

**REVELAR LO OCULTO**  
**ESTUDIO DE UNA PROPUESTA SOCIO ARTÍSTICA**  
**DE EXPRESIÓN VISUAL CON JÓVENES**

TESIS DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL



© Nahuel Alfonso-Archivo ph15

**TESISTA: MARIANA MOYANO**  
**DIRECTORA: JULIETA INFANTINO**

**IDES – IDAES /UNIVERSIDAD DE SAN MARTIN**  
**BUENOS AIRES, ABRIL 2017**

## **Resumen**

En las últimas décadas, asistimos a la emergencia de propuestas, acciones y políticas culturales que postulan al arte como estrategia para la transformación social, brindando acceso y formación a diversos lenguajes artísticos. Se desarrollan así múltiples iniciativas implementadas por organizaciones estatales y no gubernamentales, colectivos artísticos u organizaciones sociales, destinadas mayoritariamente al trabajo con jóvenes que habitan contextos de vulnerabilidad y segregación socio-espacial.

Tomaremos como caso de estudio a la Fundación ph15, que genera espacios de creación y aprendizaje fotográfico destinado a niños y jóvenes que generalmente no encuentran garantizado el derecho de acceso a experiencias de expresión y formación artística, proponiendo procesos de transformación social.

A partir de un análisis de carácter etnográfico, plantearemos dos ejes que estructuran el estudio: el análisis de la organización a través de la historización de sus prácticas, la descripción de los principales discursos institucionales y propuestas desplegadas así como las maneras en que se gestiona y lleva a cabo la propuesta. Por otro lado, deteniéndonos en los jóvenes protagonistas, analizaremos el contexto donde viven, los motivos por los cuales participaron, los significados otorgados a la experiencia y la especificidad de la fotografía como herramienta de expresión y desarrollo artístico.

**Palabras clave:** Arte; Transformación social; Fotografía; Políticas culturales; Jóvenes.

# Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	4
<b>Introducción</b> .....	5
1. Proceso de investigación .....	6
1.1. Interés por el tema y acercamiento al campo .....	6
1.2. El trabajo de campo .....	11
2. Marco teórico .....	17
2.1. Hacia una definición de las Políticas (Culturales) .....	18
2.2. El contexto desde donde emergen las prácticas que promueven estrategias de transformación social a través del arte y la cultura .....	21
2.3. El desarrollo de un “campo”: el arte y la transformación social .....	23
2.4. El aporte de los estudios de juventud para pensar a los jóvenes contemporáneos...	28
2.5. Políticas destinadas a adolescentes y jóvenes .....	32
3. Objetivos e hipótesis .....	36
4. Organización de la tesis .....	38
<b>Capítulo I</b>	
<b>Inicios e institucionalización de una organización socio-artística el caso de ph15</b> .....	41
1. El contexto (de crisis) .....	42
2. Una suerte de “laboratorio” social y cultural .....	43
3. Organizarse para trabajar artística y socialmente .....	47
4. La autogestión como opción para el crecimiento .....	49
5. Enlaces generadores de financiamiento y aprendizajes institucionales .....	51
6. Configuración de una modalidad de gestión .....	55
<b>Capítulo II</b>	
<b>Prácticas y discursos institucionales</b> .....	61
1. “¿Qué es lo que se hace?”. Prácticas y metodología de trabajo de ph15 .....	62
2. “¿Qué es lo que se dice?”. Sentidos y discursos que sustentan la práctica artística .....	68
2.1. Discursos institucionales vinculados al arte .....	68
2.2. Discursos institucionales vinculados a la representación de los y las chicas que concurren al taller: ¿cómo se los/las piensa y representa? .....	74
2.3. Discursos institucionales en disputa .....	77

### Capítulo III

#### **Vidas cruzadas por la fotografía. Nuevos sentidos en los relatos autobiográficos.....81**

1. Quienes acceden a ph15. El acercamiento a la organización y sus propuestas .....82
2. Abordaje socio antropológico de los relatos autobiográficos .....87
3. Los relatos .....90
4. Análisis de los relatos autobiográficos .....97
  - 4.1. Cambios y continuidades en las historias de vida de las/los jóvenes .....97
  - 4.2. Significados otorgados a las prácticas de ph15 .....100
    - 4.2.1. Transiciones a la vida juvenil .....100
    - 4.2.2. Traspasar barreras invisibles .....101
    - 4.2.3. El taller como espacio-recurso desde donde sentirse interpelados .....103

### Capítulo IV

#### **Revelar lo oculto.**

#### **Sentidos y representaciones a partir de la práctica fotográfica .....107**

1. La fotografía como herramienta de expresión. Relatos visuales y puntos de vista sobre lo *ya visto* .....108
2. El debate por los modos de representación .....112
  - 2.1. Representaciones visuales sobre Ciudad Oculta en la prensa escrita .....112
  - 2.2. Entre la autorepresentación y la heterorepresentación .....115
3. Más allá de la fotografía. La práctica fotográfica como instrumento para disputar sentidos sobre los y las jóvenes .....121

#### **Un arte transformador (Consideraciones finales) .....124**

#### **Bibliografía .....135**

#### **Anexo Fotográfico .....152**

## Agradecimientos

A quienes conforman ph15: Moira Rubio, Miniam Priotti y Daniela Lucena, que desinteresadamente me dejaron espiar sus prácticas y sus reflexiones sobre el trabajo sostenido que realizan hace más de 15 años.

A los chicos y chicas de los talleres de fotografía de ph15 en Ciudad Oculta. Particularmente a los y las “ex” participantes con quienes me vinculé y me contaron sus vidas, me mostraron sus fotos y conversaron largamente conmigo.

A Julieta Infantino, por la generosa, cálida y rigurosa dirección de tesis. Por haberme impulsado a empezar a escribir, por ayudarme a encontrar “desde donde” pensar esta investigación, por la corrección detallada de mis escritos, orientar mis lecturas, y por darme la bienvenida a la antropología.

A Camila Mercado, Verónica Talellis, Ana Echeverría, Josefina Cingolani, Maia Berzel y Luciana Pérez, compañeras del grupo de estudio “Políticas Arte Transformadoras. Usos del arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, dirigido por Julieta Infantino, con quienes comparto hace más de dos años, lecturas y discusiones que fueron insumo para este trabajo.

A Ana Longoni, por acompañarme en el inicio de la Maestría, a Rosana Guber, por la oportunidad de la beca que me permitió realizar la Maestría en Antropología Social, y a Mauricio Boivin por haber sido mi tutor durante la cursada y ayudarme a empezar a “pensar el campo”.

A Carolina Slupski, Cristina Bettanin, Inés Arancibia, Natalia Lazzaro, Daniela Wainer, Gabriel Scandizzo, mis entrañables amigxs, compañerxs y colegas con quienes comparto hace muchos años la profesión de Trabajo Social y la reflexión sobre nuestras prácticas. Por acompañarme de cerca en las pequeñas y grandes decisiones. También a mis compañeras de trabajo cotidiano de los últimos años, Luciana Amuchastegui y Laura Cardozo, por los diálogos y aprendizajes. Particularmente a Natalia Lazzaro le agradezco las charlas sobre su experiencia como trabajadora social en Circo del Sur que me aportaron datos para el proceso de investigación. A Ximena López, una mención especial por sus generosas orientaciones teóricas sobre la intervención del Trabajo Social.

Por último y más importante, a Guadalupe, Catalina, y Gabriel, por la compañía, el amor de todos los días, y el aguante del último tiempo.

## Introducción

Desde los años 1990, y con mayor intensidad en los años 2000 asistimos a la emergencia de propuestas, acciones y políticas culturales que desde una diversidad de lenguajes artísticos postulan al arte como estrategia para la transformación social. Se desarrollan así múltiples iniciativas de promoción de disciplinas artísticas como teatro, circo, orquestas juveniles, danza, fotografía, video o artes plásticas, implementadas por colectivos artísticos, agencias estatales, organizaciones no gubernamentales u organizaciones sociales destinadas, mayoritariamente al trabajo con jóvenes que habitan contextos de vulnerabilidad y segregación socio-espacial (Belfiore, 2002; Roitter, 2009; Nardone, 2010; Pueblo Hace Cultura, 2012; Infantino, 2016a).

Nuestra investigación propone indagar en este tipo de estrategias. Específicamente pretendemos explorar las prácticas vinculadas a los usos de las artes visuales que proponen procesos de transformación social desde las siguientes preguntas: ¿cuáles son las particularidades de este tipo de prácticas y de qué manera operan como estrategias de intervención para las juventudes más perjudicadas socialmente?, ¿cómo son pensadas estas prácticas y de qué manera son apropiadas por los destinatarios?, ¿qué lugar ocupa este tipo de prácticas en las trayectorias de los destinatarios?

Tomaremos como caso de estudio la propuesta desarrollada por la Fundación ph15 en villa 15, Lugano, Ciudad de Buenos Aires. Se trata de una organización no gubernamental sin fines de lucro que hace 15 años genera espacios de creación y aprendizaje fotográfico destinados principalmente a niños y jóvenes que habitan barrios precarizados y que generalmente no encuentran garantizado su derecho de acceso a experiencias de expresión y formación artística. La organización promueve la idea del arte como una herramienta que genere procesos transformadores tanto individuales como colectivos, y en particular a la fotografía como un instrumento para crear una mirada propia, expresar y comunicar historias, percepciones y experiencias y contactarse con otros circuitos de la vida social a los que frecuentemente los niños y jóvenes que habitan barrios precarizados no acceden.

A través de un trabajo valioso y sostenido, lo que comenzó como un taller de fotografía en una villa de la ciudad de Buenos Aires actualmente se conformó en una organización que llegó a generar talleres de fotografía en 17 provincias del país, y sus producciones han sido exhibidas en espacios culturales de Argentina, América Latina, EE.UU. y Europa. La trayectoria construida a lo largo de estos años generó al interior de la organización una experiencia de autogestión que combina una laboriosa tarea de alianzas con organismos estatales y fuentes de financiamiento internacional. Los miembros de la organización comparten sus experiencias y modos de trabajo en seminarios y charlas, notas periodísticas, y a través de la producción de material sobre la sistematización de su propia experiencia.

A partir de un análisis de carácter etnográfico, en esta tesis nos proponemos trabajar con los sentidos y representaciones que los agentes responsables de esta organización y los jóvenes protagonistas de estas experiencias les dan a sus prácticas. Para esto, planteamos dos ejes que estructuran el trabajo: un eje apunta al análisis de la organización a través de la historización de sus prácticas, el contexto desde el cual se originó, la descripción de los principales discursos institucionales y prácticas desplegadas y sus conceptualizaciones del arte, los jóvenes, la desigualdad, los derechos y las potencialidades de las propuestas arte-transformadoras para promover transformaciones sociales. El segundo eje alude a los chicos y chicas que participaron de la propuesta, el contexto donde viven, las trayectorias de vida, los motivos por los cuales participaron, los significados otorgados a la práctica que la organización ofrece y lo que otorgó la especificidad de la fotografía como herramienta de expresión y desarrollo artístico.

## **1. Proceso de investigación**

### **1.1. Interés por el tema y acercamiento al campo**

“el etnógrafo como el artista acomete un tipo especial de búsqueda visual por medio de la cual forjamos una interpretación específica de la condición humana, toda una sensibilidad. Nuestro médium, nuestro lienzo, es “el campo”, un lugar que es a la vez próximo e íntimo (porque hemos vivido parte de nuestra vida allí) y eternamente distante e incognosciblemente “otro” (porque nuestros destinos radican en otra parte). En el acto de “escribir la cultura” lo que surge siempre es una inscripción de vidas humanas altamente subjetiva, parcial y fragmentaria –pero también profundamente sentida y

personal- que se basa en un testimonio visual y oral” (Scheper Hughes, 1997: 10).

La autora que escribe el epígrafe, en la introducción a su libro “La muerte sin llanto”, se pregunta sobre cuáles son los fundamentos que sostienen su interés hacia el tema de estudio elegido. Buscando rasgos de continuidad entre este y su vida personal, alega que “no es ninguna coincidencia que la antropología me acabara llevando al Nordeste de Brasil y a esos verdeantes pero empalagosos campos de azúcar” (1997:10).

De modo similar, Pierre Bourdieu al formular lo que denominó *la objetivación participante* señaló la importancia de que el investigador se objetive en tanto sujeto de investigación, que implica explicitar y poner en evidencia aquellos aspectos de su propia vida y trayectoria profesional que hacen a la elección del tema de estudio y que además atraviesan todo el proceso de investigación. Para Bourdieu, en este proceso se juega la posibilidad de una genuina objetividad científica (Bourdieu, 2003).<sup>1</sup>

Las lecturas de estos autores me habilitaron a pensar de modo retrospectivo mi propio recorrido de investigación, y reflexionar cómo mi tema de estudio se vincula con mis experiencias profesionales y personales.

Soy trabajadora social, y tengo una relación extraña con esta profesión. Si por un lado me estimulan e inquietan los escenarios que transito al ejercerla, sin embargo, los límites y las potencialidades de la formación disciplinar me llevan a cuestionamientos y dudas en relación a la “intervención profesional” y sus diferentes formas de aproximación a los problemas sociales.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Aquí hago referencia al trabajo de Romina, Olejarcick, (2012) “De trabajadora municipal a investigadora” en donde, entre otras cosas, retoma los aportes de Scheper Hughes y Bourdieu para analizar los vínculos entre investigación, experiencias profesionales y personales.

<sup>2</sup> <sup>2</sup> La intervención profesional del Trabajo Social ha sido tema recurrente de la producción teórica de la profesión. Las primeras elaboraciones conceptuales buscaron sistematizar en términos descriptivos y normativos el quehacer profesional diferenciando los sujetos con los cuales se llevaba a cabo la intervención; de ahí devienen las formulaciones de los “clásicos” en la trilogía metodológica que dominó las primeras décadas de la profesión: Caso Social Individual, Servicio Social de Grupo y Organización y Desarrollo de la Comunidad. Más adelante, desde la década del '60, esos postulados han sido objeto de crítica al interior de la profesión en el marco del Movimiento de Reconceptualización, que, si bien significaron un avance en el debate, poco pudieron aportar en términos reales a las formas de conocer e intervenir de los trabajadores sociales (Montaño, 2000). A partir de la década del 80, se

Algo que constantemente me pregunto en mi trabajo como profesional es ¿cómo sería vincularme o acercarme a los lugares que transito cotidianamente si no lo hago desde el lugar de, por ejemplo, “la trabajadora social del Ministerio de Desarrollo Social”?, este posicionamiento ¿qué y cuánto me impide ver, entender, analizar o reflexionar sobre -entre otras cosas- como “el otro” construye su mundo, o que sentido le otorga? ¿Cómo pensaría estrategias para abordar determinadas circunstancias por fuera de los dispositivos<sup>3</sup> institucionales conocidos? Estas tensiones entre la acción y la reflexión en el espacio de intervención, son parte de mis preocupaciones.

Los estudios orientados al campo de la antropología social me habilitaron a profundizar mis preguntas, reflexionar sobre el sentido de las prácticas, los discursos institucionales y problematizar el lugar del Estado y los diversos modos en los que interviene en distintas problemáticas sociales.

Me llevó un tiempo elegir el tema de estudio. Algo me impactó del trabajo que durante 7 años realicé como parte de un equipo profesional interdisciplinario, en diversos asentamientos informales ubicados en la localidad de Florencio Varela. En estos años, por interés propio, me contacté con personas que habían fotografiado diferentes momentos y acontecimientos desde el inicio de la toma de tierra que gestó el asentamiento hasta el comienzo de la urbanización del barrio. Se trataba de un vasto material visual del cual emergían imágenes de situaciones cotidianas acontecidas entre vecinos, espacios que ya no existían o diversas situaciones familiares y personales vivenciadas por quienes allí residían. Cuando pude comparar

---

evidencia un avance sustantivo en este debate al comenzar a colocar el análisis de la metodología profesional en el marco de las teorías sociales que fundamentan la comprensión de la realidad y consecuentemente la intervención en la misma. Comienza a complejizarse el análisis del ejercicio profesional en el marco de pensarlo inserto en una trama institucional y reconociendo la condición de trabajador social como asalariado. En este eje se encuentran los trabajos de Iamamoto y Carvalho, 1984; Tobon, Rottier, Manrique, 1998, entre otros. Siguiendo a Montaña (2000), el debate sobre la intervención profesional en Argentina, quedó plasmado en la controversia entre los enfoques epistemológico y ontológico, y aún sigue siendo necesario profundizar el análisis. Para ampliar en esta línea: Iamamoto, 2003; Montaña, 2000; Oliva, 2007; Guerra, 2015; Oliva y Mallardi, 2012, entre otros.

<sup>3</sup> En el ámbito disciplinar del trabajo social, suele pensarse la intervención como “dispositivo” en los términos planteados por Foucault (1991). Desde esta mirada, el espacio de intervención constituye una red o trama, conformada por discursos, disposiciones, reglamentos, leyes, enunciados, proposiciones filosóficas y morales que, según las relaciones establecidas entre estos diferentes elementos, definirán la singularidad de la intervención social en cada circunstancia (Carballeda, 2013).

esas tomas con las fotografías “oficiales” de los periódicos locales o de los registros visuales tomados por personal del municipio, comprendí la heterogeneidad de maneras visuales de mostrar y contar “una historia”.

Finalmente, concluí en investigar y realizar trabajo de campo en una organización que venía generando espacios de creación y aprendizaje fotográfico para niños y jóvenes en Ciudad Oculta<sup>4</sup> -una villa al sur de la ciudad- de manera sostenida hacía más de una década. El motor inicial al comenzar el trabajo de campo, fue conocer a los jóvenes que tomaron fotografías de su barrio a partir del dominio de la técnica fotográfica. Tenía la premisa que estas fotografías me permitirían acceder a una “mirada propia” sobre la representación del barrio por parte de personas que lo habitan, y que, de manera similar a lo ocurrido en Florencio Varela, estas imágenes aportarían otros relatos visuales distintos a los producidos desde una mirada ajena. Me contacté entonces, con los miembros de la fundación ph15 a quienes les comenté cuales eran mis intereses.

Recién al atravesar el proceso de escritura de la tesis, reconocí que el tema de estudio, los interrogantes que orientaron la investigación y el espacio institucional elegido desde donde desarrollar el trabajo de campo, se acercaban a recuperar ciertas reflexiones y preocupaciones que surgían de mi práctica profesional.

Como “trabajadora de lo público” (Matusевич, 2014)<sup>5</sup> y con experiencia en varias instituciones estatales desde donde desarrollé intervenciones vinculadas a la

---

<sup>4</sup>Resulta difícil rastrear el origen de esta denominación. Suelen encontrarse dos opciones posibles. Por un lado la más conocida -y la opción tomada por la organización en estudio- supone que proviene de los años 70 cuando “la última dictadura militar construyó un muro en 1978 para que los turistas no vean ese barrio: desde entonces a la villa 15 se la conoce como *Ciudad Oculta*” (Daniela Lucena, en folleto que acompaña la muestra “PH15 15 años”). Por otra parte, se sostiene que tal denominación es anterior, cuando en la zona existía una curtiembre abandonada y la gente construía sus casas detrás de los paredones, quedando las viviendas “ocultas” (<http://crisolps.org.ar/crisol/cap%C3%ADtulo-iii.html>). Para María Cristina Cravino (2002) esta nominación de “carácter peyorativo” es “negada rotundamente por sus dirigentes” (Cravino, 2002:31), y sostiene que suele encontrarse su uso en los informes policiales, en los periódicos cuando quieren mostrar sus facetas negativas o en el discurso de los funcionarios que cuestionan las prácticas de sus habitantes. Más allá de estas consideraciones, durante nuestro trabajo de campo, tanto chicos y chicas como miembros de la organización al hablar de *la villa o el barrio*, utilizaban la denominación de “Ciudad Oculta”. Es por esta razón que tomaremos esta nominación a lo largo de la tesis.

<sup>5</sup> La autora propone pensar el rol del trabajador/a social como “trabajadores de lo público” con la idea de distanciarse del rol técnico o burocrático administrativo al que suele asignarse a estos profesionales en el marco de las instituciones. Desde este lugar, sostiene que, más allá de la aplicación de una política social “como trabajadores poseemos un criterio

protección social y la asistencia de personas atravesadas por padecimientos y contextos de pobreza, me propuse investigar una práctica que planteaba trabajar las potencialidades y capacidades expresivas de jóvenes de una villa de la ciudad, desde una organización no gubernamental. Si bien parecen experiencias difíciles de conectar entre sí, en el proceso de investigación fui descubriendo que podía vincular ambas temáticas a través del concepto de *extrañamiento* característico del encuentro con la otredad o la alteridad en el sentido planteado por Esteban Krotz (2003)<sup>6</sup>.

Así, en el proceso de escritura de esta tesis comprendí que, no solo intenté describir qué es lo que sucede cuando una institución toma la fotografía como herramienta para propiciar procesos de transformación social con jóvenes que habitan contextos precarizados, sino que además, a través de dicha investigación pretendí reflexionar acerca de mi propia práctica profesional desde un proceso de desnaturalización de la misma. Esa “extrañeza” de la vivencia “exótica” que significó para mí el trabajo de campo en un ámbito distanciado de la intervención profesional y por fuera de la esfera estatal, me llevó a nuevas reflexiones e interrogantes respecto de cómo *mirar* al Estado y los complejos vínculos existentes con organizaciones de la “sociedad civil” en el ámbito de las políticas.

Pero por otro lado, también en el proceso de escribir esta tesis descifré que la semilla que germinó esta investigación no se encontraba únicamente en las

---

profesional, una forma de pensar el trabajo que tenemos por delante y sus correspondientes mecanismos de abordaje que se corresponden con un análisis teórico político de cómo llevar adelante nuestra intervención. Muchas veces, esto deberá ser defendido ante la exigencia institucional de un rol tecnocrático. Sin embargo para ejercer esta defensa, debemos, al mismo tiempo, exigir condiciones de trabajo adecuadas y dentro de esto exigir espacios de formación y reflexión permanente a la vez que consolidamos y nos re apropiamos de nuestras propias herramientas de organización de la categoría profesional” (Matusevicius, 2014:201).

