología. Esta ideología no es necesariamente política: es ética" (pp. 37-38) y agrega: "la fotografía social como testimonio –cuando obedece a pautas éticas del fotógrafo– se convierte casi indefectiblemente en denuncia" (p. 38).

Volviendo a *PSY*, también aparece un cuestionamiento de la relación sujeto investigador-objeto investigado, en tanto se muestra una resistencia de los sujetos a ser objetualizados por el discurso académico, tal como se afirma en un fragmento del testimonio de unx entrevistadx: "No me gusta ser objeto. De que yo esté hablando con vos, y yo te estoy hablando como yo hablo, y vos me estés estudiando. No sé si me entendés, pienso que sí" (Jelin y Vila: 2018, p. 31). Asimismo, la cámara al capturar un fragmento de realidad y objetualizarlo en una imagen fotográfica, habilita la reflexión y al mismo tiempo evidencia una relación de poder. En ese sentido, Da Silva Catela (2018) sostiene que:

Cuando uno dispara el obturador de la cámara de fotos o enfoca y aprieta el círculo del celular, registra un rostro, plasma una situación de campo, recorta una mirada en relación a su pregunta de investigación y genera una de las tantas asimetrías que todo proceso de investigación genera. Asimetrías que si bien dejaron atrás la mirada colonial del "otro" no terminan de romper o inaugurar una simetría capaz de construir un diálogo en torno al significado que cada imagen tiene para quien es retratado y para quienes la observan, la manipulan, las seleccionan, las divulgan o las plasman en un libro, una exposición, una obra artística (pp. 69-70).

Por otra parte, sería necesario indagar en las condiciones de producción de las imágenes y las negociaciones con los sujetos investigados respecto a su representación, ya que la intrusión puede ser también objeto de reflexión del proceso de investigación y el posicionamiento del/la investigadorx. En ese sentido, Rivera Cusicanqui (2015) afirma que:

A través de prácticas etnográficas, de las bitácoras y de los intercambios horizontales con las personas a las que entrevistan y con las que negocian la toma de las fotografías

y la autorrepresentación, los/as estudiantes toman consciencia de sus propios sesgos, prejuicios y situaciones de jerarquía. Volverse un intruso consciente de su intrusión (con la cámara) le permite desplegar acercamientos horizontales y aceptar que al observar, se es también observado, evaluado en el gesto, en la apariencia y en los modales, de modo que puede corregir sus sesgos y lograr un acercamiento humanamente significativo y no sólo metodológicamente correcto (p. 311).

En otras palabras, las cuestiones éticas no sólo se ponen en juego en el momento de la circulación de las fotografías, sino también en el proceso de la toma fotográfica. Dicha cuestión está presente en los talleres de D'Amico "que otorgan un protagonismo al sujeto fotografiado en la decisión sobre su propia imagen. En la misma línea se incardina la realización de *Podría ser yo*" (Medail y Pedroni, 2018: 56). Al no existir un capítulo en *PSY* narrado por D'Amico, no se dispone de información en el libro sobre cómo se realizó el proceso de toma desde la perspectiva de la fotógrafa profesional.