<sup>6</sup> El autor, al analizar la otredad o alteridad sostiene que no significa lo mismo que la simple diferencia, sino que “significa una clase especial de diferencia. Tiene que ver con la experiencia de la *extrañeza* (...) [que produce] solamente la confrontación con las particularidades hasta entonces desconocidas (...) Pero la experiencia de la extrañeza no es posible sin la seguridad previa representada por la tierra natal y que viene a nuestra memoria precisamente cuando estamos en tierras desconocidas. (...) Por eso lo extraño está cargado siempre con una tensión intranquilizadora (...) la situación del contacto entre culturas puede volverse el lugar donde se puede ampliar y profundizar el conocimiento *de sí mismo* y de su lugar de origen, para ser más exactos, de sí mismo *como parte de su lugar de origen* y de su lugar de origen como *el resultado de los actos humanos, es decir, de sus propios actos*” (Krotz, 2003:57-59).

inquietudes que mi trabajo profesional forjó, sino que probablemente, se hallaba en la joven que fui en los años 90 cuando encontré en un taller de plástica y muralismo de la casa de la juventud de un municipio del conurbano, un lugar donde *estar* y experimentar el *acceso a una experiencia artística*. Tal vez en esta tesis estoy buscando comprender cómo también a mí aquella experiencia artística me permitió ampliar horizontes de reflexión y circuitos de sociabilización a los que de otros modos no hubiera accedido. En definitiva la idea de “transformación” personal y social que postulan el tipo de propuestas como la que analizaremos en esta tesis, fue parte de mi propia experiencia de vida y marcó un interés que puedo ahora visualizar retrospectivamente.

De esta manera, esta tesis cierra un círculo sobre mis inquietudes e intereses que viene desde mi temprana juventud hasta mis últimos años, ya que considero tal como sostiene Nancy Scheper Hughes al inicio de este apartado, que no es coincidencia que el trabajo de esta investigación me acabara llevando a estudiar los modos en que una práctica artística de carácter visual hizo eco en la vida de adolescentes y jóvenes atravesados por contextos vulnerabilizados y precarizados.

## **1.2. El trabajo de campo**

El trabajo de investigación se ha realizado empleando un enfoque etnográfico con el propósito de centrarse en los puntos de vista de los actores y reconstruir “desde adentro” las lógicas y modos de hacer de los sujetos destinatarios y del equipo de trabajo que conforma la organización en estudio (Guber, 2001; Balbi, 2007).

Tomando la propuesta de Rosana Guber de pensar el campo no solo como referente empírico sino también como *una decisión del investigador que abarca ámbitos y actores* (Guber, 2001), en el mes de marzo del año 2012 comencé a realizar observación participante en los distintos escenarios que involucraban a la población de estudio.

Las *estrategias de aproximación a los sujetos* de estudio (Frederic, 1998) consistieron, por un lado, en presenciar las interacciones de los chicos y chicas<sup>7</sup> que

---

<sup>7</sup> Con el propósito de hacer más fluida la lectura, referiremos a los sujetos “destinatarios” de los talleres de fotografía como “chicos y chicas” o indistintamente “adolescentes” y “jóvenes” intentando una generalización que no obture los rasgos particulares ni la

concurrían al taller, y además, incluyeron la realización de entrevistas en profundidad, conversaciones informales e intercambios virtuales a través de chats, con jóvenes que habían dejado de participar hacía más de diez años de las propuestas de ph15. Cabe aclarar que, estas estrategias de aproximación fueron definidas por circunstancias imponderables, que evidenciaron “limitaciones” personales y restricciones institucionales en el inicio del trabajo de campo. Por un lado, mis intereses iniciales -conocer las producciones fotográficas que los jóvenes realizaron sobre su barrio- me llevaron a trabajar con “ex” participantes. En ese momento, entendí que delimitar la unidad de análisis (Guber, 2009) en los jóvenes que habían participado me permitiría acceder a un relato fotográfico extenso producto de años de trabajo, y acceder a la evaluación retrospectiva que ellos y ellas hacían respecto de su paso por ph15 para reflexionar cómo el cruce con la experiencia había impactado en sus horizontes de vida y sus proyectos, cuestiones que me permitirían analizar qué implicó la experiencia de ph15 en sus historias de vida.

La manera de contactarme con “ex” participantes del taller la obtuve, en primera medida, por intermedio de las directoras de ph15, y luego por contactos que me proporcionaban los mismos jóvenes con quienes me iba relacionando. Sin embargo, las mismas personas que me contactaron sin ninguna dificultad con los “ex” participantes, expusieron su preocupación respecto del acceso a los chicos que se encontraban concurriendo todos los sábados al taller de Ciudad Oculta. En las primeras conversaciones mantenidas con ellas, sostenían que restringir este acceso resguardaba a los chicos y chicas de “personas que quieren conocer el taller y pasan por el aula, los ven como si vinieran al zoológico y después se van”. En ese mismo momento que yo intentaba acceder a ellos, otras dos personas<sup>8</sup> se habían acercado a

---

diversidad de quienes presentan un rango de edades que oscilan entre los 9 años hasta los 30 años. Pondremos en discusión algunas particularidades acerca de la heterogeneidad desde la cual podemos pensar a los protagonistas de estas propuestas más adelante cuando recorramos los aportes de los estudios de juventud. Asimismo, no utilizaremos los nombres reales de los chicos y chicas que conforman las historias de vida narradas en esta tesis a los fines de resguardar la intimidad de cada uno de ellos. Por el contrario, serán utilizados los nombres reales de los miembros principales de la fundación ph15, ya que los mismos son de conocimiento público. Asimismo, algunos de los jóvenes que se han profesionalizado como fotógrafos y que cuentan con producciones públicas (en medios gráficos, internet y libros) serán referenciados con sus nombres reales bajo su autorización con el fin de difundir sus producciones visuales.

<sup>8</sup> Se trataba de una fotógrafa italiana que se encontraba residiendo en Argentina, y una estudiante de la Licenciatura en Sociología.

la organización con intenciones de “conocer y colaborar”. Ante esta concurrencia, resultaba entendible que la organización restringiera el acceso al taller.

Con el transcurso del tiempo y a medida que logré construir relaciones sostenidas con los miembros de la organización, accedí y presencié varios talleres y participé de variadas actividades con un grupo que oscilaba entre 15 y 20 chicos y chicas que no superaban los 13 años de edad, salvo 4 jóvenes de 18-20 años que luego de las primeras clases no concurrieron más. Según los miembros de ph15, en el inicio de mi trabajo de campo, el taller se encontraba en un momento de “recambio” de concurrentes, donde los que venían participando hacía tres o cuatro años dejaban de asistir y se sumaban otros nuevos, varios de ellos, hermanos, amigos o vecinos de quienes habían concurrido anteriormente. En aquellos primeros talleres en los que participé, noté una limitación propia para trabajar con niños y niñas del rango de edades que no superaba los 13 años. Siguiendo a Guber (2009), acotar con quiénes y dónde se llevara a cabo la investigación significa explicar y aclarar el rumbo previsto, develar supuestos, intereses y tendencias a las que adscribe el investigador, simpatías y antipatías hacia algunos informantes y la relación entre el campo y el objeto construido. En este sentido, en el primer acercamiento con los y las chicas menores de edad, comprendí que no contaba con herramientas metodológicas para afrontar una estrategia de aproximación hacia esa franja etaria, al menos, en el transcurso de esta primera investigación antropológica. En consecuencia, opté por delimitar la unidad de análisis entre los y las jóvenes que habían dejado de participar y los y las chicas que concurrían al taller, considerando distintas estrategias de aproximación.

En el caso de “ex” participantes, realicé 10 entrevistas en profundidad a jóvenes de entre 22 y 32 años que habían participado de manera prolongada en los talleres de fotografía y expresión visual desde los inicios de la propuesta de talleres de ph15. Estos encuentros se realizaron durante los años 2012 a 2014 en distintos espacios sociales.<sup>9</sup> Durante estas entrevistas, se utilizaron las producciones

---

<sup>9</sup> Los lugares de entrevista se pautaron con cada entrevistado. Se realizaron en casas particulares, en bares a la salida de sus trabajos o en un bar cercano a Ciudad Oculta.

fotográficas que los entrevistados habían realizado a los largo de su participación en ph15.<sup>10</sup>

La intención de utilizar las fotos como soporte de las entrevistas estuvo dada inicialmente con el fin de acceder a una mejor comprensión de las realidades sociales observadas por el autor (Conord, 2007). A medida que realizaba las entrevistas, comprobé que, en su mayoría, las mismas no habían sido vueltas a ver por los/las jóvenes desde que dejaron de participar de los talleres. En ese sentido, el (re)encuentro con las imágenes propias también permitió anclar en el pasado, en aquel momento que se buscaba reconstruir (cuando eran participantes del taller) y recordar sensaciones de momentos significativos vividos. Elizabet Jelin (2010), al analizar los procesos simbólicos y subjetivos que ocurren cuando se abren este tipo de escenarios de (re)encuentro con las fotografías, sostiene que “en cada construcción narrativa de testimonios, en cada acto de memoria y proceso de recordación, lenguaje e imagen se nutren de intercambios fundamentales para la construcción de las representaciones sobre lo que allí sucedió” (Jelin, 2010:12).

En el caso de los y las chicas concurrentes al taller que se dictaba los sábados en el Centro CONVIVEN en Villa 15-Ciudad Oculta en el período que me encontraba realizando el trabajo de campo, me aboqué a realizar observación participante, presencié el modo en que chicos y chicas recepcionaban las propuestas que semanalmente promovía el taller. Observé interacciones que se sucedían entre ellos, y entre ellos y los agentes de la organización, participé de recorridos fotográficos por el barrio, colaboré en preparaciones para las presentaciones en muestras y exposiciones como también compartí y registré comentarios y sensaciones posteriores a esos eventos.

Luego se sumaron participaciones y observaciones en diversas muestras y eventos, visitas al archivo fotográfico, conversaciones con miembros del equipo de trabajo, visitas a otra iniciativa de enseñanza de fotografía en Cuartel V-Moreno

---

<sup>10</sup> Antes de encontrarme con los y las jóvenes “ex participantes” realice un trabajo en el archivo fotográfico de ph15 que consistió en revisar las fotografías (en el momento que realicé esta indagación, el archivo constaba de fotografías en papel y digitalizadas organizadas por nombre de autor). Seleccione un conjunto de producciones que contaban con la particularidad de pertenecer a los y las chicas que participaron de manera sostenida en los talleres (un promedio de 5 y 8 años). Luego, previo al día pautado para la entrevista, me acercaba al archivo fotográfico para retirar la producción del autor al que iba a entrevistar.

generada por uno de los chicos que participó de los talleres de ph15 y hace unos años replicó la experiencia en un proyecto propio.

Además de la información obtenida por las fuentes primarias realicé una búsqueda y selección de información secundaria para complementar la información obtenida por las fuentes primarias: libros de fotografía realizados por participantes del taller, documentación institucional, notas periodísticas, indagación de material de la fundación que circula en páginas web, trabajos académicos relacionados sobre la experiencia, material gráfico y audiovisual sobre los talleres de fotografía.

Al comenzar el trabajo de campo, mi escucha y mi mirada, y en consecuencia, mis registros, se encontraban moldeados por ciertos modos construidos a partir del campo disciplinar del trabajo social. Este bagaje previo, me obligaba a tomar registro de situaciones como, por ejemplo, dónde y con quiénes vivían los y las chicas con quienes me vinculé, qué les permitía vivir cotidianamente, o cómo resolvían situaciones de cuidados o de enfermedad. Estos modos de mirar y escuchar, y a veces “querer hacer algo” conforman mi *hábitus* como trabajadora social (Bourdieu, 1991).

Con el correr del tiempo, pude ir comenzando a mirar *el campo* desde otro lugar. Tanto las lecturas -sobre todo las etnografías a las que accedí en el marco de mis estudios de maestría- como la reflexividad surgida del mismo trabajo de campo, facilitaron esta nueva mirada y posicionamiento para que mis observaciones fueran proporcionándome datos más significativos para mis interrogantes de investigación.

Guber (1991) señala que en la instancia del trabajo de campo, el investigador no deja atrás el bagaje teórico y de sentido común que posee, sino por el contrario, lo acompaña pudiendo guiar, obstaculizar, distorsionar o abrir su mirada. El investigador así, pone a prueba, no solo sus conocimientos teóricos sino fundamentalmente sus patrones de pensamiento y de acción más íntimos. Pero también advierte la autora que, en la vinculación con aquellos otros que forman parte del campo, la propia subjetividad deja de operar independientemente y esto ocurre por más que cada uno lleve consigo su propio mundo social y su condicionamiento histórico:

“(…) la reflexividad en el trabajo de campo es el proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente—sentido común, teoría, modelo explicativo de conexiones tendenciales—y la de los actores o sujetos/objetos de investigación (...) su propia subjetividad al

contrastarse con la de los sujetos que estudia, se re-significa y encuentra un nuevo lugar” (Guber, 1991: 86-87).

En función de lo explicitado hasta aquí en relación a la motivación que condujo y acompañó el proceso de investigación y al propio devenir del trabajo investigativo, estimo que uno de los aportes más significativos que este ejercicio de reflexividad pudo brindar es justamente la posibilidad de repensar algunos de los ejes centrales de mi práctica profesional, y fundamentalmente el aporte al que aspira. En definitiva, considero que tanto mi práctica profesional, posicionada desde la perspectiva del trabajo social crítico<sup>11</sup>, como el proceso de investigación del cual deriva este trabajo, constituyen espacios de *resistencia*<sup>12</sup> en la larga lucha contra la pobreza y la desigualdad que atraviesa nuestra sociedad.

De este modo, considero que tanto la intervención en situaciones de opresión, maltrato o padecimiento desde la inmediatez o la urgencia características del trabajo social, como la investigación con el fin de aportar estudios que promuevan y pongan en valor experiencias donde, como en nuestro caso, se disputen estigmatizaciones hacia las juventudes pobres y hacia los barrios segregados desde propuestas culturales democratizantes, son algunas de las múltiples modalidades diferenciales desde donde pensar una ciencia social crítica y comprometida con el mejoramiento de las condiciones de vida de nuestras sociedades.

---

<sup>11</sup> La perspectiva del trabajo social crítico plantea un corrimiento de la “identidad atribuida” al rol profesional, en términos de Martinelli (1997), ligado al control, disciplinamiento y administración de la pobreza. Por el contrario, esta perspectiva promueve otros modos de abordaje de las problemáticas más allá de las exigencias institucionales y de los modelos de políticas sociales imperantes, y la exigencia de una reflexión crítica permanente respecto de la intervención que estimulen lecturas rigurosas de la realidad y del contexto socio histórico en el que estamos inmersos (Matusevicius, 2014).

<sup>12</sup> En el caso de la antropología, tomo las referencias de Scheper Hughes (1997) y Bourgois (2010) quienes consideran la investigación antropológica como “focus de resistencia”. Para la autora, la antropología existe como un campo de conocimiento (un campo *disciplinar*) y como un campo de acción (un campo de *fuerzas*) “escribir antropología puede ser un locus de resistencia” (Scheper Hughes: 35). En tanto el autor, retoma esta idea señalando que escribe “con la esperanza de que “la antropología pueda ser un foco de resistencia” y con la convicción de que los científicos sociales pueden y deben “enfrentarse al poder” (Bourgois, 2010: 48).

## 2. Marco teórico

¿Cómo analizar una práctica institucional que diseña, implementa y gestiona propuestas socio-artísticas en un barrio segregado de la ciudad de Buenos Aires destinada a sus jóvenes habitantes? ¿Cómo estudiar las implicancias que estas propuestas tienen en las vidas de los jóvenes que las experimentan? ¿Qué aportes teóricos buscar? ¿Cómo conformar cruces entre la literatura especializada en las políticas públicas (culturales/de juventud) y la gestión de propuestas desde organizaciones de la sociedad civil? ¿Cómo entrelazar Arte, Juventud, desigualdad, Estado/sociedad, Políticas (culturales/juveniles)?

En los apartados que desarrollaré a continuación intentaré ahondar en diferentes propuestas teóricas que permitirán conjugar algunos campos disciplinares en torno a las políticas culturales y las políticas de juventud, la antropología del Estado, los estudios socio-antropológicos de las artes y la juventud, entre otros. Los núcleos de discusiones que retomaré de estas perspectivas permitirán abordar algunas relaciones entre el retiro del Estado en su función de garante de derechos propia de los neoliberales años 90, y la reacción de actores sociales que se organizaron colectivamente y utilizaron la expresión artística como recurso para enfrentar la crisis social, económica y política acontecida durante los inicios del año 2000. En particular, describiré como, una de estas organizaciones, inmersa en el complejo entramado que se establece entre los distintos y desiguales agentes que conforman el terreno de las políticas contemporáneas, institucionalizará sus prácticas y conformará una modalidad de gestión marcada por una diversidad de variantes de relaciones entre Estado y sociedad.

Así, partiendo de una conceptualización de las políticas que trasciende la noción de exclusividad estatal en el diseño e implementación de las mismas (García Canclini, 1987; Crespo et. Al., 2015), indagaré acerca de las modalidades en las que se desarrollan este tipo de propuestas de arte y transformación social en un interjuego -tenso y asimétrico- en el que participan, disputan y negocian diversos actores sociales: agencias estatales, organizaciones sociales, ONG, influenciadas por lineamientos cambiantes emanados de diversos organismos internacionales.

Para situar históricamente estas prácticas, estudiaré el proceso de conversión de las políticas culturales en políticas para el desarrollo económico y social (Yúdice,

2002, Belfiore, 2002; Infantino, 2016b) que preparó el terreno para la emergencia de prácticas que promueven estrategias de transformación social a través del arte y la cultura. Luego, examinaré estudios antropológicos sobre juventud dando especial énfasis al procesamiento sociocultural de las edades y a los estudios que analizan las representaciones sociales hegemónicas de la población más joven de la sociedad (Feixa, 1998; Chaves, 2005a), para comprender e interpretar los discursos estigmatizantes que pesan sobre los y las jóvenes, y más aún sobre los que habitan espacios segregados y precarizados como los son la población destinataria de la propuesta de ph15. Por último, presentaré algunas líneas de debate proveniente de estudios que indagan en la arena de las políticas de juventud. Aquí interesa mostrar cómo son pensados los y las jóvenes desde las propuestas estatales que se les ofrecen y como esa literatura puede echar luz para analizar las propuestas emanadas desde organizaciones sociales, muchas veces co-gestionadas con el Estado e insertas -con especificidades- en las mismas complejidades y debates.

## **2.1. Hacia una definición de las políticas (culturales)**

Tradicionalmente, la cultura era comprendida como ámbito autónomo, inmaterial o intangible de valores e ideas que distinguían a los grupos humanos o como un área secundaria, decorativa en la vida de las personas. Desde ambos puntos de vista, la cultura era contemplada como algo del orden de lo “extraordinario” tal como sugiere María Elisa Cevasco, desvinculado de los procesos materiales y políticos que rigen la vida en sociedad (Williams, 1994, 2009; Cevasco, 2003).

Dentro del ámbito de la economía, la actividad cultural no era relevante porque no aportaba al crecimiento económico sino que, por el contrario, insumía recursos que no tenían un retorno. Desde el ámbito de la cultura, por otro lado, se registraba una tendencia al aislamiento respecto de lo económico y lo político entendiendo que este tipo de actividades “pervertía” los procesos de creación simbólica.

No obstante, estas visiones idealistas de “la cultura” como esfera simbólica autónoma escindida de la “política” y la “economía” han sido ampliamente cuestionadas. En este sentido, el enfoque antropológico de la “cultura” ha experimentado cambios y renovaciones en las últimas décadas que responden al

abandono de un abordaje limitado a lo simbólico atendiendo a la correlación de lo cultural con el ejercicio de poder y los procesos económicos (García Canclini, 1987; Crespo et. Al, 2007; Infantino, 2012). Si pensamos entonces el terreno de las políticas culturales contemporáneas, los vínculos entre estas distintas esferas comenzarán a entrelazarse de manera evidente.

Néstor García Canclini en “Políticas culturales y crisis del desarrollo: un balance latinoamericano” -trabajo realizado para fines de los años 80 (1987) y que se ha tornado referencia en los estudios sobre políticas culturales- sostiene que si bien la intervención de los Estados en lo cultural se retrotrae muchos años atrás, incluso hasta los proyectos fundadores de los Estado-nación, la institucionalización de políticas relativas a la cultura emerge en esta coyuntura. Más precisamente, estuvo vinculada a las conferencias intergubernamentales de 1970 a 1982 organizadas por la UNESCO, las cuales fortalecieron el reconocimiento de la necesidad de una política pública destinada a lo cultural (García Canclini, 1987; Logiódice, 2012; Infantino, 2016).

En estas conferencias, se reelabora la noción de cultura, desplazando la construcción del concepto como uno restringido a las bellas artes, las letras y el patrimonio cultural, a un concepto ampliado en el que se comienza a problematizar la cuestión del desarrollo y la identidad (Logiódice, 2012). Por su parte, García Canclini elabora una definición de las políticas culturales donde sugiere pensarlas como un espacio de participación en el que intervienen diversos sectores que no necesariamente forman parte del campo de juego directo del Estado o de la reproducción de la hegemonía. De esta manera, las políticas culturales incluirían

“el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles, y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (García Canclini, 1987: 26).

Esta definición “pionera” en los años 80 de concebir a las políticas culturales como arena de negociaciones y disputa en la que intervienen agentes estatales y no estatales se ha convertido en un aporte fundamental para los abordajes conceptuales contemporáneos. De esta manera, las perspectivas actuales

“conciben las políticas culturales en un sentido amplio, no sólo teniendo en cuenta el rol ejercido por las instituciones estatales y las acciones

gubernamentales en el desempeño de estas políticas, sino que incorporan tanto las prácticas y formas de producción realizadas por agentes no estatales como a los destinatarios de éstas. Esta definición amplia de las políticas culturales destaca el rol activo y los intereses muchas veces contradictorios de los agentes sociales que intervienen en este campo -ligados a representantes gubernamentales, grupos comunitarios, movimientos sociales, sectores privados y del mercado, entre otros- al mismo tiempo que reconoce los posicionamientos desiguales, las relaciones de fuerza y las disputas de poder en la configuración de los procesos de significación” (Crespo et. Al., 2015: 9).

En esta misma línea, algunos aportes de la perspectiva teórica de la antropología del Estado han llevado a cuestionar las representaciones del mismo como una entidad o un conjunto de instituciones homogéneas y a las políticas públicas como algo más que la consecuencia de procesos lineales y mecánicos que vienen de arriba hacia abajo. En consecuencia, plantean la necesidad de un abordaje antropológico centrado en resaltar la complejidad y lo desordenado del proceso de formulación, implementación y recepción de las políticas públicas (Shore, 2010).

Desde estos enfoques, el Estado y las políticas públicas son abordados como un conjunto de procesos relacionados con una cantidad de instancias no todas gubernamentales, cuya “materialidad reside menos en las instituciones que en el retrabajo de los procesos y las relaciones de poder para crear nuevos espacios para el despliegue del poder” (Trouillot, 2011, citado en Crespo et. al., 2015).

Tal como sostiene Chris Shore (2010), esa trama compleja de instancias que trasciende la exclusividad estatal, cobra mayor nitidez en una “era de liberalismo avanzado en la cual un gran número de las funciones del Estado han sido privatizadas, descentralizadas, internacionalizadas, subcontratadas” (Shore, 2010: 45). De este modo, sin desconocer el peso y el poder de las agencias estatales en el diseño e implementación de las políticas públicas, se vuelve necesario establecer cierta distancia del “estadocentrismo” en el análisis de las políticas y en nuestro caso, nos permite pensar el campo de intervención de las políticas culturales, no exclusivamente confinado a instituciones gubernamentales sino como expresión de una variedad de prácticas y discursos emanados de organizaciones e instituciones estatales y no estatales que articulan y disputan intereses, recursos y poder (Crespo et. al., 2015).

En estas arenas de disputa y negociación los procesos de cooptación/resistencia desde los cuales pueden ser pensados los vínculos entre

Estado y sociedad en el terreno de las políticas, deben abordarse como un ámbito específico. Según sostienen Evelina Dagnino y otros (2006), los vínculos entre sociedad civil y sociedad política son un fenómeno frecuente en las democracias latinoamericanas y se evidencian mediante las trayectorias individuales o tránsitos de dirigentes y activistas sociales entre ambas esferas de actividad que, según la “coincidencia de intereses”, se convertirán en articulaciones, apropiaciones, resistencias, cooptaciones o negociaciones de las organizaciones con agencias del Estado.<sup>13</sup> Este planteo analítico es una crítica al modelo teórico que separa radicalmente a la sociedad civil de la sociedad política, construyendo una dicotomía simbólica entre una sociedad civil homogénea y virtuosa y un Estado pensado como un ente administrativo homogéneo e indiferenciado que encarna todos los vicios de la política concebida como mera lucha por el poder. Por el contrario, los autores proponen “ubicar el estudio de los procesos de democratización en el terreno de las vinculaciones, articulaciones y tránsitos entre ambas esferas de actividad, donde la disputa entre distintos proyectos políticos estructura y da sentido a la lucha política” (Dagnino, et. al., 2006: 17).

Tomando el conjunto de aportes teóricos recorridos en este apartado, abordaré el caso de la Fundación ph15 como parte de un área de desarrollo de políticas culturales contemporáneas que trasciende la exclusividad del Estado y expresa una multiplicidad de complejos modos de articulación en su diseño e implementación (Infantino, 2016a).

## **2.2.El contexto de emergencia de las prácticas que promueven estrategias de transformación social a través del arte y la cultura**

El fructífero debate planteado por la perspectiva teórica que hacia fines de la década del 80 intentaba impulsar políticas culturales democráticas y participativas, es desplazado por las profundas transformaciones políticas, económicas y sociales que

---

<sup>13</sup> Los autores sostienen que este tipo de trayectorias pueden incluir múltiples formas y no implican necesariamente pensar que sólo se plantean las dos alternativas extremas. La perspectiva anti política, que dice que estos traslados son formas de “cooptación” de actores civiles por parte del Estado, considerado como “encarnación del mal”, o aquella que considera la incorporación de activistas civiles a la esfera estatal como una forma de acelerar la democratización del sistema político. “Frente a ambos reduccionismos, pensamos que las trayectorias muestran las tensiones y los dilemas que se producen en distintos contextos políticos nacionales cuando se busca llevar adelante proyectos de transformación democrática” (Dagnino et. al, 2006: 76).

se generalizan para los años 90, producto de la consolidación de la hegemonía neoliberal y el avance del mercado sobre las demás esferas de la vida social (Logiodice, 2012).

Para el caso de América Latina, la aplicación del programa económico del Consenso de Washington representó la consolidación de la hegemonía neoliberal. En este marco y luego de una nueva crisis cíclica del capitalismo -crisis de acumulación de capital- organismos financieros internacionales como el Banco Interamericano de Desarrollo, el Banco Mundial (BM), la Unión Europea y las principales fundaciones internacionales comenzaron a lanzar sus programas de ajuste estructural y reforma política (Murillo, 2006). Diagnosticaron que el motivo central del “retraso” o “subdesarrollo” de los países pobres se encontraba en el “excesivo crecimiento” de las instituciones estatales, y en consecuencia, se abandonaron las estrategias de desarrollo propias de las décadas anteriores para volcarse hacia tendencias neoliberales (Infantino, 2016a)<sup>14</sup>.

En el plano de las políticas culturales, comienza a justificarse la inversión pública en la cultura y las artes en sintonía con el clima de época. Se reducen las funciones del Estado y de aquí en adelante, el modelo institucional a seguir será el que García Canclini denominó como la privatización neoconservadora, modelo en el que la actividad cultural se sustenta mediante la iniciativa privada (García Canclini, 1987).

Siguiendo a Belfiore (2002) e Infantino (2016b), esta reducción del gasto público implicó la valoración de la cultura en términos “rentables”, pero también derivó en una tendencia a justificar la inversión pública en las artes y la cultura como instrumento para fomentar la inclusión social que aporte soluciones a las consecuencias del modelo neoliberal impuesto en la región. En este contexto, proliferarán las ONG desde las cuales el Estado -en clave de retirada- terciarizará y delegará funciones que otrora sostenía como garante de derechos.

De esta forma, en la década de los 90 comienzan a difundirse una serie de estrategias promovidas por los discursos de los organismos y las principales

---

<sup>14</sup> Este diagnóstico sobre “las causas del subdesarrollo” de los países pobres se diferencia de la teoría de la modernización de los años 1940 que señalaba estas causas en las falencias culturales y la falta de infraestructura de los países subdesarrollados. Para profundizar ver: Balazote, 2007; Infantino, 2012, 2016a.

fundaciones internacionales con el fin de contrarrestar las consecuencias indeseadas del desarrollo económico neoliberal, las reformas del Estado y el avance del mercado (Bayardo-Lacarrieu, 1999; Infantino, 2016a). Parte de estas “recomendaciones” tenían que ver con fomentar el uso de la “cultura” como herramienta de fortalecimiento de las poblaciones frente a los niveles de desigualdad social cada vez más agudos. Se proponía volver la mirada hacia costumbres y prácticas locales como posibles recursos que fomentarán la solidaridad, el cooperativismo o el empoderamiento de las comunidades aunque sin contemplar las condiciones estructurales y las medidas político-económicas que generan desigualdad en el acceso a recursos y empobrecimiento (Infantino, 2012 y 2016a; Mercado, 2015).

Este proceso de conversión de las políticas culturales en políticas económicas y sociales se agudizará en los años 2000, poniendo en el centro de la escena de la política cultural el tema del desarrollo, valorándola como un *recurso* para el mismo (Yúdice, 2002). Es decir, ya no se la aprecia principalmente por su contenido sino por su “potencial” para lograr avances en las condiciones sociales y económicas de las sociedades tales como “generar empleos, incluir, empoderar, reeducar y/o controlar a los sectores empobrecidos” (Infantino, 2016b: 3).

En este proceso descrito aquí someramente, algunos trabajos sugieren que se consolida un ámbito creciente de prácticas que promueven estrategias de transformación social a través del arte y la cultura. Enmarcadas en el cruce entre lo social y lo cultural, los discursos que sustentan este tipo de acciones son múltiples y variados conformándose un campo de prácticas, discursos y sentidos que analizaré a continuación (Belfiore, 2002; Weller, 2004; Kantor, 2008; Roitter, 2009; Palacios Garrido, 2009; Camarotti, 2014; Nardone, 2010; Infantino, 2016a, b; Avenburg, et. Al., 2017).

### **2.3. El desarrollo de un “campo”: el arte y la transformación social.**

En distintas partes del mundo al menos desde los años 1960, se evidencian una multiplicidad de prácticas que proponen el cruce entre lo cultural-artístico y lo social que persiguieron logros estéticos, promovieron procesos de transformación

social y suscitaron formas disruptivas de concebir el arte y el modo de ser artista<sup>15</sup> (Matarasso, 1997; Belfiore, 2002; Palacios Garrido, 2009; Nardone, 2011).

En el caso argentino nos encontramos con diversas trayectorias de artistas y organizaciones sociales y políticas muy variadas que incluían un cuestionamiento de las convenciones de la institución arte, muchas veces utilizando un discurso politizado, crítico y trasgresor, “llevando el arte a las calles” o a los espacios donde el arte no solía llegar y promoviendo la democratización en el acceso al consumo y la producción del mismo. Por ejemplo, las experiencias del Instituto Di Tella en los años 60, el teatro militante en los 70<sup>16</sup>, o las experiencias de teatro popular y arte callejero en la apertura post-dictatorial de los años 80 (Infantino, 2014; Nardone, 2010).<sup>17</sup>.

Posteriormente, en el marco de las políticas neoliberales acontecidas durante los años 90 que se agudizaron en el país luego de la crisis del 2001, se hicieron más evidentes iniciativas que impulsaron acciones relacionadas al acceso a medios de disfrute, producción y difusión cultural y artística a grupos poblacionales que habitualmente no tenían acceso a ser protagonistas de hechos artísticos y en mayor medida adolescentes y jóvenes de barrios precarizados (Olaechea y Engeli 2007; Bittner y Faisal 2007; Bidegain 2007, 2008; Greco 2007; Roitter 2009; Wald 2007,

---

<sup>15</sup> Por supuesto, podríamos remontarnos mucho antes de los años 60, por ejemplo pensando en las disputas que proponía el vanguardismo europeo de principios del siglo XX, postulando la renovación, el quiebre y/o la distorsión de la forma y función del arte. Más allá de las diferencias de contextos históricos, las propuestas que analizaremos -que desde distintas tendencias suelen vincularse a nociones de arte comunitario, arte político, arte transformador- en cierta medida actualizan debates propios del campo artístico en torno al rol social del arte, al elitismo que lo había caracterizado y a la reducción de la capacidad creadora atribuida solo a algunos “genios” capaces de crear hechos artísticos, entre otras. Para profundizar en estas temáticas ver: García Canclini, 2010.

<sup>16</sup> Durante la década del 60 se desarrolló una “vertiente teatral vanguardista cuya sede central estaría representada por el Instituto Torcuato Di Tella. Se trató de un espacio de intercambio y encuentro de experiencias estéticas heterogéneas que muchas veces reactualizaban los programas de las viejas vanguardias europeas. [En los años 70’] artistas provenientes de distintos circuitos teatrales y de diversas estéticas comienzan a concebir el compromiso político con la realidad social como algo que debía exceder la denuncia o el testimonio. Fueron experiencias coyunturales que llevaban a cabo intervenciones muchas veces espontáneas, semiclandestinas y de índole local, ya que buscaban la participación del público con algún fin político o social. Se trataba de darle otra funcionalidad al teatro enmarcándolo en el proceso de transformación política y social que desde los sectores comprometidos con estos objetivos se veía como inminente” (Mercado, 2015: 37).

<sup>17</sup> Algunos aportes en esta línea pueden consultarse en Infantino 2016a. Para la historización de distintas disciplinas artísticas y sus usos sociales en el país destacamos las siguientes: Infantino 2016b; Bidegain, 2007; Scher, 2010; Mercado, 2015; Olaechea y Engeli, 2007.

2009, 2011; Infantino 2008, 2012, 2014, Avenburg et. Al., 2017). Infantino propone pensar este tipo de estrategias particulares de acercarse a la práctica artística y a la intervención social/comunitaria vinculadas a ideas de cambio y transformación social como una línea específica de desarrollo de políticas culturales (Infantino, 2016a).

Tomando esta propuesta, en una investigación colectiva (Infantino, et. Al., 2016) hemos comenzado a pensar estas prácticas de intervención socio artísticas con la categoría de “campo arte-transformador”. Argumentamos que este campo se encuentra compuesto por distintos agentes institucionales (desde organismos estatales a actores empresariales, organismos internacionales y de la sociedad civil) que impulsan iniciativas múltiples de promoción de disciplinas artísticas desde los más diversos lenguajes, destinadas mayoritariamente al trabajo con jóvenes que habitan contextos precarizados.

La noción de campo arte-transformador intenta una definición que retoma la noción de campo propuesta por Bourdieu (1990)<sup>18</sup> en tanto nos permite circunscribir un espacio social de producción y circulación de un capital que ordena y posiciona luchas y estrategias en torno a su apropiación y circulación, y habilita centrarse en los conflictos que surgen en ese espacio específico. En este sentido, pensar un campo nos lleva a atender al modo en que la noción de arte y transformación social opera en dicho espacio como categoría nativa, en tanto es una noción utilizada, impulsada y disputada al interior de grupos y colectivos artísticos que trabajan desde estas propuestas (Infantino et. Al, 2016.; Berzel et. Al, 2016).

En relación a la definición nativa de “arte y transformación social”, tomamos las consideraciones de Mariana Nardone (2010) quien en un estudio realizado sistematiza la diversidad de discursos y representaciones sobre la idea de “transformación social” al interior de grupos, asociaciones o agencias estatales que lo utilizan, dando cuenta de tensiones y disputas.<sup>19</sup> En definitiva qué se quiere

---

<sup>18</sup> Bourdieu sostiene que “para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes immanentes al juego... (...). Por consiguiente, quienes quieran ingresar al campo deberán aprender e incorporar ciertas reglas tácitas del juego (criterios de evaluación) -si bien pueden pujar por modificarlas- al mismo tiempo que reconocer a aquellos actores que detentan cierto capital específico acumulado y cierta trayectoria en el campo” (Bourdieu 1990: 135-137).

<sup>19</sup>“Algunos entienden que la transformación a través del arte se da en el paso de condiciones de exclusión, marginación e inequidad a otras en las que “la totalidad de los seres humanos sea parte de la producción simbólica” (Red LAATS, 2009: 4); otros sostienen que los

transformar y cómo se lo quiere transformar, puede llevarnos a sentidos y prácticas divergentes en torno al arte como estrategia para promover la transformación social. Así, no es lo mismo pensar al arte como una estrategia para controlar o prevenir conductas riesgosas de los “pibes pobres” que como una herramienta para promover igualdad, emancipación y ampliación de derechos ciudadanos.<sup>20</sup> En este sentido, resultará interesante en esta tesis, indagar en el modo en que ph15 se apropia de esta discursiva y la particular forma en la que define su práctica como propuesta arte transformadora.

Considero aquí importante destacar que una de las aristas para pensar en la especificidad con la que se piensan y accionan desde ph15 tiene que ver con el lenguaje artístico particular con el que trabajan: la fotografía.

Para explicarnos la potencialidad de esta herramienta visual para intervenir en las maneras en que los jóvenes fotógrafos se representan a sí mismos, se presentan ante el otro y representan lo que los rodea, se remitirá a una constelación mayor de estudios que indagan en torno al lenguaje fotográfico. Por un lado los trabajos de Ana D’Angelo (2007) y Pablo Vitale (2011) que centran la atención en la representación de las villas de la ciudad de Buenos Aires a través de imágenes fotográficas producidas por habitantes de estos barrios. También los trabajos

---

resultados de la transformación se dan en la conquista de autonomía a través de las artes, a nivel personal, grupal y comunitario (Roitter, 2009); otros lo entienden como el desarrollo de la capacidad creadora como cambio personal, “que genera modificaciones en la comunidad a la cual éste pertenece” (Greco, 2007:44); otros apuntan a la recuperación y proyección de valores y a la creación de “una cultura propia frente a la hegemónica de las industrias culturales” (Bidegain et. al, 2008:24); otros ponen el foco en el desarrollo cultural de “los barrios”, en la creación y/o consolidación de circuitos culturales en ellos, en la ampliación de “oportunidades de formación de las personas en situación de pobreza en materia artística y cultural”, en la proporción de “la producción de obras y servicios culturales de calidad en los barrios y desde el potencial organizativo de la sociedad civil”, y la socialización de saberes “en ámbitos de formación de promotores socioculturales, de gestores, de administradores públicos y de artistas” (página web Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2010)” (Nardone, 2010: 81).

<sup>20</sup> Infantino destaca en distintos trabajos (Infantino, 2012, 2015, 2016a) la importancia de atender al modo en que la “cultura como recurso” (Yúdice, 2002) puede ser objeto de apropiaciones diferenciales: insumo para fomentar el desarrollo a través del turismo y las industrias y mercados culturales; herramienta para promover “la tolerancia” por la diversidad o para luchar por ella y demandarla; recurso para animar el consenso y la cohesión en sectores empobrecidos o para transformar las relaciones desiguales y excluyentes. Siguiendo el planteo de Susan Wright, “la cultura” por ende puede modificar sus sentidos de acuerdo a quién tenga el poder para definirla y con qué objetivos (Wright, 1998).

precursores del campo de la antropología (visual)<sup>21</sup>, y los desarrollos que analizan el campo fotográfico argentino: la llamada fotografía “popular” que explora la construcción de identidades colectivas e imaginarios nacionales o regionales, y los análisis sobre cultura visual y memoria e historia reciente del campo fotográfico argentino.<sup>22</sup> Para pensar acerca de los sentidos y las prácticas vinculadas al acto de fotografiar, los usos sociales y las condiciones culturales de producción fotográfica retomaré las consideraciones de Bourdieu (1979), Brendan Dubois (1986), Boris Kossoy (2001) y Gisele Freund (2001). Estas propuestas teóricas permitirán establecer consideraciones respecto al lenguaje y la práctica fotográfica y dirigir la mirada hacia un ámbito de tensión entre la imagen producida por los puntos de vista de los jóvenes y la de actores ajenos a sus realidades cotidianas, que inspiró algunos lineamientos de análisis que desarrollaremos en el último capítulo.

Resta estudiar en profundidad la especificidad de la fotografía como herramienta artística expresiva en propuestas socio artísticas como el caso de ph15, así como profundizar en las diferencias y similitudes con otros lenguajes artísticos.<sup>23</sup> Sin embargo, más allá de la diversidad de lenguajes y discursos “al interior del campo”, recientes estudios comenzaron a esbozar algunas líneas fundamentales que caracterizarían al conjunto de propuestas que utilizan la noción de arte y transformación social (Roitter, 2009; Nardone, 2010; Infantino, 2016a, b; Berzel, et. Al., 2016). Siguiendo esta línea de investigación, los autores sugieren que más allá de las particularidades e historias específicas de cada lenguaje artístico, se podrían considerar una serie de variables en común. Por un lado, gran parte de las propuestas arte-transformadoras que se desarrollan en la contemporaneidad se alejan de concepciones canónicas de arte proponiendo al mismo como herramienta-estrategia educativa emancipadora inspirada en los aportes de la pedagogía crítica de Paulo

---

<sup>21</sup> Destacamos entre otros los trabajos de Mead y Metraux, 1953; Worth y Adair, 1972; Turner, 1991; Ginsburg, 1991, 1998; Jay Ruby, 2007; Guarini, 2010.

<sup>22</sup> Algunos autores que analizan el campo fotográfico argentino: Penhos, 1995 y 2005; Alvarado, 2001; Vezub y otros, 2002; Giordano, 2004 y 2009; Giorfano y Reyero, 2008; Masotta, 2005, 2009 y 2013; Pérez Fernández, 2009 y 2013; Gamarnik, 2011.

<sup>23</sup> Si por un lado la especificidad de cada lenguaje artístico propone modos diferenciales de trabajo con los jóvenes, también es cierto que muchas de las propuestas socio artísticas discuten críticamente la división entre las artes y elaboran abordajes que conjugan distintos lenguajes artísticos. Algunos avances al respecto pretendemos indagar desde el actual proyecto de investigación PRIG: “Políticas Arte Transformadoras. Usos del Arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires”, dirigido por la Dra. Infantino y radicado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. .

Freire y en propuestas que disputan el elitismo y autonomía del campo artístico, cuestionando el “arte por el arte” y ponderando su función social. Asimismo, sostienen una creencia en la co-autoría o autoría colectiva de las obras y defienden la idea del potencial creativo y la posibilidad de ser protagonistas de hechos artísticos por parte de todos los sectores de la sociedad (Palacios Garrido, 2009; García Canclini, 2010).

De este modo, las propuestas enmarcadas en la noción de arte y transformación social se posicionan en una concepción de políticas culturales vinculadas a la idea de acceso a derechos, y en el caso de estudio particularmente, para la población joven y pobre, que suele ser objeto de miradas que oscilan entre representaciones estigmatizantes por gran parte de los discursos oficiales. Con la intención de analizar los discursos mencionados, y además, comprender la posición que sostiene ph15 hacia las y los jóvenes protagonistas, se vuelve necesario analizar las representaciones sociales acerca de los jóvenes, así como también las prácticas y discursos que conforman la arena de las políticas destinadas a los y las adolescentes y jóvenes en situaciones de pobreza.

#### **2.4. El aporte de los estudios de juventud para pensar a los jóvenes contemporáneos**

El siguiente recorrido por los estudios más relevantes relacionados a la aproximación antropológica a la juventud aportará al trabajo las conceptualizaciones teóricas que permitirán analizar las representaciones sociales vigentes sobre la población más joven de la sociedad, y en particular los y las jóvenes que viven en situación de pobreza y vulnerabilidad social, destinatarios de la propuesta de ph15. Asimismo, las consideraciones teóricas de la línea de estudios indagada, darán fundamento a la perspectiva teórica desde la cual trabajaremos el rango de edades, resaltando que el status social de las mismas ha sido históricamente construido.

De hecho, gran parte del interés por analizar una propuesta socio-artística que disputa representaciones estigmatizantes acerca de los jóvenes pobres y que los habilita como protagonistas y sujetos de derecho, provienen de retomar los debates que se recorrerán sintéticamente en este apartado.

Es sabido que todos los individuos experimentan a lo largo de su vida un desarrollo fisiológico y mental determinado por su naturaleza y todas las culturas

compartimentan el curso de la biografía en períodos a los que atribuyen propiedades, lo que sirve para categorizar a los individuos y pautar su comportamiento en cada etapa.