En *PSY*, la cámara y la mirada de una fotógrafa profesional reconocida, en primer lugar registra al objeto de investigación (los sectores populares urbanos del AMBA), al tiempo que las capturas forman parte del registro del trabajo de campo. Las fotografías producidas se utilizan como disparadores para la realización de las entrevistas, donde se discuten los contenidos de las imágenes, pero también las formas en las que son mostradas y el fuera de cuadro (aquello que no se muestra). La fotografía objetualiza y su capacidad de congelar un fragmento de tiempo y espacio permite pensar sobre aquello que en el devenir de la vida diaria pasa desapercibido precisamente por estar en movimiento, por lo que en ese aspecto la fotografía contribuye a la desnaturalización del sentido común de la vida cotidiana. Al mismo tiempo que habilita la reflexión, torna visibles el carácter fragmentario de la representación fotográfica y la relación asimétrica que se plantea entre sujeto investigador y objeto/sujeto investigado. En la imagen fotográfica la relación se evidencia tanto en qué se muestra y cómo se muestra, como en aquello que falta y lo que no se registra. En la situación de entrevista, las entrevistadas perciben que los sujetos investigadores no dialogan de igual a igual, sino que lo hacen con el objetivo de luego explicar lo que otras hacen o el modo en el que piensan. No obstante, los espacios de intercambio y los derechos a réplica establecen espacios de negociación y reconocimiento. Finalmente, es el montaje sociológico el que termina de estructurar el producto final, en donde los sectores populares son representados en un libro que por tratarse de una combinación de imagen y palabra, se resiste a una interpretación última y cerrada, dejando espacios abiertos de interpretación por parte de los lectorxs.

#### 4. Intrusiones mutuas: algunas notas sobre los espacios de circulación

Si bien excede los límites de este trabajo, es interesante mencionar algunas de las intromisiones de la fotografía en el campo investigativo-académico y de la sociología en el campo artístico-fotográfico a través de los recorridos de *PSY*.

Durante los años ochenta tiene lugar un proceso de conformación y consolidación del circuito de exhibición fotográfico. En la Ciudad de Buenos Aires, algunos de los principales espacios habilitados por el Estado fueron la Fotogalería permanente del Teatro General San Martín, FotoEspacio en el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (CCCBA; luego Centro Cultural Recoleta, CCR) y el Programa Cultural en Barrios. Al respecto, Silvia Pérez Fernández (2020) sostiene que:

Una vez recuperada la vida democrática, desde 1984 se ampliaron y diversificaron las acciones tendientes a instalar a la fotografía en el campo cultural y en el ámbito del Estado, en el marco de la llamada “transición democrática”, un complejo entramado social simultáneamente impregnado de restos de autoritarismo y expectativas de libertad, justicia y bienestar (p. 148).

Asimismo, la autora agrega que en la Ciudad de Buenos Aires los espacios para la exposición exclusiva de fotografías se fundaron precisamente con el retorno de la democracia. En ese sentido, sostiene que luego de la apertura de la Fotogalería San Martín, el ciclo: “continuó con la consolidación del trabajo en el CCCBA-CCR cuando en el mes de abril de 1986 se inauguró FotoEspacio, a cuyo cargo fue designado Oscar Pintor por el arquitecto Giesso” (Pérez Fernández, 2020: 167). En ese sentido, Jelin y Vila (1989) en el ya citado informe, afirman que *PSY* circuló en el Centro Cultural Recoleta un mes aproximadamente:

Por invitación de la dirección del Centro, la exposición de fotos ocupó una de las salas del Centro durante cerca de un mes (fue vista por decenas de miles de personas) y se realizó una presentación/debate del libro. A la presentación/debate asistieron unas 50 personas de círculos intelectuales y profesionales de Buenos Aires (p. 84).

Por otra parte, Pérez Fernández (2020) sostiene que el Programa Cultural en Barrios (PCB) fue otro de los espacios claves de circulación fotográfica en los ochenta:

Dirigido por Virginia Haurie, el PCB funcionó en los distintos barrios, bajo la idea de que no eran los pobladores quienes debían acercarse a los centros tradicionales de

irradiación cultural, sino que, por el contrario, debían unirse territorio, acceso y prácticas culturales. En esa política de descentralización los Centros Culturales Barriales cumplieron un rol fundamental. Funcionaban en espacios públicos, fuera del horario en que eran ocupados para sus destinos habituales; por lo general, se trataba de escuelas que a partir de las 17 horas se transformaban en Centros Culturales (p. 178).