Una línea vastamente desarrollada de trabajos académicos advierten que las formas en que estos períodos, categorías y pautas se especifican culturalmente son muy variados, lo cual explica el carácter relativo de la división de las edades y la terminología cambiante según el lugar, el tiempo y la estructura social (San Roman, 1989:130, citado en Feixa, 1998). A este tratamiento que cada sociedad o cada cultura hace de las edades biológicas y cronológicas es lo que se conceptualiza como *procesamiento social o sociocultural de las edades* (Chaves, 2012).

En este trabajo interesa analizar los rangos de edades denominados niñez, adolescencia y juventud. Si se indaga en el origen de estas categorías, en el caso del término niñez por ejemplo, fue Philippe Ariés (1987) quien sostuvo que la infancia empieza a formarse en la Edad Media y se consolida con el sistema capitalista a principios del siglo XX. En cuanto a la utilización del término adolescencia, es posible rastrear su uso a inicios del siglo XX en Estados Unidos, donde Granville Stanley Hall (1844-1924) propone el término adolescencia y elabora una descripción donde caracteriza a grupos de hijos estadounidenses que compartían una situación familiar donde no estaban obligados a trabajar sino principalmente a estudiar y divertirse esperando el momento de madurez. La teoría de Hall argumenta que el comportamiento rebelde de esos adolescentes tiene bases biológicas, ya que la causa del desorden comportamental, en relación a los padres y la sociedad, es el efecto del desorden hormonal que forma parte del estadio de la pubertad en el que se encuentran. Hall apoya su psicología del desarrollo infantil en la teoría biológica de la recapitulación propuesta por Ernst Haeckel en 1886. Si bien la teoría de Hall ha sido descartada en psicología, la noción de adolescente que propuso, y principalmente, las representaciones de la adolescencia como periodo de turbulencia emocional y problemático se expandieron e instalaron en el conocimiento cotidiano hasta la actualidad (Feixa, 2006; Chaves, 2012).

Las críticas provinieron de la antropología del período de entreguerras enmarcadas en el debate sobre naturaleza y cultura. Los clásicos trabajos de Margaret Mead (1993) y Ruth Benedict (1934) brindaron material de diversos contextos socioculturales que habilitaron la comparación, instalando la posibilidad de pensar en

una pluralidad de maneras de experimentar distintas etapas de la vida, lejos de una universalidad en torno a las categorías de niñez, adolescencias y juventud.

El término juventud, es posterior al término adolescencia en el campo científico. Siguiendo a Chaves (2005a) irrumpe en los 50 como un formato de experiencia de vida que se mundializará en los 60 producto de transformaciones en el sistema capitalista (mercado de trabajo, aumento de los niveles de escolarización entre otros) y en la producción cultural de la época (posibilidad de producción masiva de bienes simbólicos, expansión de la industria del entretenimiento y generación de productos culturales desde los jóvenes y también mayor capacidad de consumo del sector).<sup>24</sup>

Esta historización de la cuestión de la edad, lleva a comprender que son los distintos actores sociales, en cada tiempo y lugar, los que construyen las formas de representar las edades y que cada sociedad se organiza distribuyendo roles, representaciones, bienes, derechos, obligaciones, según las edades de las personas instalando formas de relación entre cada uno de los grupos de edad.

Siguiendo la línea de estudios indagados, los autores sugieren que las relaciones entre edades, como toda relación social, implica relación de poder. Y en particular, el modo de entender e interpretar las relaciones de edad con validez de la superioridad de lo adulto, avalando la dominación de lo adulto sobre las demás edades, es lo que se conceptualiza como *adultocentrismo* o perspectiva adultocéntrica (Feixa, 2006; Krauskopf, 2004; Chaves, 2005a, b; Alvarado, 2009).

Desde este tipo de mecanismo ordenador y jerarquizador se ha definido a la adultez como la etapa de logros y estabilidad, la cima de una curva ascendente en la que se representó a las etapas del ciclo vital (Groppo, 2000; Chaves, 2010). Frente a

---

<sup>24</sup>Si tomamos el campo de los estudios sobre juventudes, vemos que existe ya hace décadas, un consenso por considerar a “la juventud” como categoría analítica construida (Bourdieu, 1990) asimismo, hay una tendencia hacia la investigación cualitativa a indagar en relación a los sentidos que las personas le adjudican a ser/estar joven en un tiempo y lugar determinado (Feixa, 2006). Otra línea de abordajes es la opción por pluralizar el concepto de juventud para dar cuenta de la heterogeneidad de formas de ser joven existentes en distintas sociedades y hasta dentro de una misma sociedad (Margulies y Urresti, 1996; Perez Islas, 2000). Otra línea analiza esta heterogeneidad de lo juvenil considerando los criterios de clasificación y los principios de diferenciación social que las distintas sociedades establecen para sus miembros y clases de edad. Esta mirada permite reconocer las distintas juventudes desde las diversas realidades cotidianas en las que se desenvuelven dando cuenta de las desiguales condiciones de existencia (Reguillo, 2000).

esa curva en ascenso, los niños, adolescentes y particularmente los jóvenes, se encontrarían en tránsito hacia esa cima, ese “modelo acabado y completo” al que se aspira para el cumplimiento de las tareas sociales y la productividad. En tanto están en camino se los piensa improductivos e incompletos (Chaves, 2006).

Distintos trabajos académicos desde hace años, vienen analizando los prejuicios que operan en los modos en que particularmente los jóvenes son pensados (Chaves, 2005b; Infantino, 2008, 2011; Saintout, 2013; Reguillo, 2000; Pérez Islas, 2000). En un trabajo pionero dentro de los estudios de juventud en Argentina, Cecilia Braslavsky identifica un modelo en el cual estos prejuicios se organizan en tres mitos: la juventud “dorada”, que vive sin preocupaciones, disfrutando del tiempo libre, sin responsabilidades; la juventud “blanca”, promesa de un futuro mejor, y la juventud “gris”, el sector más afectado por la desocupación, la pobreza, la apatía y la delincuencia (Braslavsky, 1986). Otro enfoque cuestiona la idea de juventud como “moratoria social”, basada en el supuesto de que durante la modernidad se fue postergando la edad en la que se asumen responsabilidades como la autonomía económica o la formación de una familia propia (Margulis y Urresti, 1996). Trabajos más recientes como el de Mariana Chaves aportan nuevas clasificaciones de las representaciones sobre los jóvenes, de las que tomo algunas consideraciones. La autora propone diversos modos de representar a los sujetos juveniles que se pueden asociar en relación a la negatividad con la que se los define. Por un lado, el “joven como ser incompleto” que es inseguro, que atraviesa una etapa de transición y que por eso es legítimo intervenir sobre su vida. La idea del “joven como ser peligroso” que constituye un peligro porque, en razón de ser incompleto, inseguro, es probable que no se cuide, que sea violento, que no respete normas, que ponga en riesgo a la sociedad. La idea del “joven como ser victimizado” en relación con las limitaciones de su capacidad como ser incompleto o con su condición de dominado, impedido de ser, o de ser de otra manera. Finalmente, la representación del “joven como ser rebelde o revolucionario”, como deber ser del joven por características cronológicas (Chaves, 2005b).

Por otra parte, el estereotipo a fijar hacia los jóvenes se diferenciará según sea la clase social, encontrándose discursos naturalistas, psicologistas y culturalistas ligados a la juventud de clase media y alta, y discursos de patología social y pánico moral cuando se habla de la clase media empobrecida y los pobres (Chaves 2005b).

Así, “los jóvenes serán, dependiendo del caso “pibes chorros”, “víctimas”, “drogadictos”, “desviados”, “apáticos-apolíticos”, “consumistas”, “individualistas” (Infantino, 2008: 40).

Siguiendo a Chaves, se advierte que:

“Todas estas miradas estigmatizadoras de la juventud desde la representación negativa o peyorativa del adolescente o joven, quitan agencia (capacidad de acción) o directamente no los reconocen (invisibilizan) como actores sociales con capacidades propias —sólo leen en clave de incapacidades— (...) operan como discursos de clausura: cierran, no permiten la mirada cercana, simplifican y funcionan como obstáculos epistemológicos para el conocimiento del otro” (Chaves 2005b: 8).

Una línea de estudios que cuestiona los enfoques que homogenizan y estigmatizan a los grupos de edad más jóvenes de la sociedad, propone estudiar las prácticas culturales de esta franja etaria y particularmente de los jóvenes como:

“producciones de personas con capacidad de agencia; negociaciones con las prácticas culturales de otros sectores de la sociedad; enraizadas en clivajes de edad, clase, género, etnia y raza; construcciones que devienen de una historia colectiva (...) y una historia individual (...); ubicadas en un espacio tiempo particular” (Chaves, 2005b:47).

Las perspectivas desarrolladas sobre los modos de representar a los y las jóvenes, y en particular las consideraciones provenientes de la línea de estudios que cuestiona los enfoques homogeneizantes y estigmatizantes, serán retomadas más adelante para analizar los modos en que ph15 interpela a los jóvenes destinatarios de su propuesta. Asimismo, estos enfoques serán de utilidad para indagar la perspectiva que los propios jóvenes tienen acerca de la experiencia socio-artística, las huellas que la misma dejó en sus historias de vida y cómo las mismas se conjugan con la propuesta de la organización.

## **2.5. Políticas destinadas a adolescentes y jóvenes**

Los enfoques presentados en el apartado anterior, con ciertos matices, persisten en los imaginarios y orientan las políticas destinadas a los adolescentes y jóvenes (Pérez Islas, 2002). Abordaré ahora, algunos rasgos de las intervenciones estatales contemporáneas, en particular, las destinadas a adolescentes y jóvenes en contextos de pobreza con el propósito de rastrear vínculos e interacciones posibles entre estas y las prácticas y discursos de ph15.

Existe un vasto corpus de estudios de diversos organismos, instituciones e investigadores que han abordado desde distintos prismas las problemáticas de los miembros más jóvenes de la sociedad vinculadas a las iniciativas políticas que se dirigen hacia ellos. Entre ellos se encuentran los trabajos de Ballardini (1999), Pérez Islas (2002) o Krauskopf (2004).<sup>25</sup> En cuanto a la implementación de este tipo de políticas en nuestro país<sup>26</sup>, ante la ausencia de una regulación en las políticas de carácter nacional que defina cierto consenso en las formas “de ver y hacer”, para autores como Ballardini (1999) resulta más adecuado hablar de políticas (en plural) para no simplificar las diversas fórmulas existentes y las variadas jurisdicciones y competencias, repartidas tanto dentro como fuera del aparato del Estado.

En efecto, como consecuencia de la influencia de los organismos internacionales de crédito, que irrumpieron tanto en materia de políticas culturales (analizado en el apartado anterior) como en las intervenciones destinadas hacia los miembros más jóvenes de la sociedad particularmente a partir de los años 90 en nuestro país y el resto de la región (Chorny y Paura, 2016; Nuñez, 2013), se fue gestando el modelo definido como “multiactorial” que involucra una diversidad de actores no gubernamentales en la gestión de las políticas públicas a partir de la redefinición del rol del Estado y los procesos de privatización, desregulación y descentralización. Modelo que se fue incorporando como criterio y fue permeando

---

<sup>25</sup> Para Pérez Islas (2002), las políticas destinadas a la juventud en América Latina en las últimas décadas se pueden clasificar de acuerdo a cuatro modelos históricos: “el modelo jóvenes integrados de los años 40”, “la idea de control social de los sectores juveniles movilizadas los 60 y 70”, “los jóvenes peligrosos” en los años 90, y los “jóvenes como actores estratégicos para el desarrollo” luego del 2000. En cuanto al enfoque de Sergio Ballardini, propone pensar una tipología de políticas que la definió como “políticas para la juventud, por la juventud, con la juventud y desde la juventud” (Ballardini, 1999). Otra clasificación de las políticas hacia los y las jóvenes ha sido propuesta por Dina Krauskopf quien plantea cuatro modelos de concebir a los jóvenes en relación con sus problemáticas y necesidades. Plantea por un lado el modelo de “la juventud como periodo preparatorio o etapa en transición”. “la juventud como etapa problemática o riesgosa”, “la juventud como actor estratégico del desarrollo”, “la ciudadanía juvenil” (Krauskopf, 2004). Estos estudios surgieron luego del año 1985, año que las Naciones Unidas declaró como "el año internacional de la juventud" y que significó, particularmente en América Latina, un punto de inflexión en los estudios sobre la relación entre los y las jóvenes con el Estado (Ballardini, 1999; Chaves, 2009).

<sup>26</sup> Desde la proclamación del año internacional de la juventud por parte de Naciones Unidas en 1985, el Estado contó con un área específica destinada al diseño e implementación de Políticas Públicas para la Juventud. En la órbita del Ministerio de Acción Social (como se llamaba antes) y luego de Desarrollo Social.

los distintos niveles de la administración pública persistiendo -con mayor o menor fuerza- en las políticas implementadas hasta la actualidad (Nuñez, et. Al., 2013).

Si se centra el análisis en las particularidades de las intervenciones estatales (y también las co-gestionadas desde la sociedad civil organizada en ONG, movimientos sociales, fundaciones, etc.) destinadas a adolescentes y jóvenes pobres en las últimas décadas, siguiendo a Valeria Llobet, una característica del período consiste en una cierta conciencia (por parte de los actores involucrados) sobre la inadecuación de los modos de su tratamiento social y gubernamental (Llobet, 2013). La autora sostiene que, parte de este problema se encuentra en la desazón que provocó, entre actores comprometidos con -alguna- idea de promoción y protección de derechos, la impugnación de la ley 10.903<sup>27</sup>, luego de la proclamación de la Convención de los Derechos del Niño en el año 1989:

“En parte porque fue infructuosa la promesa contenida en la imputación como “radicalmente transformadora” de que fue objeto tal concepción, en la medida en que las vidas de las y los miembros más jóvenes de la sociedad no se vieron profundamente transformadas por tal instrumento de cambio social. En parte, también, porque los debates sobre niños, niñas y jóvenes de sectores populares (...) retrocede (...) o muestra su complejidad e inestabilidad cada vez que distintos temores e incertidumbres convergen alrededor de algún suceso que se construye como epítome de la criminalidad juvenil” (Llobet, 2013: 11).

En este sentido, la autora sugiere que las intervenciones realizadas en las últimas décadas destinadas a la población joven y pobre, adjetivadas como “nuevas”, “alternativas” o “acorde a derechos”, raras veces se tradujeron en transformaciones más o menos estables en las condiciones de vida de los sujetos motorizadas por su paso por, o su uso de, los programas de intervención estatal. En cambio, las transformaciones evidenciadas tendieron a concentrarse cada vez más en el escenario de la subjetividad, y los éxitos, a concebirse en el plano vincular, consolidando una imagen de la intervención enfocada en la instalación de los programas como reservorios afectivos y de lazo social (Llobet, 2013).

Por su parte, otros autores que analizan políticas públicas destinadas a jóvenes implementadas post 2007, observan importantes intentos por diseñar e implementar intervenciones con algunos rasgos que parecerían sugerir modalidades

---

<sup>27</sup> Ley 10.903 de Patronato de Menores promulgada en el año 1919.

de tratamiento con mayor pertinencia, reconociendo a los jóvenes como participantes con derecho en lugar de “beneficiarios” de las políticas, promoviendo la participación de las juventudes en la implementación de los programas, y una cierta recuperación de la centralidad estatal en el impulso de políticas sociales (Nuñez, et. Al., 2013). Sin embargo, pese a los intentos por producir quiebres y nuevas perspectivas en los modos de abordar las políticas destinadas a los y las adolescentes y jóvenes, estos estudios sugieren la persistencia y continuidades de los lineamientos de las políticas implementadas en los años 90 (Nuñez, et. Al., 2013).

Esta situación, conlleva a una coexistencia de distintos modelos de políticas que se diferencian según los posicionamientos de quien las implementa, las problemáticas que aborda y las respuestas que debería dar el Estado. Valeria Chorny y Vilma Paura (2016) identifican la coexistencia de modelos de políticas sustentados en la representación de los y las jóvenes como objeto y problema, con modelos que presentan una visión que pretende ser más integral y participativa que buscan involucrar a la población juvenil en tanto sujetos de derechos.<sup>28</sup>

En los términos planteados por Dagnino y otros (2006) esta coexistencia de políticas, puede ser explicada como parte de la disputa de los distintos proyectos políticos que convergen al interior de la sociedad democrática<sup>29</sup>. El planteo de los autores esboza que la formación de las instituciones estatales enmarcadas en distintos ciclos y períodos políticos, conlleva a la coexistencia de instituciones fundadas en principios organizativos y programáticos distintos, cuestión que lleva a sostener paralelamente “instancias y prácticas novedosas con prácticas del pasado,

---

<sup>28</sup> Las autoras en el artículo “¿Qué hacen los gobiernos por los jóvenes? Discursos encontrados sobre las políticas de juventudes en Argentina” (2016), para dar cuenta de la coexistencia de modelos de políticas destinadas a la juventud, ponen en diálogo a altos funcionarios responsables de las áreas de gobierno en tres jurisdicciones subnacionales: la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la Provincia de Buenos Aires y la Provincia de Santa Fé.

<sup>29</sup> Los autores en su libro “La disputa por la construcción democrática en América Latina (2006) plantean que el debate acerca de la democracia en Latinoamérica “se caracteriza hoy por una gran disputa de proyectos políticos que, usando los mismos conceptos y apelando a discursos parecidos, son de hecho completamente distintos. Nos referimos, de un lado, a lo que denominaremos el proyecto democrático-participativo, y de otro, al proyecto neoliberal de privatización de amplias áreas de las políticas públicas que se acompaña de un discurso participacionista y de revalorización simbólica de la sociedad civil (entendida como tercer sector). (...) La existencia de proyectos que circulan en la sociedad como un todo, que permean tanto a la sociedad civil como a la política y orientan acciones políticas en esos diferentes espacios, puede contribuir a crear una visión más elaborada que aquella que privilegia estrictamente el clivaje estructural como fundamento de la distinción entre sociedad civil y Estado” (Dagnino et. Al. 2006: 16,17).

envueltas en general en nuevos ropajes institucionales y partidarios” (Dagnino et. Al., 2006:38). Asimismo, los proyectos políticos se entrecruzan en un plano vertical atendiendo a los distintos niveles de gobierno -nacional, provincial, municipal-, y en un plano horizontal, atendiendo a los distintos poderes del Estado. Siguiendo este análisis, esta heterogeneidad de sentidos y modelos de políticas, no se agotan en las acciones políticas, sino por el contrario circulan en la sociedad y permean, entre otros, en organizaciones la sociedad civil. Por lo cual

“distintas instancias del Estado pueden establecer diferentes formas de relación con la sociedad civil, proceso que está vinculado directamente con los distintos tipos de proyectos políticos que en una instancia y otra predominan. Se constituyen así múltiples interfaces entre la sociedad y el Estado (...), algunas de las cuales conforman ejemplos de innovación democrática, mientras que otras reformulan o actualizan diversas formas de autoritarismos o refuerzan el proyecto neoliberal” (Dagnino, 2006: 39).

En este sentido, a lo largo de esta tesis analizaré de que modos esta coexistencia de diversas políticas destinadas a los jóvenes pobres tiñe las prácticas y discursos de ph15. De manera similar, intentaré rastrear interacciones provenientes de los discursos emanados por instancias oficiales de la política cultural.

### **3. Objetivos e hipótesis**

El objetivo general que me propongo, consiste en indagar y analizar el desarrollo y los efectos de una práctica socio-artística que toma la fotografía como herramienta para propiciar procesos de transformación social con jóvenes que se encuentran en contextos de vulnerabilidad y segregación socio espacial.

La tesis a sostener será articulada en torno a dos ejes. El primero, alude al análisis de la organización a través de la historización de sus prácticas, el contexto desde el cual se originó, la descripción de los principales discursos institucionales y prácticas desplegadas. Se vincula con los siguientes objetivos específicos:

Reconstruir el desarrollo de una organización de más de 15 años de trayectoria que promueve procesos de enseñanza y creación artística expresiva a través de la fotografía, atendiendo a:

- El contexto de emergencia y desarrollo de la experiencia;

- La metodología de trabajo implementada;
- La conceptualización de los sujetos “destinatarios”;
- Los sentidos otorgados a la noción de transformación social a través del arte;
- Los vínculos establecidos a lo largo del tiempo con diversas fuentes de financiación entre las que se destacan diferentes y cambiantes agencias estatales y fuentes internacionales.

El segundo eje apunta a los chicos y chicas que participaron de la propuesta, apuntaré a analizar el contexto donde viven, los motivos por los cuales participaron, los significados otorgados a la práctica, la especificidad de la fotografía como herramienta de expresión y desarrollo artístico.

Comprende los siguientes objetivos específicos:

Reconstruir las trayectorias de los jóvenes a partir de la experiencia socio- artística considerando:

- Los motivos por los cuales se involucraron;
- La percepción de los mismos acerca de la propuesta y sobre las posibilidades que brinda en sus trayectorias de vida.

Indagar acerca de las especificidades del uso de la fotografía como estrategia de intervención social, atendiendo a:

- la formación y desarrollo de capacidades comunicativas y expresivas en los participantes;
- Los nuevos sentidos y puntos de vista que propicia.

Las premisas que guían la investigación son las siguientes: a) que una cantidad significativa de iniciativas que brindan acceso y formación a diversos lenguajes artísticos surgidas en las últimas décadas y llevadas adelante por organizaciones no gubernamentales, organizaciones sociales y agencias estatales han ido creciendo e institucionalizándose conformando una esfera creciente de estrategias de desarrollo e “inclusión/integración” desde el arte y la cultura destinadas a una

parte de la población que se encuentra en contextos de carencia y vulnerabilidad social y b) que estas prácticas constituyen una estrategia de intervención que plantea especificidades frente a otras estrategias/políticas de “inclusión social” o “integración social”.

Sostengo a modo de hipótesis que estas propuestas se despliegan en torno a dos polos: como espacios de creación y aprendizaje de disciplinas artísticas, y como espacios de encuentro, reparo y referencia significativa para los jóvenes que los frecuentan propiciando el descubrimiento o construcción de fortalezas propias y el acceso a una variada oferta de oportunidades que expanden las experiencias cotidianas de vida.

Además y particularmente, las prácticas que utilizan como plataforma de trabajo medios visuales como la fotografía, se destacan por generar y potenciar en sus destinatarios el desarrollo de nuevas capacidades comunicacionales y expresivas a partir del lenguaje visual, fomentando la generación de sentidos y puntos de vista propios.

#### **4. Organización de la tesis**

El primer capítulo **“Inicios e institucionalización de una organización socio-artística: el caso de ph15”**, reconstruye el proceso de surgimiento de la Fundación ph15 analizando algunos elementos propios del contexto de época de fines del 2001 en nuestro país, particularmente, las respuestas que se fueron construyendo y afirmando desde la sociedad, en especial, las prácticas vinculadas a la expresión artística como recurso para enfrentar la crisis social, económica y política desatada, y como estrategia para generar nuevas reivindicaciones y organización colectiva. Indagaré en los elementos que incidieron para que esta experiencia encuentre su momento de creación para luego detenerme en el proceso de institucionalización de la organización y las estrategias que hicieron posible el sostenimiento de la propuesta marcada por la creación de un complejo entramado de alianzas con diversos agentes de organismos internacionales, agencias estatales, empresariales, organizaciones de la sociedad civil y una modalidad de gestión implementada en vínculo con las políticas públicas. Aquí específicamente analizaré el modo en que desde ph15 se van “seleccionando” los agentes con los cuales

generar alianzas para el sostenimiento de las propuestas y los dilemas que esta “autonomía relativa” van presentado a la organización.

El capítulo II “**Prácticas y discursos institucionales**” sintetiza los rasgos que conforman la propuesta de la organización, describiré las prácticas que desarrolla y las modalidades de trabajo sostenidas hace más de 15 años. Indagaré en las concepciones que sustentan las prácticas destacando algunos rasgos discursivos para el análisis: los discursos institucionales vinculados a cómo es concebido el arte y la práctica artística, y los sentidos y representaciones desde donde institucionalmente se interpelan a los chicos y chicas con los que trabaja. Se intentará describir de manera detallada “que es lo que hace” y “que es lo que dice” una institución que sustenta la práctica fotográfica desde la noción de arte y transformación social dirigida a chicos y chicas en contextos precarizados.

El capítulo III “**Vidas cruzadas por la fotografía. Desviaciones y (nuevos) sentidos en historias de vida**”, se pregunta sobre quiénes son las personas que transitan y sostienen durante un tiempo prolongado las prácticas propuestas, y qué lugar ocupan en sus historias de vida. A través de relatos biográficos de jóvenes que sostuvieron una participación prolongada en ph15 analizaré ciertos cambios y continuidades en estas historias, y algunos significados atribuidos a las prácticas desplegadas por la organización.

El capítulo IV “**Revelar lo oculto. Sentidos y representaciones a partir de la práctica fotográfica**”, condensa los rasgos distintivos que la práctica fotográfica ofrece como instrumento privilegiado de expresión y exploración de la creatividad. Para esto, analizaré las valorizaciones que chicos y chicas le adjudican al encuentro con el lenguaje y la práctica fotográfica, y en particular, la posibilidad de modificar y multiplicar perspectivas desde donde mirar que conlleva, no solo los puntos de vista desde donde fotografiar, sino además, viabiliza la posibilidad de renovar o modificar aspectos de la propia subjetividad. Por otra parte, abordaré el contenido referencial de los relatos visuales propios de los jóvenes fotógrafos, sobre qué eligen mostrar o expresar, cómo estas imágenes tensionan las puestas en circulación por actores ajenos a la realidad representada, particularmente medios masivos de comunicación. Por último, será el intento por reflexionar sobre cómo el dominio de la práctica fotográfica así como la mirada construida por ellos mismos, resultó un instrumento

eficaz para disputar sentidos relacionados a “los jóvenes”, particularmente los vinculados a la visión que los estigmatiza e invisibiliza sus capacidades, saberes y posicionamientos.

El último apartado, “**Un arte transformador (Consideraciones Finales)**”, reúne algunos nudos temáticos analizados a lo largo de la tesis que llevaron a aproximar algunas respuestas sobre los interrogantes iniciales. Asimismo, postula una serie de reflexiones que dejó el análisis del caso respecto a mi rol profesional y ciertas consideraciones vinculadas a cuáles podrían ser los aportes disciplinares del trabajo social a este campo de estudio.

# CAPÍTULO I

## Inicios e institucionalización de una organización socio-artística: el caso de ph15

*... arreglé para ir al taller de fotografía que realiza ph15 en el Centro Conviven, a cuadras de Ciudad Oculta (...) a eso de las diez de la mañana me encontré en la esquina acordada con Moira y Daniela, me subí al auto donde estaban ellas y nos fuimos hacia el barrio. (...) Cuando estábamos llegando Moira me muestra donde empieza Ciudad Oculta llegando desde General Paz. Veo donde me indica y observo –el conocido para mí- paisaje de casas de material sin terminar y entre ellas pasillos que van hacia el fondo y se pierden. Estacionamos en la puerta de una casa que tiene un cartel que dice "Conviven". Me doy cuenta que está en el borde de la villa, es una calle de asfalto, veredas, casas humildes, observo que en frente es igual, pero en la otra cuadra paralela pareciera que la manzana ya no es regular y se ven algunos pasillos (...) La casa donde funciona el Centro aparenta estar recientemente pintada. (...) Al tocar el timbre nos abre una señora. Nos saluda a todas, entramos, caminamos por un pasillo largo (...) al fondo del pasillo se ve una escalera, la subimos y entramos a un ambiente que a su vez está dividido en tres aulas (dos tienen sillas y mesas escolares y un aula tiene una tabla muy larga con caballetes y sillas alrededor), en la sala del medio hay bibliotecas con libros, algunas sillas y un escritorio. En esta sala estaban esperando aproximadamente 10 chicos de distintas edades (entre 8 y 19 o 20 años), y dos talleristas. En ese momento estaban todos dispuestos en ronda ocupando el salón principal. Moira saluda y me presenta: ella es Mariana, va a trabajar con Daniela que es la evaluadora de ph15, la que nos ayuda a ver si hay algo que cambiar, y bueno, ustedes a mí ya me conocen ¿no?", pregunta y uno de los chicos que estaba sentado escuchando dice "yo a usted no la conozco", se ríen algunos, y Pablo le dice a Moira: "¿sabes quién es él?, el hermano de (no llego a entender el nombre)". Moira dice "no!, ¿en serio sos el hermano? Bueno, me presento, soy Moira una de las directoras de ph15 que también doy clases de fotografía". El chico le responde: "yo tengo una de las cámaras de Garbarino, de las buenas, no como las que tiene mi hermano, esta es buena". Algunos se ríen, Moira le dice: "está bien pero vos sabes que lo que importa es lo que miras, no la máquina que tenés, lo que importa es lo que querés contar, ¿sabes?", el chico la mira y sigue insistiendo en la cámara que es de Garbarino, que es una "de las buenas". Una de las profesoras dice que ya es tarde, que empieza la clase, que vayan al aula. Todos van al aula más grande, la que tiene la mesa larga y yo voy con ellos, atrás. Mientras intentaba mantener la atención en lo que observaba, los diálogos que escuchaba y los comentarios que me hacían quienes se encontraban conmigo, recordé la muestra de ph15 que vi (de casualidad) en el Pale de Glace en el año 2009, las charlas con Daniela, Moira y Miriam tiempo después y*

*las notas periodísticas, en un intento por comprender en ese preciso momento ¿cómo fue posible que los chicos y chicas que hoy me acompañaban se encuentren todos los sábados a la mañana a explorar imágenes, compartir historias, sentirse escuchados, pensarse como artistas que seleccionan sus obras para ser expuestas?” (Fragmento de diario de campo, Mayo de 2012).*

En este capítulo trabajaremos sobre el proceso de surgimiento de la Fundación ph15. Para eso estudiaremos algunos elementos propios del contexto de época de fines del 2001 en nuestro país. Particularmente, analizaremos las respuestas que se fueron construyendo y afirmando desde la sociedad, en especial, las prácticas vinculadas a la expresión artística como recurso para enfrentar la crisis social, económica y política desatada y como estrategia para generar nuevas reivindicaciones y organización colectiva.

Luego, analizaremos los elementos que incidieron para que esta experiencia encuentre su momento de creación, los agentes involucrados (grupo de fotógrafos, jóvenes, organizaciones sociales de base), el lugar donde se originó, los motivos que iniciaron la propuesta.

Consideraremos asimismo el proceso de institucionalización de la organización y las estrategias que hicieron posible el sostenimiento de la propuesta marcada por la creación de un complejo entramado de alianzas con diversos agentes de organismos internacionales, agencias estatales, empresariales, organizaciones de la sociedad civil y una modalidad de gestión implementada en vínculo con las políticas públicas.

## **1. El contexto (de crisis)**

El marco que comprendió el origen de lo que será tiempo después la Fundación ph15, estuvo dado por la grave crisis social, económica y política que atravesó nuestro país a fines de 2001. Época de importantes movilizaciones ciudadanas en la Ciudad de Buenos Aires y en todo el territorio argentino.

La crisis nacional que estalló a fines de 2001 constituyó la culminación de un proceso de desregulación y debilitamiento de las instituciones gubernamentales que, si bien puede ser rastreado hasta el último gobierno de facto, se agudizó a mediados de la década de los 80 y se afianzó durante los 90 con la implementación de un

modelo político y económico de corte neoliberal (Svampa, 2005). Siguiendo a Estela Grassi, el neoliberalismo más que un modelo económico o una ideología dominante, significó una refundación del Estado que instituyó nuevas condiciones de regulación y de intervención para la reproducción social (Grassi, 2004).

Este nuevo escenario, otorgó primacía al mercado como mecanismo de inclusión y devino en una fuerte erosión del modelo de ciudadanía social que había sido asociado al Estado de Bienestar en nuestro país. Esto significó el desarrollo de un modelo ciudadano basado en la capacidad de consumo y en una dinámica de individualización en la cual la sociedad empezó a exigir a los sujetos que se hicieran cargo de sí mismos -independientemente de sus recursos materiales y simbólicos- y que desarrollaran sus propios soportes y competencias para disponer de bienes sociales cuyo acceso había estado garantizado por el Estado (Grassi, 2004; Svampa, 2005). Estas transformaciones, en un contexto histórico de desigualdades sociales de carácter estructural, significaron una gran desprotección para los sectores populares y una desestructuración de algunos de los patrones sociales y culturales que habían configurado durante décadas la acción de las clases medias argentinas (Wortman, 2009). De este modo, se desencadenó un proceso de pérdida de soportes sociales y materiales antes garantizados y de empobrecimiento producto de la inflación, el deterioro salarial y la precarización laboral que afectó a los estratos más bajos de aquellos sectores, generando una “nueva pobreza” (Svampa, 2005).

Esta refundación social y cultural del periodo neoliberal en argentina (Grassi, 2004) derivó en una compleja crisis a fines del 2001 que llevó al gobierno de Fernando de la Rúa<sup>30</sup> a declarar la quiebra de la economía nacional (default) y a agudizar transformaciones que se venían suscitando.

## **2. Una suerte de “laboratorio” social y cultural**

La fase de movilizaciones abiertas con el estallido de la crisis a fines de 2001 tomó forma a través de diferentes manifestaciones y de una amplia multiplicidad de

---

<sup>30</sup> Fernando de la Rúa asumió como presidente de la República Argentina el 10 de diciembre de 1999 por “la Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación” (Alianza), coalición política entre la Unión Cívica Radical y el Frente País Solidario, conformada en el año 1997 y disuelta en el 2001. Si bien el mandato presidencial se extendía hasta el año 2003, de la Rúa renunció al cargo el 20 de diciembre de 2001 cumpliendo 2 años y 10 días de gobierno, en medio de numerosas protestas sociales.

actores que se fueron apropiando de un espacio público percibido por gran parte de la población como desdibujado y despolitizado. En este contexto adquirieron mayor visibilidad un conjunto de potentes expresiones en la vida política y social que se venían elaborando como propuestas alternativas frente a la lógica neoliberal imperante como movimientos de desocupados, fábricas en quiebra recuperadas por sus obreros y transformadas en cooperativas, clubes de trueque, asambleas barriales, cooperativas de cartoneros, medios de comunicación alternativos (Wortman, 2005; Svampa, 2008; Lacarrieu, 2008).

Asimismo, la potencia de la revuelta y el entorno vivido de continua agitación principalmente entre diciembre del 2001 y mediados del 2003<sup>31</sup>, puso en foco y dio mayor visibilidad a una serie de prácticas que, en líneas generales, conjugaron lo artístico y lo político. Prácticas que venían afianzándose entre la ciudadanía a lo largo de la década anterior en respuesta a la creciente consolidación de las políticas neoliberales y que hasta este contexto habían permanecido opacadas y/o invisibilizadas como espacios de “participación” social y política de diversos sectores de la sociedad. Elena Bergé, Julieta Infantino y Sabrina Mora (2015), analizando las prácticas culturales de jóvenes durante este período, sostienen que ante un contexto de obturación de canales de participación política institucional, distintos grupos juveniles encontraron en diversas prácticas artísticas cierto espacio para la expresión del descontento por el estado de las cosas y un modo de hacerle frente al imaginario cultural imperante:

“[desde] la posibilidad de romper con lo normativo ocupando el espacio público en un contexto de privatizaciones y restricciones, (...) apostando a lo colectivo en un contexto de ponderación del individualismo y la desafiliación, la producción artística autogestiva e independiente en un contexto de mercantilización de la cultura” (Bergé et. Al., 2015: 42).<sup>32</sup>

En este contexto de intenso descontento social y de reclamo de un cambio en el sistema político, ciertos jóvenes (sobre todo, de sectores medios) se volcaron hacia colectivos artísticos y culturales o hacia cooperativas y colectivos de información

---

<sup>31</sup> Durante este periodo, además de una intensa agitación social, se vivió un entorno de inédita inestabilidad institucional caracterizada por la ocupación sucesiva del cargo de Presidente por cinco mandatarios distintos, hasta la asunción de Néstor Kirchner.

<sup>32</sup> Para un estudio desde una perspectiva sociocultural, de la vida cotidiana de los jóvenes y sus prácticas artísticas y culturales, ver los trabajos de: Vila (1985); Elbaum, (1997); Pujol (2002 y 2005); Remondino (2005); Chaves (2004); Weller (2004); Infantino (2005 y 2011); Juarez Dayrrel (2005), entre otros.

alternativa que ya existían pero que tuvieron una gran expansión (Svampa, 2005, 2011; Infantino, 2014) participando en manifestaciones contestatarias o apuestas de organización colectiva innovadoras.

Siguiendo el análisis propuesto por Pablo Krochmalny (2012) en relación a lo que denomina “los artistas [visuales] de la postcrisis”, hacia fines de la década del 90 y de manera creciente, numerosos grupos colectivos y redes organizados con independencia de las instituciones estatales y privadas del “sistema del arte”, desplegaron repertorios de acción singulares que vincularon el arte y la intervención social. Estos nuevos sujetos colectivos comenzaron incipientemente a desarrollar formas de asociación y espacios autogestivos, formas educativas diferenciales, redes sociales, espacios y proyectos artísticos que se caracterizaron por la búsqueda de autonomía y autogestión, y la producción de relaciones y organizaciones sociales.

Krochmalny sostiene, que luego de la crisis del 2001 se expande y se multiplica todo este conjunto de prácticas que se instalan en espacios diversos, como en una galería o en un centro educativo de arte, en un barrio de clase media o en una villa, en forma de editoriales independientes, instalaciones, performances, proyectos trasdisciplinarios, acciones callejeras que emergen y se desarrollan dentro y fuera del campo del arte.<sup>33</sup>

Asimismo, colectivos de artistas populares que venían desarrollando prácticas de arte callejero o teatro popular, también se volcaron a desarrollar prácticas que

---

<sup>33</sup> Son múltiples las experiencias que articularon el arte y la intervención social surgidos en la época. A modo de ejemplo podemos citar: CREAR VALE LA PENA arte + organización social, Circo del Sur, Culebrón Timbal, Eloísa Cartonera, “GAC” Grupo de Arte Callejero. Particularmente acciones colectivas que se vincularon con el arte fotográfico contemporáneas a ph15 se encuentran entre otras: Cine en Movimiento (Fcio. Varela-Quilmes), Taller de fotografía de Villa 31, “Voces y Ojos de la Isla” (Avellaneda), experiencias de talleres de fotografía en cárceles. Y un poco más adelante Ojo de Campo (Pcia. de Buenos Aires), Ojo de Pez (Ciudad Oculta). Podemos destacar como antecedente a este tipo de prácticas fotográficas a la cooperativa de fotógrafos proveniente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires surgida a mediados de los años 90, que desarrolló una experiencia de registro del crecimiento del barrio desde la mirada de los vecinos en el Asentamiento Agustín Ramírez (Quilmes). Si bien la urgencia del momento les impide realizar un taller de fotografía, entregan cámaras para que los pobladores hagan sus propias tomas. La experiencia no fue completada ni la edición del material compartida. Para profundizar en esta experiencia ver Pérez Fernández, 2009.

Por otra parte, se evidencian nexos relacionales entre varias de estas agrupaciones, miembros de distintos grupos han participado de eventos, exhibiciones, debates y proyectos afines, y en algunos casos participan de una misma red como la Red de Arte para la Transformación Social que involucra a organizaciones de Latinoamérica. Para más información ver: Roitter, 2009 y 2012; Olaechea y Engeli, 2008, entre otros.

vincularon el arte con la intervención social. Por ejemplo, en el caso del arte circense, Infantino (2014) señala que en este contexto se sucede la apertura de nuevos espacios de enseñanza y de inserción artístico-laboral relacionados a este lenguaje artístico entremezclándose con otros tipos de arte. La autora sostiene que en estos nuevos espacios se fue actualizando la idea de democratización del arte que rodeaba la práctica artística callejera (por ejemplo, a través de las actividades “a la gorra”) y la idea de compromiso social a través de nuevas modalidades de intervención artísticas como la realización de espectáculos o talleres en zonas precarizadas, en cárceles, en fábricas recuperadas, en espacios ocupados, entre otros. Señala que “en un contexto como el de los primeros años del 2000, mientras la característica preponderante parecerá ser la reducción de espacios de inserción artístico-laboral [para el circo callejero], lo que sucedía paralelamente era la invención creativa de nuevas opciones” (Infantino, 2014:91).

Otro ejemplo lo encontramos en el caso del teatro, como plantea Camila Mercado quien sostiene que en este contexto poscrisis, grupos de teatro comunitario que venían desarrollando su actividad expandieron sus acciones y fueron implementando algunos cambios como la creación de obras a partir de relatos y experiencias de los propios vecinos integrantes del grupo, o talleres de teatro y de murga en escuelas y hospitales en busca de una integración comunitaria a través del desarrollo de la creatividad y del acercamiento a distintas manifestaciones de la cultura popular (Mercado, 2015).

Como vemos, en la post-crisis se hicieron visibles emprendimientos en los que la cultura se afianzó como forma de generación de nuevos sentidos sociales y de nuevas reivindicaciones (Martín, 2008; Wortman, 2009; Infantino, 2012). Y a su vez, la política apareció en espacios y en formatos expresivos novedosos. En ese sentido, la lucha cultural como lucha política adquirió una gran importancia en términos de reapropiación o reinversión de signos dominantes así como de disputa por las significaciones hegemónicas a través de lo lúdico y de la intervención en el espacio público en muchos casos (Svampa, 2011).

Para los años sucesivos de la década del 2000, parte de esta multiplicidad de iniciativas se fortalecerán y muchas de ellas se irán institucionalizando, definiendo sus acciones en términos de arte y transformación social (Bitter y Faisak, 2007. En Nardone, 2010; Infantino, 2016a) como será el caso de la fundación ph15.

### 3. Organizarse para trabajar artística y socialmente

En el año 2000 se gestaron los talleres de fotografía de la actual Fundación ph15 en Villa 15 o “Ciudad Oculta”. Esta urbanización informal, ubicada al sur de la Ciudad de Buenos Aires en el barrio de Villa Lugano<sup>34</sup>, al igual que el resto de las villas de la ciudad, se encontraba gravemente afectada por el impacto de la crisis social, el aumento explosivo de la pobreza e indigencia, y la falta de respuesta del aparato del Estado que se encontraba en clave de ajuste.

El motor inicial que da origen a la organización, nace de la relación circunstancial entre jóvenes que vivían en la villa y un fotógrafo<sup>35</sup> que se encontraba realizando un registro visual en la zona. Ante el interés de esos jóvenes por aprender fotografía y la motivación del fotógrafo por enseñarles la técnica, fue tomando forma la propuesta de realizar un taller semanal. Para este propósito el fotógrafo convoca a alumnos de su taller particular, quienes serán las que tiempo después, quedarán al frente de la organización hasta la actualidad.

El taller finalmente se instaló físicamente en espacios donde funcionaban organizaciones del barrio que se encontraban desarrollando actividades en respuesta a cuestiones sociales manifiestas en el contexto de crisis. Inicialmente en una

---

<sup>34</sup>Dentro de los límites de este barrio se encuentran cuatro de las 23 villas existentes en la ciudad: Villa 15 (Ciudad Oculta y Núcleo Habitacional Transitorio Avenida del Trabajo), Villa 17 (barrio Pirelli), Villa 19 (barrio Inta) y Villa 20. Estas urbanizaciones informales comenzaron a desarrollarse durante la década de los cuarenta. Reúnen al 33% de la población residente en villas (Instituto de Vivienda de la Ciudad de Buenos Aires [IVC], 2005) siendo Villa 15 y 20 las dos villas de mayor extensión del barrio y concentran la mitad de la población en villas de la zona sur (Álvarez de Celis, 2005). Las condiciones habitacionales en la villas de Lugano presentan un cuadro de progresiva heterogeneidad. Su crecimiento y densificación se ven acompañados por el desarrollo de un complejo y dinámico mercado inmobiliario informal, que se expresa con fuerza en operaciones de compraventa y en el desarrollo del submercado informal de alquileres al tiempo que nuevas urbanizaciones informales continúan desarrollándose en sus inmediaciones (Di Virgilio, 2006).