Nuevamente, *PSY* circuló por los recientemente creados circuitos de exhibición fotográficos, Jelin y Vila (1989) mencionan que primero accedieron a la “Dirección de Bibliotecas Municipales de la Ciudad de Buenos Aires y la Dirección Nacional del Libro. Luego accedimos al Programa Cultural de Barrios de la Municipalidad de Buenos Aires” (p. 4). En uno de los centros culturales del programa expusieron las fotografías y realizaron un debate en el Centro barrial Municipalidad de Buenos Aires que “funciona en una escuela primaria. Es un centro muy activo del Programa Cultural de Barrios. Después de dos semanas de exposición de fotografías, se realizó una reunión/debate. Participaron unas quince personas del barrio” (Jelin y Vila, 1989: 84).

De esta forma, las exposiciones fotográficas de *PSY* formaron parte del incipiente circuito de exhibición de fotografía y de las políticas públicas que acompañaron la inauguración de espacios de exposición de fotografías. En el libro *PSY* y el informe de 1989, no hay referencias respecto a si existió alguna relación entre estas participaciones y el hecho de que las fotografías fueran tomadas por Alicia D’Amico, fotógrafa cuya trayectoria e influencia nacional e internacional era reconocida.

*PSY* también circuló en espacios académicos como el Congreso de Antropología en agosto de 1986, donde presentaron los resultados preliminares y fueron criticados por no estar captando “ilegalidad/legalidad” en la diferencia entre barrios y villas. Lxs autorxs sostienen que “nuestra respuesta es que ese eje es una dimensión entre varias” (Jelin y Vila, 1989: 61) y agregan que el estímulo fotográfico “al no predeterminar o dirigir el tipo de respuesta que se va a obtener, despierta diversas reacciones, no solamente las basadas en los significados más difundidos del sentido común. Quizás permite la aparición de orientaciones y significados más profundos” (Jelin y Vila, 1989: 61).

Por otro lado, Jelin y Vila (1989) comentan que *PSY* formó parte del espacio de CONICET en la Feria del Libro realizada en abril de 1988, donde CONICET tenía un stand para dar a conocer resultados y el sentido de la investigación científica. Lxs autorxs mandaron una nota con los ejemplares que indicaba que las personas que realizaran trabajo

de base en barrios podían solicitar copias del libro al CEDES y cuentan que recibieron 10 llamados.

Si bien desde luego no resultan exhaustivas estas menciones, es posible afirmar que la fotografía habilitó otros espacios de circulación a la sociología y viceversa, dado que *PSY* en tanto libro verbo-visual circuló en espacios científico-académicos (lo que hizo que la fotografía sea la “intrusa” en espacios tradicionalmente logocéntricos) y artístico-fotográficos (siendo la sociología la “intrusa” en espacios de circulación artísticos).

## 5. Algunos esbozos a modo de cierre

Este trabajo se realizó íntegramente en el marco de la pandemia SARS-COVID19 y sus consecuentes restricciones a la circulación, por lo que se trabajó con las fuentes disponibles en el complejo contexto. En este sentido, sería interesante continuar el trabajo mediante la realización de entrevistas y la consulta presencial a archivos para profundizar en los ejes planteados y pensar nuevos.

*PSY* es un trabajo pionero en el diálogo entre sociología y fotografía, donde la fotografía es parte constitutiva ya que sus usos trascienden la mera ilustración. Por un lado, la fotografía objetiviza, al transformar una porción de realidad capturada en la toma en un objeto fotográfico (objeto tangible en este caso porque se trata un trabajo correspondiente al periodo fotoquímico de la fotografía, donde la imagen está contenida en un soporte físico). Al mismo tiempo, la fotografía subjetiviza, al poner el rastro de un cuerpo, un rostro y una identidad a la abstracción de categorías sociológicas tales como “pobreza”, “sectores populares”, etc.