<sup>35</sup>Martín Rosenthal, fotógrafo y docente con una reconocida trayectoria en el ámbito de la fotografía en Argentina. Página web: <http://www.rosenthalmartin.com/http://www.rosenthalmartin.com/Bio.html> En su biografía expone que fue docente en “Taller Oculto” Taller de Expresión Fotográfica para niños y adolescentes Ciudad Oculta – Buenos Aires (2000), Fundador y Director del Proyecto ph15 Presidente de la Fundación ph15 (2002 – 2007), Fundador y Director del Proyecto Colombia se Mira (2007 – Actual) y docente en Ojo de Pez talleres de artes audiovisuales (2010– Actual) entre otros.

guardería ubicada al interior de la villa y luego en un centro comunitario<sup>36</sup> espacio en el que aún funciona ph15 y al que, tal como se hace referencia en el diario de campo que inicia este capítulo, llegamos una mañana de 2012 para conocer la experiencia y a sus jóvenes participantes. En este pasaje de la guardería al centro comunitario, la propuesta cambia su nombre -de “taller oculto” a “ph15”- adquiriendo la denominación actual, nombre que conjuga las letras iniciales de la palabra photography con el número oficial con que se denomina Ciudad Oculta (Villa 15).

Consideramos que el origen del taller de fotografía en Ciudad Oculta impulsado por un fotógrafo con trayectoria y un grupo de personas convocados para dictar el taller –jóvenes que promediaban los 20 años de edad- debe ser comprendido en el contexto de época descrito en el apartado anterior. Aquel entorno vivido de continua agitación que motivó a una parte de la sociedad a involucrarse en colectivos u organizaciones que desplegaron prácticas que cruzaron la práctica artística y la intervención social para hacerle frente al imaginario cultural dominante. Una de las referentes que impulsó el taller, ilustra del siguiente modo el contexto vivido:

“... corría el 2001, el país estallaba, todos pedíamos que se fueran todos, nadie creía en nada ni en nadie menos iba a creer yo en la fotografía. Pero al mismo tiempo muchos de nosotros empezábamos a creer que si las cosas no las hacíamos nosotros no las iba a hacer nadie. En ese momento el que era mi profesor de fotografía me muestra unas fotos (...) eran de un grupo de chicos de un promedio de 15 años de edad que vivían en Ciudad Oculta y empezaban allí un taller de fotografía (...) me conmovieron muchísimo estas imágenes porque encontraba en ellas esa misma espontaneidad y frescura y sobre todo honestidad que habían tenido mis primeras fotos. Entonces los quise conocer (...) empezamos a juntar cámaras de fotos entre amigos y conocidos con la idea de que cada uno de ellos tuviera su propia cámara con la cual pudiera seguir su propia búsqueda. La era digital recién empezaba, los chicos empezaron a trabajar con cámaras muy precarias y rollos incluso a veces vencidos (...) de estos encuentros nació la Fundación ph15...” (Moira Rubio, directora de ph15 en Charlas TED x Corrientes, 2009).

En esta narrativa Moira expresa un conjunto de intuiciones que definen el rechazo hacia el poder político con la idea “que se vayan todos” propagada en esos

---

<sup>36</sup>El mismo se denomina CONVIVEN. Es una organización Social de Base no gubernamental sin ánimo de lucro orientada a promover y favorecer el desarrollo socio comunitario integral de niños, adolescentes, jóvenes y familias. Inició sus labores en 1994 con su fundador y actual director Valmir S. Vieira, misionero de la Iglesia Protestante en el interior mismo de la villa, y funciona oficialmente desde el año 1998 en Martiniano Leguizamón 2974, a escasos 50 metros de Ciudad Oculta. Ver más información en: [www.conviven.org](http://www.conviven.org).

años, tal vez más potente que la afirmación positiva de lo que buscaba. Describe ese encuentro que originó la experiencia producto de un impulso inquieto de “intervenir para mejorar la sociedad desigual a través del arte”, tal como lo definiera en posteriores entrevistas y una búsqueda por producir lazos sociales de cooperación y solidaridad fuertemente socavados por la lógica neoliberal. Probablemente, en esa búsqueda y en ese rechazo, podemos ubicar la definición de autonomía y autogestión desde la cual la organización construirá su trayectoria.

#### **4. La autogestión como opción para el crecimiento**

“Lidiar con todo esto es lo más desgastante (...) porque yo tengo que estar dedicándole todo el tiempo y además no es mi fortaleza (...) cuando te metes en un proyecto social no sabes dónde va a terminar, es acostumbrarte a ir aprendiendo sobre la marcha lo que tengas que hacer para que el proyecto en el que crees funcione” (Entrevista a Miriam Priotti y Moira Rubio, directoras de ph15, 2014).<sup>37</sup>

Si nos detenemos en el periodo que va desde los primeros años de trabajo de la organización hasta su conformación en asociación civil en el año 2006, advertimos que es una etapa donde se presenta la particularidad del cambio de gobierno en el año 2003 donde luego de una sucesión inédita de diversos presidentes tomo el cargo Néstor Kirchner.

Si bien el nuevo gobierno generó importantes intentos por producir rupturas y modificaciones en el contexto político-institucional que venía sucediéndose desde la década del 90 caracterizado por una clara tendencia hacia el corrimiento del Estado en su rol de garante de derechos, sin embargo durante esta primera mitad de los años 2000, se verán continuidades de políticas implementadas en aquellos años, particularmente en relación a la influencia de los organismos internacionales<sup>38</sup>, tendencia que venía desarrollándose no solo en nuestro país sino en toda la región.

En efecto, la influencia de los organismos internacionales como el Banco Interamericano de Desarrollo, el Banco Mundial, la Unión Europea y las principales fundaciones internacionales, marcó el diseño y la implementación de las acciones

---

<sup>37</sup> Desde aquí utilizaremos: “entrevista a directoras de ph15”.

<sup>38</sup> El Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo han estado entre los primeros promotores de las nuevas políticas sociales destinadas a América Latina. No solo porque son los principales financiadores de las mismas, sino también porque junto a agencias como CEPAL, UNICEF, UNESCO, PNUD, entre otras, han generado una importante inversión intelectual en pos del cambio en las orientaciones políticas (Merklen, 2009: 105).

estatales tanto en el ámbito de las políticas sociales (Merklen, 2009) como en el de la cultura (Raggio, 2013; Yúdice, 2002; Crespo et. al., 2015; Infantino, 2012, 2016a) durante toda la década de los 90, extendiéndose (aunque con menor intensidad) en la primer mitad de los años 2000. Tal como hemos desarrollado en la introducción, las estrategias dirigidas al campo de la cultura en este período se encontraron vinculadas al fomento del uso de la “cultura” como, entre otros aspectos, herramienta de fortalecimiento de las poblaciones más empobrecidas. Asimismo, en el campo de las políticas sociales, las “recomendaciones” de los organismos internacionales delinearon formas de intervención del Estado orientadas a atender selectivamente intereses o demandas específicas a través de lo que se definió como *políticas focalizadas*, conformándose un modelo “multiactoral”<sup>39</sup> en la administración pública que se fue incorporando como criterio y fue permeando todos los niveles del Estado (Merklen, 2009; Chorny y Paura, 2016).

En este marco que describimos, se desarrolla el proceso por el cual la organización que estamos analizando devino en institución convirtiéndose formalmente en asociación civil. Se trata de un contexto donde se conjugan varios elementos: el fomento y proliferación de ONG favorecido por los lineamientos de las agencias estatales y los organismos internacionales, el arrastre del corrimiento del Estado en su rol de garante y la dificultad de la organización por encontrar interlocutores gubernamentales que respondan a las necesidades de sostenimiento de sus acciones en el marco de un programa de política pública.

En un texto colectivo donde analizamos la trayectoria de tres organizaciones que trabajan desde el arte en el marco de propuestas de intervención social<sup>40</sup>, sostuvimos que la decisión que tuvieron este tipo de organizaciones de conformarse en asociación civil podría vincularse con la necesidad de cubrir lo que se reconocía como función del Estado pero que el mismo no realizaba, como parte de una estrategia por intentar alternativas de gestión y/o presionar políticas públicas

---

<sup>39</sup> Que involucra una diversidad de actores no gubernamentales en la gestión de las políticas públicas (Merkler, 2005).

<sup>40</sup> En dicho artículo (Infantino et. Al., 2016), trabajamos comparativamente con los casos de Circo del Sur, Crisol y ph15, organizaciones que trabajan la idea de arte y transformación social desde distintos lenguajes artísticos, en la Ciudad de Buenos Aires. A lo largo de la tesis recuperaremos algunas de las reflexiones allí desarrolladas.

buscando más presencia estatal, sin avalar en ese intento, el corrimiento del Estado (Infantino et. al. 2016).

De esta manera, como una alternativa de gestión frente al contexto, la organización desarrolló ya como institución formal, alianzas con variadas y múltiples instancias de financiación desde distintos sectores y niveles estatales (Desarrollo Social, Cultura, Educación) en manos de gobiernos de distintos colores políticos, como también enlaces con organismos internacionales, fundaciones, embajadas, entre otros. Asimismo, entabló alianzas de tipos muy variados con otras instancias que si bien no se presentan como “fuentes de financiación”, también consolidan la multiplicidad de redes a través de las cuales se sostienen las propuestas. Nos referimos a las acciones conjuntas que generan con otras organizaciones sociales, comedores, centros culturales, redes (nacionales e internacionales) entre otros agentes con inserción territorial.<sup>41</sup>

Esta creación de vínculos y articulaciones con los diversos actores que describimos, implican negociaciones, disputas y tensiones que fueron conformando un posicionamiento por parte de la organización, respecto a lo que se “elige” aceptar o no, con quiénes articular alianzas, con qué condiciones y de qué modo llevarlas adelante para sostener el trabajo a corto plazo y pensarlo a largo plazo. A continuación, nos detendremos en el análisis de los detalles de algunos casos que ilustran los vínculos que ph15 enlazó entre diferentes organismos del Estado y actores de la sociedad civil. Indagaremos cómo en esos vínculos se expresa la forma en que estos campos se conectan en la búsqueda de estrategias de intervención social, en nuestro caso, desde el arte.

## **5. Enlaces generadores de financiamiento y aprendizajes institucionales**

Probablemente la primer alianza más significativa en la trayectoria de la organización fue la que entablaron entre los años 2006 al 2009 con Interamerican Foundation (IAF), entidad independiente del gobierno de los Estados Unidos que

---

<sup>41</sup> Centros comunitarios y culturales de diversos barrios, comedores, redes nacionales e internacionales como Megaphoto, Idealistas.org, Help Argentina, Global Giving Promover, RACI, Arte en red , Red Latinoamericana de Arte y Transformación social (sobre esta Red haremos referencia más adelante). Información extraída de documento institucional “Evaluación para la IAF” de la Fundación ph15 (2009).

otorga donaciones para programas “innovadores, participativos y sostenibles” en América Latina y el Caribe.<sup>42</sup>

En este marco la organización se conformó legalmente en una organización civil eligiendo la figura de Fundación sin fines de lucro:

“esta decisión la tomamos pensando que con la figura de “fundación” íbamos a poder atraer más financiamiento porque pareciera que está mejor vista que otras (...) pero finalmente hoy pensamos que un poco nos juega en contra porque a muchos les parece que somos una súper institución o que tenemos ingresos que nos permiten ser solventes como se piensa a la mayoría de las fundaciones” (Moira Rubio en “Encuentro Larga Distancia”. C.C. Haroldo Conti, 2014).

La organización interna se definió con dos directoras al frente de la institución (Moira Rubio y Miriam Priotti, antiguas colaboradoras presentes desde los primeros talleres que se encuentran al frente de la organización hasta la actualidad), colaboradores que realizan las tareas de talleristas-docentes y laboratoristas con una presencia variable según los proyectos que se encuentren en ejecución, una evaluadora<sup>43</sup>, representantes en provincias y en el exterior<sup>44</sup>, socios y donantes.<sup>45</sup>

Por el anclaje territorial y las acciones que desarrolla ph15, se podría pensar que diversas áreas dependientes del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires serían los organismos del Estado más indicados para que la organización se relacione en términos de fondos y trabajos en conjunto. La relación con esta dependencia del

---

<sup>42</sup>Según se presenta en su página web, “la IAF financia los esfuerzos de autoayuda de grupos de base en América Latina y el Caribe que buscan mejorar las condiciones de vida de los desfavorecidos y los marginados, incrementar su capacidad para tomar decisiones y autogobernarse, así como crear alianzas con el sector público, el sector empresarial y la sociedad civil. La IAF no identifica problemas ni sugiere proyectos, sino que responde a las iniciativas que le son presentadas”. En: <http://www.iaf.gov> visitado el 10/5/2016.

<sup>43</sup>En un principio, para la organización la incorporación de un área de evaluación –requisito de la IAF desde 2006- “significó más una imposición que un aporte significativo”. No obstante con el tiempo, la organización ha decidido mantener un área de evaluación permanente, lo que ha incorporado a la estructura de trabajo y lo que considera fundamental para medir “algo que se le discute mucho a los procesos de transformación que no tienen mediciones de impacto” sobre quienes participan de los talleres, sobre los proyectos y las producciones (Conversación con evaluadora y directoras de ph15, 2015)

<sup>44</sup> Algunos de ellos son personas que estuvieron participando como talleristas o voluntarios en algún periodo de la institución. En el caso de Bariloche o Santiago del Estero además se encuentran personas que fueron talleristas y que intentan replicar la experiencia de ph15 en estas provincias.

<sup>45</sup>Cuentan con una plataforma virtual que posibilita la derivación de aportes económicos a la organización desde personas individuales o agentes del país o el extranjero.

Estado se fue construyendo, por ejemplo, a través de la aplicación de subsidios de áreas como desarrollo cultural y desarrollo social desplegando tareas en conjunto. Sin embargo, en diferentes narrativas se han expresado ciertas complicaciones en cuanto a los condicionamientos y requerimientos que el gobierno local impone, como también la necesidad de mantener una distancia y autonomía en relación con lineamientos político-ideológicos.

Un conflicto interesante en cuanto al límite de lo que la organización está dispuesta a negociar o no, sucedió cuando ph15 no aceptó formar parte del Programa Adolescencia.<sup>46</sup> El motivo principal consistió en que la organización no concuerda con “la realización de talleres donde los participantes cobren una beca o incentivo económico a cambio de su asistencia”. Según la postura de la organización, los chicos y chicas al acercarse mediante una beca no lo estarían haciendo por un interés genuino sino por la motivación económica, y de esta manera se desvirtuaría el sentido y los objetivos que persigue la institución. En sus palabras:

“el dinero no funciona como una motivación para que el adolescente piense en su propio proyecto, genere una acción y genere un crecimiento en sí mismo (...) nos vendría re bien trabajar con ese programa porque sabemos que tienen plata que la desembolsan hasta para honorarios de los talleristas. Como te dan ese paquete que te paga todo, te ponen el paquete de condiciones y ese paquete de condiciones no son negociables” (Entrevista a directoras de ph15, 2014)

---

<sup>46</sup>Según la página web oficial el Programa Adolescencia “promueve la inclusión social y el pleno goce de derechos de los adolescentes a través de su participación en actividades culturales, deportivas, de ciencia y tecnología y de capacitación que les permitan visualizar, enriquecer y potenciar sus proyectos de vida”. Está destinado a jóvenes que tengan **entre 14 y 18 años** de edad e integren hogares en situación de vulnerabilidad social de **la Ciudad Autónoma de Buenos Aires**. Se trata de una **gestión asociada entre la Ciudad y Organizaciones de la Sociedad Civil**. La participación se concreta a través de *becas* mensuales “que tienen como objetivo la apoyatura al desarrollo de las actividades y el desincentivo a la búsqueda de ingresos propios que atenta con la posibilidad de continuidad en la participación” (<http://www.buenosaires.gob.ar/desarrollohumanoyhabitat/ninezyadolescencia/adolescencia/programa-adolescencia>). Visitado el: 11/02/17. Es interesante comprender la lógica del Programa Adolescencia en el marco de lo que se denomina “el enfoque de la ayuda social condicionada” que se hizo notorio desde el año 2000 con el despliegue masivo de programas con transferencias condicionadas de ingresos con el objetivo de romper con la tradición “desresponsabilizante” de la asistencia y evitar el modelo de “recibir algo por nada” (Lister 2002: 10). Uno de los deberes para recibir la beca es el armado de un *proyecto* que, como sostiene Medan (2012, 2013), en programas dirigidos a adolescentes y jóvenes se los llama “proyecto de vida”. Para más información: Lister; 2002; Ponce, 2008; Medan, 2013.

Sin embargo, antes de desechar la propuesta intentaron acordar con el organismo público a cargo del Programa Adolescencia unas posibles modificaciones. Una de ellas se relacionaba a la convocatoria: plantearon que la misma quede en manos de la organización con la intención de poder evaluar en el momento de la inscripción el interés del chico/a por participar del taller de fotografía. Otra modificación se vinculaba con que el organismo respete el espacio elegido por la organización para el desarrollo de los talleres ubicados en los barrios donde trabaja. En palabras de las directoras:

“[el Programa Adolescencia] propone que el espacio sea uno que cumpla con todas las normas y reglamentación [post Cromagnon] sin asignar recursos para abastecer lo que requieren (...) y si no lo conseguís te proponen un espacio fuera del barrio (...) no nos lleva a ninguna parte y creemos que es contraproducente, que replica el asistencialismo en un gobierno que hace un doble discurso diciendo que esto no es así” (Entrevista directoras ph 15, 2014).

Observamos otros ejemplos de articulación con organismos estatales con los que la organización considera tener más afinidad, con los cuales logran sostener acuerdos de trabajo con cierta autonomía y sin condicionamientos respecto a los contenidos del taller y la modalidad de trabajo. Esto sucede por ejemplo con el municipio de La Plata con quienes desde el año 2010 cogen talleres de fotografía en organizaciones sociales del cordón periférico platense designadas por el gobierno local.

La alianza más reciente establecida en el año 2014 y 2015 con el Estado Nacional a través del Programa Argentina Conectada perteneciente al Ministerio de Planificación<sup>47</sup> resulta también interesante para analizar. La propuesta -por interés de la coordinadora del programa- consistió en contratar a la organización para la realización de un “oficio digital de fotografía anual” -talleres con modalidad presencial y virtual- para distintas localidades del país. Una dimensión hasta ese momento no abarcada por ph15.

---

<sup>47</sup> El programa busca el acceso a la tecnología y a la comunicación en todo el país, a través de infraestructura adecuada para el acceso a internet y a través de los NACS (Núcleos de Acceso al Conocimiento) instalados en distintos pueblos del interior del país abastecidos con computadoras, pantalla gigante, micro cine, sala de wi fi. Este programa en la actualidad se encuentra en la órbita del Ministerio de Modernización y hasta la fecha, según conversaciones con miembros de la organización, no cuenta con posibilidad de continuidad.

Teniendo como condición que los talleres estén destinados a personas sin límite de edad y que se realicen en simultáneo, la organización contó con la autonomía de pensar la metodología y los contenidos de la instancia del taller

“que genere la mística que requiere un taller de ph15 (...) porque nosotros no queríamos hacer un oficio digital tradicional de formación técnica en fotografía, queríamos hacer una formación en expresión que tenga sentido para nosotros también” (Entrevista a directoras ph15, 2014).

Finalmente durante el año 2014 realizaron talleres en 28 localidades del país con 1600 alumnos y en el 2015 se ampliaron a 120 localidades. Durante ese período los talleristas viajaron a los lugares donde se realizaban los talleres en el interior del país y dictaron además clases virtuales desde Buenos Aires se organizaron foros virtuales y videoconferencias con artistas invitados por la organización, entre otras actividades.

“Nos trajo mucho aprendizaje de como vincularse con el Estado” sostuvieron las directoras de la organización en una conversación mantenida al tiempo de finalizar el proceso de trabajo. Uno de los aprendizajes adquiridos bajo esta experiencia, de acuerdo al relato de las directoras de ph15, consistió en comprender lo complejo que resulta vincularse o co-gestionar con el Estado Nacional a causa de la modalidad de desembolsos que propone, los cuales no son a término y supone un soporte por parte de la organización para superar los “baches económicos”: “[soporte] que no existe porque no tenemos un desarrollo de fondos (...) nosotros no sabíamos cómo eran los manejos, nunca habíamos hecho un trabajo de esta magnitud, hay muchas cosas que las aprendimos ahora” (Entrevista a directoras de ph15, 2014).

## **6. Configuración de una modalidad de gestión**

“Pensar el arte desde el dispositivo de una organización nos enfrenta a dilemas diarios, pero también nos desafía a pensar y a hacer desde un lugar novedoso. Nos ubica en el margen, pero es justamente ese borde que con frecuencia transitamos el que nos impulsa a enlazar campos a menudo inconexos. Tal como hace un fotógrafo experimentado, ph15 nos permite cambiar el lente, modificar los filtros y adecuar las mediaciones según las necesidades del instante preciso. Nos lleva así a que cada práctica sea única (...) y nos invite a dirigir la mirada más allá de lo que la realidad nos delimita como posible” (Libro PH15, 15 años, 2015).

Esta enunciación recortada de ejemplos de diversas estrategias que agencia la organización para realizar sus acciones muestra el desarrollo de un entramado de relaciones -asimétricas, cambiantes, ambiguas- tejidas entre diferentes organismos del Estado y actores de la sociedad civil para la formulación, implementación y financiamiento de la propuesta. Frente a esta creación de vínculos y articulaciones, como lo hemos desarrollado, la organización fue definiendo un posicionamiento respecto de límites, modalidades y condiciones para el sostenimiento de la propuesta a largo plazo.

En el proceso de conformación de este posicionamiento, al cumplirse 10 años de trabajo ininterrumpidos, ph15 consigue plasmar en un documento institucional los grandes lineamientos de la organización como la visión (largo plazo), la misión (lo actual), los valores y objetivos que persigue. La realización de este documento significó un trabajo interno de debates, definiciones y acuerdos que llevaron a “pensarse como proceso y no como una sumatoria de pequeños proyectos que es algo que nosotros hacíamos y que muchas organizaciones que trabajan en arte y transformación hacen” (Entrevista a directoras de ph15, 2014).

A partir de la realización de este documento y la reflexión desatada, desde ph15 plantearon redefinir la modalidad de gestión, priorizando la adecuación de los fondos a las propuestas de la organización, en lugar de acomodarse a los requerimientos de quien da el financiamiento ante el apremio de solventar y sostener las actividades en ejecución: “lógica que no llevaba a una buena administración”, según argumentan las directoras de ph15. Fueron creando así una lógica propia para realizar alianzas y buscar financiamiento en un campo de actores sumamente diverso y heterogéneo que, como venimos desarrollando, engloba desde agencias internacionales, organismos estatales o donaciones del sector privado. Una estrategia consistió en contar con una multiplicidad y diversificación de fuentes de financiación y generar proyectos diversos y flexibles que se enmarquen dentro de un proceso a mediano plazo que permitan un abordaje más adaptable de estos fondos conseguidos por distintas fuentes de financiación. En sus palabras:

“la clave está en la diversificación y tener fondos de todos los ámbitos posibles (...) mientras que el financiador no se meta con nuestra metodología de trabajo, los fondos provengan de fondos lícitos, y no vengan de organismos u organizaciones que vayan en contra de nuestra filosofía, está

todo bien.” (Entrevista a directoras de ph15).

Para comprender las interacciones y capacidad de agencia de los actores sociales y estatales para el despliegue de sus acciones, Felipe Heiva de la Jara (2009) propone utilizar los conceptos de campo de Bourdieu (1990) y de interfaz societal de Long (2001), adaptado por Insunza (2004). Siguiendo al autor podemos pensar que dentro del espacio estructurado del campo donde se actualizan en escala menor las interacciones entre los actores, se encuentra una “interfaz socio estatal”. El concepto remite a aquellos espacios de intercambio y conflicto en los que los actores sociales y estatales se encuentran, se interrelacionan no casual sino intencionalmente. Esta interfaz está determinada estructuralmente por la política pública y por los proyectos políticos de los actores (estatales y sociales) concernidos (Heiva de la Jara, 2004).

Desde esta perspectiva, las relaciones de la organización que analizamos con los diversos actores nombrados son vistas como articulaciones entre la sociedad civil y el Estado superando la dicotomía artificial que separa ambas esferas de actividad. En línea con el argumento de Dagnino, se trasciende el mito del carácter unitario y virtuoso de la sociedad civil, así como la visión de sus representantes como sujetos autónomos alejados de dinámicas estatales y mercantiles y por otro lado, pretende superar cierta visión dominante acerca del Estado concebido como un ente administrativo homogéneo e indiferenciado que detenta poder absoluto (Dagnino, et. Al., 2006).

Los ejemplos que describen los vínculos de ph15 con el Estado en sus distintos niveles y dependencias gubernamentales, y las variadas líneas políticas, así como también los vínculos con instancias de financiamiento internacional, muestran a la organización inmersa en el complejo mapa de la gestión (pública) que va siendo realizada no sin fuertes tensiones y contradicciones:

“En suma, la heterogeneidad de la sociedad civil y del Estado configura un mapa extraordinariamente complejo de posibilidades de colaboración y confrontación. Por lo tanto, su consideración en el análisis nos parece fundamental para dilucidar el intrincado juego de fuerzas que establecen el terreno de la disputa donde se realiza el proceso político” (Dagnino, et. Al., 2006: 43).

Este complejo entramado de relaciones gestadas por la organización en estudio que entrecruzan Estado y sociedad civil pueden ser pensadas desde el

concepto de *gestión transversal* del modo como lo definimos en el artículo colectivo antes mencionado (Infantino et. Al., 2016). Con esta noción intentamos caracterizar la diversidad de agentes involucrados en la gestión del campo arte-transformador y asimismo las vinculaciones con las diversas dependencias hacia el interior del Estado en sus distintos niveles (nacional, provincial, municipal) y aéreas (políticas sociales, educativas, culturales, de juventud) que trascienden los modos convencionales en los que se suelen, al menos discursivamente, compartimentar las políticas. Es decir, en lugar de “juntar”, por ejemplo, lo cultural-artístico con lo social más bien se presentan prácticas que expanden ambos ámbitos y los atraviesan posicionándose “desde la indisciplina y la ruptura simbólica de reglas propia del quehacer artístico” (Roitter, 2009: 10). Resulta interesante retomar la reflexión acerca de la complejidad que generan estos cruces en palabras de sus protagonistas.

“Nosotros tenemos desde siempre este conflicto de que cuando apelamos a espacios que tienen que ver con lo cultural artístico nos dicen que nosotros somos un proyecto social y cuando apelamos a espacios que tienen que ver con el desarrollo social nos dicen que somos un proyecto cultural artístico, no encontramos nunca un lugar para que se entienda que *somos las dos cosas*” (Entrevista a directoras de ph15, 2015).

Lo expuesto hasta aquí, plantea entonces una apuesta por parte de la organización por configurar una modalidad de gestión que presentó posibilidades, oportunidades y márgenes para financiar la propuesta de ph15 a lo largo del tiempo. En algunos casos parecería que generaron un “tránsito hacia instancias estatales” (Danigno, et. Al., 2006) que permitió insertarse en el diseño e implementación de políticas públicas impulsando modos de intervención que disputaron modelos convencionales de relación con el Estado. Sin embargo, más allá de las posibilidades y oportunidades alcanzadas, se presentaron grandes limitaciones y condicionantes característicos de la gestión pública. En efecto, siguiendo a Raggio (2013), la lógica de funcionamiento del aparato burocrático, que constituye la garantía de ciertos procedimientos y provee de mecanismos para la resolución de problemas, se presenta como una dificultad importante a la hora de la implementación de proyectos que dan lugar a la participación de actores no tradicionales:

“por definición, el aparato burocrático es una estructura jerárquica, con tiempos condicionados por el cumplimiento de procesos que se ajustan a normativas. Estas condiciones resultan inadecuadas para la planificación participativa de actores populares y la estructura no está pensada para la

incorporación de modalidades democráticas e inclusivas, en todas las etapas desde la formulación hasta la evaluación” (Raggio, 2013:283-284)

En el caso que estamos analizando, esta dificultad que presenta la lógica de funcionamiento del aparato burocrático en la implementación de proyectos con participación de actores no estatales, se ilustra con los conflictos suscitados para el pago de los desembolsos en tiempo y forma en el ejemplo del programa proveniente del Ministerio de Planificación, o en los condicionamientos y requerimientos no negociables derivados del Programa Adolescencia de la Ciudad de Buenos Aires.

Durante el trabajo de campo, fueron diversos los comentarios que las directoras de ph15 hicieron respecto a este tipo de dificultades en la relación con los organismos del Estado con quienes se vincularon. Solíamos escuchar, por parte de ellas, una firme posición frente a las incomodidades generadas por los organismos públicos. Sostenían que “la relación con el Estado era compleja y diversa” pero no desde una mirada peyorativa sobre los organismos públicos o una anti-estatal ya que compartimos conversaciones en donde se ponía en valor la importancia del reconocimiento del rol del Estado como garante en la satisfacción de las necesidades (culturales) de los chicos y chicas con quienes trabajaban. Más bien, el sentido giraba en relación al funcionamiento del aparato burocrático. En una oportunidad conversando sobre el financiamiento proveniente de ámbitos privados una de las directoras sostuvo:

“con los fondos del extranjero lo que pasa es que son más pragmáticos, hay un convenio con fechas establecidas (...) y en general es un relojito. El problema es que es muy cuadrado digamos, no hay margen de ser más flexible de parte de nadie, no es que nos imponen pero si tenés que hacer todo en el margen de este cuadrado, con esta fecha, con esta información... no se adapta mucho a la realidad de nuestro país, pero es más fácil gestionar así, tenés más certeza de cuando suceden las cosas cuando te van a pedir los informes, que informes te van a pedir (...) porque eso es otra, [con el programa del Ministerio de Planificación que nos desembolsan a través de la Universidad de la Matanza] me cambian semanalmente los informes que quieren para pagar los desembolsos, “mejor haceme el otro”, yo hago un informe y me dicen “no no vos ahora haceme un informe que diga otra cosa” así” (Entrevista a directoras de ph15, 2014).

Claramente, los vínculos con las instancias gubernamentales en sus distintos niveles, implicaron un engorroso sostenimiento permanente de gestiones con estructuras jerárquicas diversas, normativas rígidas, bajo presupuesto y plazos

imprevistos que producía una constante sensación personal de estar “jugándosela” o “haciendo malabares todo el tiempo”, como en ocasiones lo transmitieron.

Asimismo, el caso ilustrado al inicio de este apartado sobre la alianza establecida con la IAF, había presentado facilidades para el desarrollo de la propuesta en cuanto a la ausencia de condicionamientos significativos y el cumplimiento de la financiación durante el plazo previsto. Además, las narrativas de las directoras presentaban otras consideraciones positivas acontecidas por el vínculo con la IAF, como el reordenamiento del esquema interno de trabajo que facilitó la tarea de la organización o las actividades “que no habrían podido hacer sin la IAF” como la posibilidad que chicos y chicas viajen a destinos internacionales y presenten muestras en el exterior.

La postura de la organización en relación a este financiamiento, se encuentra en los límites expresados por las mismas directoras en una narrativa expuesta en párrafos anteriores sobre la búsqueda de financiación: mantener autonomía en la toma de decisiones, que no se avance sobre los criterios metodológicos de trabajo, que el financiamiento provenga de fondos lícitos y no pertenezcan a organismos que vayan en contra de la visión y filosofía de la organización.

Considerando las cuestiones analizadas en este capítulo, en el próximo nos detendremos a indagar en los discursos y las prácticas desarrolladas por la organización para el trabajo con chicos, chicas y jóvenes en contextos precarizados, describiendo la metodología de trabajo implementada y destacando algunos rasgos particulares que sustentan los discursos institucionales.

## CAPÍTULO II

### Prácticas y discursos institucionales

*“cuando llego, veo que están tomando mate cocido y Valeria que está sentada en la punta de la mesa le pregunta a cada uno de los chicos como fue su semana, qué fue lo bueno y lo malo para cada uno. Los chicos dicen cosas como: "me retaron", "me sacaron la computadora porque me porté mal", "tuve pruebas", "no pude ver tele", "me fue bien en la prueba", "toque el piano", "vi la novela", "se fueron mis abuelos", "fui a lo de mis tíos", "conocí el zoológico", "me fui a vivir a un lugar nuevo que no me gusta el ambiente...me voy a cambiar otra vez" (...) Cuando terminan de conversar y de tomar el mate cocido Valeria dice que van a trabajar con los rollos que tienen para ver entre todos. “Son tres, el primero es el de Facu”, Y Facu dice: "uy que bueno!" se lo ve contento. Valeria le dice que está muy bueno el rollo “pero nos dimos cuenta que le tenes miedo a la gente, no muerde la gente, tenes que animarte... ahora lo vamos a ver”. Facu escucha y asiente con la cabeza. El resto está disperso. Sacan el rollo, Facu se sienta más cerca de la mesa y empieza a repartir las fotos, de a una. Todos se sientan alrededor. Las fotos pasan de mano en mano y se van haciendo algunos comentarios sobre las fotos: "¿esta donde es?, que estabas haciendo?", "... acá estoy en un recital... acá le saque a una obra de teatro que estaban haciendo en la calle... acá fuimos a pescar con un amigo... pescamos cangrejos...", algunos decían “cangrejos!, ¿cómo se pescan?, ¿son ricos?”... otros decían "esta esta buenísima" "me gusta desde donde la sacaste", "a mí me gusta esta, me gusta la luz", algunos miraban las fotos pero no expresaban nada, la tallerista insistía "¿qué les parecen las fotos?"... "¿que querías sacar acá Facu? ¿Que estabas buscando?"... Facu dice que además de este rollo sacó otras fotos con cámara digital, y que le costó sacar con este rollo. La tallerista le responde que "a veces se trata de darse tiempo también, de esperar que aparezca la foto que vos estás pensando, no sacar por sacar" (...) "Bueno ahora cuales seleccionarías vos, pensando en una presentación... ¿cuál te parece?" le dice Valeria a Facu, y ustedes también chicos -hablándoles a todos- ¿cuáles seleccionarían?". Algunos comentaron cuales eran las que les gustaban como quedaban grupalmente, como secuencias, cuales dejarían de lado... "si, si, así me gustan como quedan, la verdad es que me gusta como quedó" dice Facu. Agrupa en la mesa las fotos seleccionadas (de diario de campo, Agosto del 2012).*

En el capítulo anterior analizamos el surgimiento y la modalidad de gestión y financiamiento de ph15, organización que trabaja desde la idea de arte y transformación social a través de la herramienta fotográfica.

En este capítulo, nos detendremos en la propuesta de la organización, describiremos las prácticas que desarrolla y las modalidades de trabajo sostenidas hace más de 15 años, desde los inicios de los talleres de fotografía a principios del 2000.

Describiremos fundamentalmente la actividad central del taller de fotografía y las prácticas asociadas. En cuanto a la metodología de trabajo implementada, puntualizaremos en las modificaciones y reestructuraciones en el sentido y la formación de la práctica fotográfica dada por el proceso de transformación tecnológica acontecido en los últimos años que implicó un cambio significativo en los modos de enseñar el lenguaje y la técnica de la fotografía.

Por otra parte, a partir de la descripción de la propuesta indagaremos en las concepciones que sustentan las prácticas destacando algunos rasgos discursivos para el análisis. Por un lado, los discursos institucionales en cuanto a cómo es concebido el arte y la práctica artística, y asimismo los sentidos y representaciones desde donde institucionalmente se interpelan a los chicos y chicas con los que trabaja. En este análisis, intentaremos dar cuenta como los discursos que sustentan la práctica institucional se entremezclan y superponen con otros sentidos en disputa y redefinición en el entramado de experiencias que conforman lo que denominamos el “campo arte transformador”.

La propuesta de este capítulo se sintetiza en el intento por describir de manera detallada “que es lo que hace” y “que es lo que dice” una institución que sustenta la práctica fotográfica desde la noción de arte y transformación social dirigida a chicos y chicas en contextos precarizados.

## **1. “¿Qué es lo que se hace?” Prácticas y metodología de trabajo de ph15**

La dinámica de trabajo de la organización comenzó a implementarse desde los comienzos de ph15 en los talleres de Ciudad Oculta. Si bien en el transcurso de los años la manera de abordar la práctica fue variando según posibilidades de financiamiento, los cambios tecnológicos y el conocimiento devenido de la propia experiencia, el eje de la propuesta continuó girando sobre un taller semanal de fotografía como centro y motor de un conjunto de prácticas asociadas.

El espacio del taller prevé un equipamiento previo<sup>48</sup> para entregarle a una chico/a o joven que recién comienza, una cámara fotográfica que será suya durante el

---

<sup>48</sup> En el momento que realizamos el trabajo de campo, la organización se encontraba en transición respecto de la herramienta fotográfica utilizada. En los talleres de los sábados utilizaban cámaras manuales. Los chicos entregaban los rollos a los talleristas una vez terminados para que estos los revelen y en próximos talleres se analicen entre todos las

tiempo que asista y le permitirá tomar fotografías durante la semana que serán trabajadas de manera grupal en el encuentro semanal.

De esta manera, desde el comienzo los chicos y chicas producen fotografías, ensayan diversas maneras de expresarse visualmente, toman decisiones respecto a lo que quieren contar de una situación, de un lugar o de una historia y descubren las diversas propuestas propias del medio: experimentan desde explorar en la expresión espontánea registrando lo que observan en el barrio, en espacios públicos o privados, incursionan en la preparación de una escena hasta la intervención en el diseño digital.

El espacio del taller generalmente comprende un momento de presentación y charla con los chicos y chicas y luego se presenta una actividad fotográfica que habitualmente, tal como lo expresa el relato de campo que inicia este capítulo, los participantes se sientan alrededor de una mesa y van pasando las fotos que les entrega el autor.<sup>49</sup> Entre todos –chicos, chicas, y talleristas- comentan sus impresiones y sensaciones sobre las fotografías. Se genera un espacio de exhibición y crítica de las obras de los participantes, a través de un intercambio de impresiones y juicios sobre la calidad estética y expresiva de las mismas.

Así, con esta modalidad de aprendizaje, además de producir imágenes, se practica el ejercicio de pensarlas, exponerlas, dialogar sobre ellas, ensayar un proceso de empezar a construir un relato fotográfico. Según afirma una de las directoras sobre la metodología de trabajo implementada:

“Creemos que es una forma muy interesante de construir la obra porque genera espacios de debate con respeto, hay que aprender a bancarse la crítica, algo que es muy difícil en la adolescencia. Y también empiezan a adquirir el lenguaje de las imágenes desde la propia generación” (Directora de ph15 en nota de revista “Ni a palos”, 2011).

Si bien la organización presenta un esquema de trabajo preestablecido para el espacio de los talleres semanales, durante el trabajo de campo observamos que la propuesta implementada se torna flexible y permeable en función de las particularidades de los grupos de participantes, en cuanto a cualidades, momentos, edades, recursos afectivos y simbólicos. A partir de una evaluación del grupo, las y

---

imágenes tomadas. También se trabajaba con cámaras digitales donadas. Luego del año 2012, en los talleres se utilizaron solo cámaras digitales.

<sup>49</sup>Estas fotos que pasa el autor son fotografías tomadas por él que los/las talleristas imprimieron previamente sin editarlas respetando la toma original. Es decir, para que las fotos se trabajen en el momento del taller existe un trabajo previo de laboratorio fotográfico.

los talleristas buscan captar el interés de los chicos y chicas y favorecer la motivación y el desarrollo de la creatividad y la expansión artística reorientando actividades y técnicas.

Así, según la dinámica del grupo de trabajo, vimos como en el espacio del taller se incorporaron actividades<sup>50</sup> como realización de collage, fotomontaje y actividades plásticas de distinto tipo, o recorridos fotográficos por el barrio con consignas propuestas en el taller. También visitas de artistas que comparten sus experiencias de trabajo y muestran sus obras. Una mañana en el taller de Ciudad Oculta se presentó un colaborador del fotógrafo Emmanuel Andre<sup>51</sup>, quien había llegado recientemente de Francia para realizar algunos trabajos fotográficos y se había propuesto acercarse a los y las chicas que se encontraban concurriendo al taller de ph15. Durante la semana varios de ellos/as visitaron el estudio de fotografía de este fotógrafo, conversaron con él y realizaron sesiones de fotos. Esta acción significó una organización por parte de las directoras y talleristas y una coordinación de horarios y disponibilidades de traslado con los padres de los jóvenes. Con esta actividad pudimos acercarnos al asombro y entusiasmo que significaba planificar y proyectar una propuesta “desconocida”. Asimismo, durante el trabajo de campo presenciamos y acompañamos la organización e inauguraciones de exposiciones de las obras de los chicos y chicas, como al BA Photo, Centro Cultural Recoleta, Centro Cultural Carlos Gardel, Centro Cultural Conti, Palais de Glace, o la Galería de Arte Buenos Aires Sur.

Además de las clases de fotografía, en varias oportunidades, estando en el taller de los sábados, presenciamos las clases de video, que contaban con una dinámica muy diferente a las clases de fotografía. Estas clases de video, estaban estructuradas con diversas actividades asociadas como concentración en grupo, juegos colectivos, técnicas teatrales, o realización y grabación de videos. Al igual que con las fotografías, el video era visto de manera colectiva y se le hacían los señalamientos que cada uno consideraba.

Varios de los chicos y chicas con los que nos vinculamos han comentado recuerdos sobre actividades que se han realizado en el marco del taller semanal como

---

<sup>50</sup> En Anexo Fotográfico se muestran imágenes sobre algunas de estas actividades.

<sup>51</sup> <http://www.tbwa.com/about-1/leadership/emmanuel-andre-1/>

clases a cargo de especialistas sobre diversos temas surgidos de las instancias de diálogo en los momentos del taller, por ejemplo, sobre alimentación, ecología, derechos humanos o educación sexual que se intercalan con la actividad central del taller de exposición y crítica de las producciones fotográficas. También recordaron las salidas fotográficas realizadas a diversos espacios de la ciudad como la Ciudad de los Niños, parques y plazas, la Sociedad Rural, Tierra Santa, el Jardín Japonés, el barrio de La Boca, el Zoológico de Buenos Aires, visitas al área céntrica de la ciudad, galerías de arte, centros culturales, museos, entre otros.

Tal vez una de las actividades que más se destaca, tanto desde la organización como desde los concurrentes, es la participación en circuitos de exposición como muestras en galerías de arte, centros culturales a nivel nacional y también internacional, que retomaremos más adelante. Asociado a las exposiciones se encuentran los viajes realizados de manera grupal o en algunos casos realizados por uno o dos representantes del taller, generalmente acompañados por algún miembro de la fundación. Córdoba, Santa Fe, Jujuy, San Juan, Santa Fe, Paraguay, Ecuador, Washington, Estocolmo, son algunos de los viajes comentados y presentes en los diálogos con ellos/as. Si bien el período más fructífero en cuanto a viajes realizados tanto al exterior como al interior del país se dio en el marco del financiamiento de la IAF<sup>52</sup>, también se encuentran viajes financiados por medio de intercambios y acuerdos que la organización genera con otras organizaciones, instituciones y personas particulares.

Un aspecto a destacar que significó modificaciones y reestructuraciones en la formación de la práctica fotográfica está dado por el proceso vertiginoso de transformación tecnológica que implicó el pasaje del soporte analógico a los sistemas digitales acontecido en las últimas décadas. Esto impactó significativamente en la propuesta del taller tanto en su propósito como en su metodología.

Por un lado, este pasaje supuso un cambio en todo el circuito de producción distribución y consumo de imágenes, acompañado de múltiples transformaciones en los costos, mecanismos y dispositivos necesarios para la obtención de imágenes digitales. Pero además, el soporte digital expandió exponencialmente el acceso y uso

---

<sup>52</sup> Como señalamos en el capítulo anterior, la alianza con la IAF es aprobada a mediados del año 2006 y se implementa desde el 2007 hasta fines del 2008. Datos extraídos de Documento institucional (Lucena, 2009).

de la fotografía. La cámara digital como dispositivo de uso cotidiano fue tomando protagonismo y presencia constante, generando una circulación masiva de imágenes en dimensiones nunca antes vistas. Este proceso no solo impactó en el ámbito de la fotografía sino también en la vida cotidiana. Tanto las imágenes almacenadas en los dispositivos móviles como las que circulan por internet muestran la gestión de una imagen propia que se produce en gran parte como una forma de relación con los demás y exponen diferentes sentidos, sobre la vida, el mundo y la sociedad.<sup>53</sup>

En este contexto que describimos, la dinámica de trabajo para la enseñanza de la fotografía implementada desde el inicio de los talleres, debió ser modificada. La dinámica pensada en un esquema que planteaba 3 años de permanencia en el taller en los cuales se dictaban en paralelo al taller de Expresión fotográfica, Técnica y Laboratorio (manejo de cámara manual profesional y el trabajo de revelado y copiado en el laboratorio), Fotografía y Edición Digital (cámara digital y manejo de softwares de edición de imagen y retoque digital, así como también diversas pautas para armar un propio portfolio y orientarse en la búsqueda de concursos y premios vinculados a la práctica fotográfica), fue modificada primeramente a partir del año 2004 cuando la fotografía digital se fue incorporando desde el inicio de la práctica aunque ensamblada con la fotografía analógica. (Entrevista a Evaluadora de ph15, 2014; información del documento institucional “Manual de Metodología”)

Sumado a este cambio en la dinámica de los talleres, otros cambios en los y las chicas que concurrían se perfilaban. Ciertamente, si en los primeros años del taller (2001) se sospechaba que al momento de comenzar los chicos y chicas no poseían una cámara fotográfica, años después quienes comenzaban ya contaban con acceso a una cámara generalmente en un dispositivo móvil. Esto hizo que el sentido de la propuesta se modifique pasando de centrarse en el acceso a la herramienta a “*la construcción de una mirada propia*”<sup>54</sup>, tal como lo expresan las directoras de la organización:

---

<sup>53</sup>Existe un conjunto de estudios que analizan este pasaje del formato analógico al digital y los impactos en la vida cotidiana. Si bien es un tema que excede el presente trabajo, tomamos como referencia los estudios de Fontcuberta (2010), Pérez Fernández (2011a y b), Marín, Vitale y Pérez Fernández (2012), Gómez Cruz (2012), entre otros.