De este modo, la fotografía como objeto fragmentario, permite pensarla y abordarla como instancia diferente a la experiencia (ya sea para consensuar o discutir, identificarse o diferenciarse). Al mismo tiempo, habilita de un modo más flexible la palabra y la posibilidad de generar mecanismos de identificación y producción de sentido. En *PSY* la fotografía se plantea como una representación representada, ya que se abre el espacio para interpretar esa realidad capturada en la imagen fotográfica. Interpretación que se da con y contra esas fotografías, con y contra esas otras miradas (la fotográfica profesional y la sociológica académica).

Por último, tanto la fotografía como la sociología son representaciones de “lo social”. Representaciones que pueden crearse por separado sin diálogo alguno, realizar

contribuciones desde espacios diferenciados, fusionarse, hibridarse, subordinarse una a la otra, ser una antecedente de la otra, transformar en objeto de análisis a la otra, en fin, múltiples son las posibilidades y es una tarea pendiente de la sociología indagar sobre las experiencias concretas de los cruces entre fotografía y sociología, ya que se trata de espacios fértiles para disputar sentidos y construir conocimiento sobre lo social, tareas que ambas vienen realizando desde sus nacimientos en el siglo XIX.

## 6. Bibliografía

- AA.VV. (2018). *Vol. II*. Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
- Amar, Pierre-Jean (2005). *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca.
- Banks, Marcus (2010). *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Barthes, Roland (2014). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Bauret, Gabriel (1999). *De la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Benjamin, Walter (2018). *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- Benson, Florencia (2020). "Las miradas cómplices de Alicia D'Amico sobre lo popular" en *Clarín* 27/02/2020  
[https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/miradas-complices-alicia-d-amico-popular\\_0k2l-y\\_yX.html?gclid=EAlalQobChMli\\_ffhb7K8glVBwSRCh30fgoGEAMYASAAEqJOxPD\\_BwE](https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/miradas-complices-alicia-d-amico-popular_0k2l-y_yX.html?gclid=EAlalQobChMli_ffhb7K8glVBwSRCh30fgoGEAMYASAAEqJOxPD_BwE)
- Berger, John (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili
- Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Caggiano, Sergio (2018). "30 años después. Pablo Vila y Elizabeth Jelin en entrevista con Sergio Caggiano" en AA.VV. (2018) *Vol. II*. Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
- D'Amico, Alicia (1978). "Comentario" en Consejo Mexicano de Fotografía *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. 14 al 16 de mayo de 1978* México, DF.
- (1984). "Como somos" en *Alfonsina* Año 1 n° 3 Buenos Aires, jueves 12 de enero de 1984.
- Da Silva Catela, Ludmila (2018). "Nosotros y los 'otros' capturados por la luz fotográfica. El uso de la imagen en las ciencias sociales. Historias fundacionales y miradas transversales" en AA.VV. (2018). *Vol. II*. Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
- Davila, Andrés (2011). "Retrato de mirada sociológica con cámara fotográfica (considerando los textos verbovisuales de Lewis W. Hine)" *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*; 2011: Núm.: 16 (1-2) *Fotografia i alteritats*. Coordinat per Nadja Monnet i Enrique Santamaría: 60-88.
- Dubois, Philippe (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- Freund, Gisèle (2014). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jelin, Elizabeth (2012). "La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales" en *Memoria y Sociedad* 16, no. 33 (2012): 55-67.

- (2018). "Gente y fotos. Una mirada personal" en AA.VV. (2018). *Vol. II*. Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
  - (2020). *Las tramas del tiempo. Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Jelin, E. y Vila, P. (1987). "Cotidianeidad y política" en *Punto de vista*, no 29 julio 1987: 72-77.
- (1989) *Identidad y distancia: recepción e impacto de Podría ser yo*. Buenos Aires: CEDES.
  - (2018a) *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra*. Buenos Aires: Asunción Casa Editora-IDES.
  - (2018b) "¿Veinte años no es nada? (volver sobre) fotografías de la cotidianeidad popular en los ochenta en AA.VV. (2018). *Vol. II*. Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
  - s/f "¿Así estamos viviendo nosotros, loco?" en *Anfibia- Universidad Nacional de San Martín* (Recuperado de: <http://revistaanfibia.com/ensayo/asi-estamos-viviendo-loco/>).
- Joly, Martine (2012). *La imagen fija* Buenos Aires: La Marca.
- Kossoy, Boris (2001) *Fotografía e historia* Buenos Aires: La Marca.
- (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lemagny, J.C. y Rouillé (1988). *Historia de la fotografía* Barcelona: Martinez Roca.
- Maresca, Sylvain y Meyer, Michaël (2015). *Compendio de fotografía para uso de sociólogos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Merle, Daniel (2016) "Claves para entender la obra de Alicia D'Amico" en *La Nación* 10 de julio de 2016 (Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/claves-para-entender-la-obra-de-alicia-damico-nid-1916392/>).
- Miguel, Jesús M. de. (2003). "El ojo sociológico" en *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, num. Sin mes: 49-88.
- Medail, Francisco y Pedroni, Juan Cruz (2018). "Inflexiones estéticas y pantallas discursivas. El lugar de podría ser yo en la producción de Alicia D'Amico" en AA.VV. (2018) *Vol. II*. Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
- Ortega Olivares, Mario (2009). "Metodología de la Sociología Visual y su correlato etnológico" en *Argumentos*, num. 22 Enero-Abril: 165-184.
- Pérez Fernández, Silvia (2008). "Un programa conservador. Apuntes sobre teoría y prácticas fotográficas de los '80" en Sel, Susana (comp.): *Imágenes, palabras e industrias de la*

- comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo.* Buenos Aires: La Tinta Ediciones.
- (2020). *Imágenes latentes: fotografía argentina de los ochenta* Buenos Aires: Ediciones La Minga-UBA Sociales.
- Pinto, Carmelo (1998) "Sociología Visual. Estrategias audiovisuales en el análisis cualitativo de la realidad social." en [Comunicación & cultura](#), ISSN 1138-395X, N°. 5-6, 1998: 73-82.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rosa, María Laura (2019) "Reflexiones sobre las imágenes femeninas. Alicia D'Amico e Ilse Fusková en Lugar de Mujer" en *História: Questões & Debates, Curitiba*, volume 67, n.1, p. 111-133, jun. 2019.
- (2020). "La fotografía feminista en la creación de otras imágenes de mujeres. Buenos Aires en 1980" en *Asparkia* n° 37 (Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.3>).
- s/f "Cuestiones sobre la identidad. Algunas series fotográficas de Alicia D'Amico, 1983-1986" (Recuperado de: [http://artjournal.collegeart.org/?page\\_id=11275](http://artjournal.collegeart.org/?page_id=11275))
- Rosler, Martha (1997). "Ética y estética de la fotografía documental" en Rosler, Martha (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen.* Barcelona: Gustavo Gili.
- Sorlin, Pierre (2004). *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar.* Buenos Aires: La Marca.
- Triquell, Agustina (2018). "Puntos de partida (o algunas notas sobre lo que pudo, puede y podría ser este libro)" en AA.VV. (2018) *Vol. II.* Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
- Vila, Pablo (2018). "Una foto robada" en AA.VV. (2018) *Vol. II.* Buenos Aires: Asunción Casa Editora.
- Viña, Eugenia (2016). "Alica D'Amico. La cámara lúcida" en *Radar* 26/06/2016 (Recuperado de: [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11602-2016-06-26.html?mobile=1&gclid=EAlalQobChMIjaWY7b7K8gIVBCRCh0tPQWNEAMYASAAEgL1EvD\\_BwE](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11602-2016-06-26.html?mobile=1&gclid=EAlalQobChMIjaWY7b7K8gIVBCRCh0tPQWNEAMYASAAEgL1EvD_BwE))
- .