<sup>54</sup>Este proceso de cambios en los talleres se fue dando de manera progresiva trabajando con ambos formatos. Gran parte de las cámaras analógicas que se consiguieron en el inicio de los talleres fueron en su mayoría cámaras pocket básicas con lentes plásticos, y cámaras manuales, que se siguieron usando mientras se comenzaban a recolectar cámaras digitales

“fue un proceso muy complejo para nosotros porque tenía mucho sentido la herramienta analógica en la propuesta de trabajo (...) el cambio a lo digital implicó muchos cambios (...) Porque la diferencia que hay desde los primeros años a ahora, es que antes los chicos que se acercaban nunca habían agarrado una cámara fotográfica en sus vidas en su mayoría, muchos de ellos ni siquiera tenían un retrato familiar, ahora cualquier chico que se acerque al taller tiene un celular que saca fotos aunque no sea de él pero ya conoce esa herramienta, tiene un perfil de *facebook*, se saca auto fotos, las sube todo el tiempo y tiene una exposición propia y de su entorno muy grande. Entonces empezás a construir desde un lugar muy diferente porque vos lo que le estas dando es una herramienta que él desde cierto lugar ya dispone, entonces lo que vos le estas entregando es que pueda empezar a construir su nueva forma de mirar y no seguir mirando cómo está de moda, hacerse la *selfie* como sus compañeros o copiar la estética de un programa de televisión, entonces el abordaje es como construir tu propia mirada, no tanto el acceso. Sí el acceso a nuevos públicos, el poder contar quién sos vos, donde estas, qué pasa en tu comunidad, qué es lo bueno que podés mostrarle a otros, es otra la construcción, lo entendimos con el paso del tiempo” (Entrevista a directoras de ph15, 2014).

Habilitar una mirada creativa, constituir un soporte desde el cual los protagonistas logren expresar sus puntos de vista y acceder a otros circuitos de la vida social, son los sentidos desde los cuales se desarrolla la enseñanza de la práctica fotográfica como lo veremos en detalle en el último capítulo.

Si bien no es un tema que abordaremos en este trabajo, vale aclarar que durante el trabajo de campo, observamos hacia el interior de la organización, la presencia de una mirada inquieta en relación a los efectos del pasaje de formato analógico al digital en el proceso de enseñanza. En el sentido que aludían a una diferencia considerable en cuanto a la composición de la imagen y el clima por ejemplo, de las imágenes fotográficas que tomaban los participantes con cámaras analógicas y las imágenes actuales producidas con formato digital, que conlleva una facilidad en la captura de la imagen. En efecto, esta tendencia a la captura y acumulación de imágenes o esta “suerte de ansias insaciables o acción “mecánica” de tomar fotografías” debido a las posibilidades que ofrece la tecnología digital, para autores como Silvia Pérez Fernández (2011) indica, más que una mera disponibilidad

---

suficientes para que todos los chicos puedan trabajar con la propia. En la transición las tomas se siguieron haciendo con película fotográfica, pero luego el material se escaneaba y las imágenes se trataban como fotografía digital. Finalmente el costo que implicaba este proceso y lo accesible que se volvió el acceso a una cámara digital hizo que el proceso se digitalice por completo.

de medios de registro, una modificación importante en el orden de lo simbólico y subjetivo que sin embargo “la inmediatez histórica, la evolución y expansión continuas de los productos digitales y de sus usos, entre otros factores, impiden evaluar cuándo y cuáles transformaciones cuantitativas y cualitativas dan paso a una metamorfosis sustantiva del objeto y de las prácticas fotográficas” (Pérez Fernández, 2011:17).

Para sobrellevar los dilemas y tensiones provenientes de “la problemática de saturación icónica” (Fontcuberta, 2013) causada por las transformaciones que implicó el pasaje del soporte analógico a los sistemas digitales, la organización optó como estrategia de acercamiento a la práctica fotográfica digital, la creación de imágenes desde un sentido artístico, investir una mirada creativa y expresar puntos de vista propios. Es a partir de esta estrategia que sostiene el propósito central en torno a “generar una mirada propia” creativa, reflexiva y que permita a las y los chicos que participan pensar su entorno y sus propias vidas desde “otros” puntos de vista que trasciendan la estigmatización preponderante en las miradas sobre los barrios segregados y sus habitantes.

## **2. “¿Qué es lo que se dice?” Sentidos y discursos que sustentan la práctica artística**

### **2.1. Discursos institucionales vinculados al arte**

De acuerdo con el análisis de la obra de Raymond Williams realizado por Cevalco (2003), el autor en “Culture is Ordinary” (1958) sostiene que en la sociedad contemporánea coexisten e interactúan distintas acepciones de cultura. Por un lado, tendríamos un uso general de cultura como cultivo activo de la mente, por ejemplo, cuando se designa a un “hombre culto” o que “tiene cultura”. Cultura es entendida como la palabra que describe los trabajos y las prácticas de la actividad intelectual y artística. Este primer uso de cultura interactúa con la noción que la designa como un modo de vida específico, como la cultura de un pueblo o de una época (Cevalco, 2003). Según Williams:

“usamos la palabra cultura en esos dos sentidos: para designar todo un modo de vida –los significados comunes- y para designar las artes y el aprendizaje – los procesos especiales de descubrimiento y esfuerzo creativo-. Algunos

escritores usan esa palabra para uno u otro sentido, pero insisto en los dos, y en la importancia de esa conjunción” (Williams, 1958: 4).

El autor, discute con las formulaciones más tradicionales y hegemónicas sobre la cultura, asociada a un dominio separado de la vida cotidiana, a un espacio único -el de las consagradas Bellas Artes- donde se producen las grandes obras de la humanidad, en manos de excepcionales artistas. El enfoque de Williams cuestiona la división existente en su sentido restringido de “las artes”, entre lo humano y creativo contrapuesto a lo material y repetitivo. Por un lado, porque desde estos abordajes que ponderan las producciones de los grandes artistas con una idea de creatividad como algo excepcional -reducto de los grandes genios- se excluyen otras formas (populares, subalternas) de expresión y formación de significados y valores. Así, propondrá su noción de creatividad como algo ordinario; todos los seres humanos tienen capacidad de descubrimiento, creación y comunicación, por consiguiente todos tenemos cultura (Cevasco, 2003).

A partir del planteo de Williams, analizaremos las definiciones de arte que se presentan en los discursos institucionales. Centralmente notamos que, a contrapelo del concepto restringido de cultura y las concepciones tradicionales del arte como “genialidad” y la creatividad como capacidad exclusiva de unos pocos denominados “artistas”, los discursos de la organización se estructuran sobre la idea del rol social del arte y la democratización del acceso a la práctica artística, pensando al proceso creador como potencialidad del ser humano que sólo requiere de canales que faciliten su expresión, en sus palabras “buscamos construir [la producción de los chicos y chicas] como una producción artística, desde el primer momento pensamos en los chicos como artistas” (Entrevista a Miriam Priotti y Moira Rubio en Revista “Ni a Palos”, 2011).

Para comprender los sentidos que se conjugan en relación a la idea del rol social del arte y la noción de creatividad como proceso “ordinario” (siguiendo a Williams), una vía posible fue examinar el modo en que la organización nombra y define la práctica desplegada. En las indagaciones realizadas sobre el discurso institucional, observamos que en el período que va desde los inicios del taller de fotografía en Ciudad Oculta al momento del trabajo de campo, los integrantes de la organización pasaron de sostener su práctica sobre la idea de educación a través del arte -haciendo foco en el proceso que sucedía en el espacio del taller en relación a la

enseñanza de la herramienta fotográfica y el desarrollo de la expresión visual entre los jóvenes que participaban- a definir la práctica como arte para el cambio o la transformación social.

Este cambio en el discurso institucional, plasmado a través de documentos institucionales, notas periodísticas, material gráfico que acompañó diversas exposiciones y muestras, se produciría en coincidencia al financiamiento con la IAF y la incorporación de una persona destinada a la evaluación de procesos y la generación de documentación escrita sobre el proceso de trabajo de ph15 desde los inicios<sup>55</sup>. La sistematización de la experiencia al interior de la organización generó, como consecuencia un proceso de reflexión entre los miembros (directoras y talleristas) con la finalidad de plasmar de manera escrita la experiencia y la posibilidad de pensar hacia futuro. Este proceso reflexivo llevó, entre otras cosas, a pensar la manera de concebir la práctica artística y el intento de unificar el discurso institucional. La interpretación de un conjunto de factores, llevó a nombrar y definir la práctica como *arte para la transformación social*. En una conversación mantenida con miembros de la organización, sostenían que:

"En realidad tuvo que ver con las consecuencias que fuimos viendo, cuando vimos que las propuestas producían cambios, producían esos procesos transformadores en los chicos, en los públicos, lo que pasaba en las muestras, ahí fue el cambio (...) pudimos ver "acá pasa algo" más allá del proceso de aprendizaje fotográfico...y que es más relevante incluso..." (Entrevista a directoras de ph15, 2014)

El relato de lo que sigue da cuenta del sentido asignado al término:

"era algo que estaba como en el aire (...) entre las directoras y los talleristas aparecía eso de utilizar el arte para cambiar: o a los chicos o a esa comunidad, o para dar herramientas para que puedan hacer otras cosas. Entonces por ahí no estaba así explícitamente dicho pero estaba (...) Era en paralelo a que había ya egresados que se involucraron como asistentes [del taller de fotografía] (...) ahí se pensó como reflexionar sobre la práctica (...) cada uno tenía una idea preconcebida del arte, del cambio, de que se hacía en los talleres, se puso todo eso en juego. Hubo discusiones pero hubo consenso, en general estaban pensando lo mismo (...) lo que más les costó es definir si eran

---

<sup>5555</sup> La persona que comenzó en el año 2007 el trabajo de evaluación de ph15, continúa realizando esta tarea de manera ininterrumpida, Durante el trabajo de campo, hemos entablado diversas conversaciones e intercambios.

un taller o eran una organización esto fue hace años (...) pensar que ph era más que un taller y entonces pensarse a largo plazo, pensar objetivos o esa utopía, esa meta o ese norte. [En ese pensarse para adelante] apareció mucho lo de transformación y cambio (...) Una cosa que salió interesante fue no sólo la transformación del que va al taller, que está bueno, sino **que circule en la sociedad otra concepción sobre el arte**. Que el arte pueda empezar a pensarse como una herramienta de cambio” (Entrevista a Daniela Lucena, evaluadora y miembro de ph15, 2015).

En esta narrativa vemos que el sentido otorgado al término *cambio o transformación social desde el arte* se encuentra asociado a varias ideas. Relacionado a cambios en las subjetividades de los chicos a partir de lo aprehendido o la experimentación del lugar de artistas-protagonistas capaces de desarrollar la capacidad creativa y producir una obra propia; asociado al traspaso a la vida general de aprendizajes surgidos del proceso de la practica fotográfica-artística haciendo referencia a expresiones del tipo “desde que aprendí a hacer entrevistas para la prensa aprendo palabras nuevas y no me da más vergüenza hablar”. También encontramos que el termino se asocia a la idea de cambio o transformación en “el público” (pensado como la sociedad en general, o los vecinos del barrio en particular) en relación a fomentar la circulación de nuevos planteos respecto de lo que el arte es, o podría ser o quien es considerado artista y quien tiene derecho a serlo, y la idea de generar repercusión pública de los relatos visuales realizados por los chicos y chicas.

En esta definición, la organización plantea una postura de democratización de la práctica artística que toma distancia de la concepción canónica del arte, pero además, plantea tensiones dentro del campo del arte (Bourdieu, 1990) o mundo del arte (Becker, 2008)<sup>56</sup>. En una conversación mantenida con las directoras de la organización, éstas sostenían la siguiente idea:

---

<sup>56</sup> El enfoque de Becker sobre los *mundos del arte* considera la actividad artística como un trabajo llevado a cabo por personas, y hace hincapié en los patrones de cooperación más que en los trabajos en si (Becker, 2008). El concepto “mundo del arte” refiere a una red de personas que “dedican considerable atención a tratar de decidir qué es arte y qué no lo es, qué es y qué no es su tipo de arte, quién es un artista y quién no lo es” (Becker, 2008: 56). Por otra parte, los mundos del arte incluyen todas las actividades, desde la producción al consumo, dado que “el objeto de nuestro análisis no es el trabajo artístico como acontecimiento y objetos aislados, sino todo el proceso por el cual éste se hace y vuelve a

“los fotógrafos profesionales no nos quieren (...) Lo que pasa que el mercado de la fotografía es chico para la cantidad de fotógrafos que existen, nos leen como generadores compulsivos de competencia innecesaria, como que estamos creando fotógrafos para un mercado que no los necesita (...) Es verdad que muchas veces hemos conseguido reconocimiento de espacios y de instituciones, de curadores más por lo que somos como organización que por la obra, como que después miran la obra y les cierra, pero habían dicho que si antes por el proceso de trabajo, por lo social, eso nos ha pasado en muchos ámbitos [pero también nos pasa que] contactamos todas las galerías (...) reuniones y diálogos y todos ‘si qué bueno, que hermoso, que divino, no tengo agenda (...) sabes que pasa yo tengo un socio y a mi socio esto no le va a cerrar’, siempre hay una excusa. A los galeristas les da miedo, están todos muy jugados, hay más galeristas de lo que Buenos Aires necesita. No les está siendo financieramente viable y no quieren arriesgarse a exponer en su galería obras de personas que ellos no consideran artistas (...) no se la juegan con decir, si bueno esto también es arte y lo estoy exponiendo acá” (Entrevista a directoras de ph15, 2015).

Sin embargo, para la organización, construir estos puentes o canales con espacios legitimados de arte lleva a sostener uno de los ejes centrales de la práctica que es la exposición de las obras en galerías de arte y centros culturales reconocidos.<sup>57</sup>

---

hacer cada vez que alguien lo experimenta o aprecia. Eso da especial importancia a la contribución del público” (Becker, 2008: 250). Por su parte, Bourdieu construyó un esquema ordenador, a través de su teoría de los campos, para explicar la diferenciación y desigualdad cultural en las sociedades con estructura de clases: “El análisis bourdiano situará al campo artístico como un fenómeno reciente surgido a partir de la sociedad moderna, caracterizado como un: *espacio estructurado de posiciones y tomas de posición*, donde los individuos y las instituciones compiten por el monopolio de la autoridad artística en la medida en que ésta se autonomiza de los poderes económicos, políticos y burocráticos. Dentro de una esfera relativamente autónoma de acción y disputa así constituida, la lógica de la economía fue suspendida, por no decir invertida; los criterios de evaluación específicamente estéticos son afirmados más allá de, y en *contra*, de los criterios de beneficio comercial; y los participantes entablan entre sí una lucha incesante por establecer el valor de su trabajo de acuerdo con el principio de la percepción artística predominante. Así, el campo produce y reproduce a través de su propio funcionamiento, la creencia incuestionada, compartida tanto por los miembros activos como por los aspirantes a serlo, de que el arte es un dominio “sagrado”, que se mantiene a la par de, y trasciende, los intereses de la conducta mundana y material” (Wacquant 2005: 117. Nuestra traducción).

<sup>57</sup> Algunos de los espacios donde ph15 expuso sus obras son: Galería de Arte Buenos Aires Sur, Palais de Glace (Buenos Aires), Feria de Libros de Fotos de Autor (Buenos Aires), Centro Cultural Conti (Buenos Aires), Ciudad Cultural Konex (Buenos Aires), BA Photo, Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires), Centro Cultural Carlos Gardel (Buenos Aires), TV Pública (Buenos Aires), III Bienal de Fotografía Argentina Documental (Tucumán), Archivo General de la Nación (Buenos Aires), Teatro Argentino (La Plata), Biblioteca Nacional (Buenos Aires), Fotoespacio de Retiro (Buenos Aires), Honorable Senado de la Nación (Buenos Aires), Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Centro Cultural Borges (Buenos Aires), Museo de los Parques Carlos Thays (Buenos Aires), Tea Connection

Según lo relevado, pareciera que desde el punto de vista de la organización, la presencia en estos circuitos legitimados de arte funcionarían como una suerte de caja de resonancia en dos sentidos: para dar a conocer la experiencia, y para generar una cierta repercusión pública de los relatos visuales realizados por los chicos y chicas protagonistas de ph15. Consultados sobre esta idea, un miembro de la organización sostuvo lo siguiente:

“las muestras en argentina y en el exterior son un momento muy importante (...) también para llevar otros relatos para producir una especie de grieta, de fisura en el discurso y el relato hegemónico sobre poblaciones en condiciones de vulnerabilidad donde hay una construcción del pibe chorro, la droga, la violencia, entonces, hay ahí una intención de ph que es de algún modo producir algún quiebre en este relato tan estigmatizante de los medios de comunicación, y las muestras ayudan por supuesto a esto” (Entrevista a Daniela Lucena, evaluadora y miembro de ph15, 2015).

Esta idea de producir una grieta en el discurso estigmatizante asignado a los y las jóvenes artistas resulta central al análisis y será desarrollado en los próximos capítulos. Aquí nos interesa pensar cómo la organización en esta búsqueda por “perforar las fronteras del museo y de las galerías”<sup>58</sup> (García Canclini, 2010) instalando obras de los chicos y chicas en espacios “no destinados para ellos”, disputa concepciones políticas, sociales y estéticas relacionadas al arte y sus formas de transmisión. En este sentido, la idea de democratización de la práctica artística y los significados asociados a la noción de transformación social a través del arte que manifiesta esta institución, pone sobre la mesa “las tensiones existentes dentro de la configuración de fuerzas [en el campo del arte] y la posibilidad de actuar de un modo que subvierta su forma de articulación” (Mouffe, 2014:106).

---

(Buenos Aires).Y fuera del país: Embajada Argentina en Londres, Rockefeller Memorial Chapel, University of Chicago (EEUU), Art for Change (Nueva York, EEUU) Galería Donna Beam, Universidad de Nevada (Las Vegas, Estados Unidos), FOTOSUR 07 (Guasualito, Venezuela), SENAC (San Pablo, Brasil), Torre Monumental, Cambridge Multicultural Arts Center (Boston, Estados Unidos). (Datos extraídos de <http://www.ph15.org.ar/exhibiciones/>. Visitado el 03/03/2017.

<sup>58</sup> Con esta expresión García Canclini hace referencia al movimiento experimentado en las artes para las décadas del 60-70, donde se proponía disputar el elitismo y encapsulamiento que caracterizó al arte, a partir de diversas propuestas que pretendían sacarlo de las fronteras cerradas en donde se exhibía y reproducía.

## 2.2. Discursos institucionales vinculados a la representación de los chicos y chicas que concurren al taller. ¿Cómo se los/las piensa y representa?

El otro rasgo que nos propusimos analizar al inicio de este capítulo, es el modo en que la organización piensa y representa a los/as chicos/as y jóvenes que se involucran en la propuesta.

Tal como sostuvimos en el apartado anterior, a partir del desarrollo de los discursos de la organización relacionados al rol social del arte y la democratización del acceso a la práctica artística, la organización interpela a los chicos y chicas con quienes interactúan como protagonistas del proceso artístico. Además, las narrativas de miembros de la organización sobre la búsqueda por acceder y exponer las obras en espacios reconocidos de arte con la intención de generar algún tipo de “fisura” en el discurso dominante que los estigmatiza como “jóvenes pobres y violentos”, ilustraron otra manera de significar a los jóvenes desde la institución. Una manera que los piensa como sujetos de derecho y agentes activos que pueden -y tienen el derecho a- imaginar, sentir, probar, experimentar arte.

En este sentido, la información obtenida del trabajo de campo nos permite comprender que el discurso institucional sobre las y los chicos se presenta bajo la idea de sujetos protagonistas de sus propias vidas y de la experiencia fotográfica, percibidos como “agentes sociales” (Reguillo, 2000) con posibilidad de poder hacer, en el sentido del reconocimiento de las capacidades del sujeto (Chaves, 2005). En palabras de una de las directoras:

“Jóvenes que se expresan con ganas de vivir en una sociedad que no los estigmatice por vivir en un lugar que les tocó en suerte (...) que quieren cambiar su realidad (...) quien sabe cuántas fotos más quedan por ser descubiertas pero para eso es necesario que nosotros estemos interesados en ver como ellos registran su realidad y no como otros la retratan por y para ellos” (Moira Rubio, directora de ph15 en Charlas TED x Corrientes, 2009).

Esta noción de los jóvenes capaces de “hacer algo” con lo que están aprendiendo, pensados como productores de hechos artísticos, puede ser analizada como una estrategia de intervención educativa *de invención*, en los términos propuestos por Duschatzky y Corea:

“Se trata de hacer algo con lo real, de producir aberturas que desborden la condición de imposibilidad, de producir nuevos posibles (...) La invención supone producir singularidad, esto es formas inéditas de operar con lo real

que habiliten nuevos modos de habitar una situación y por ende de constituirnos como sujetos. (...) [Así], la educación consiste en examinar una situación de imposibilidad contingente y en trabajar con todos los medios para transformarla” (Duschatsky y Corea, 2011:78, 89, 91).

En esta estrategia educativa artística que interpela a los y las chicas como sujetos activos, pueden reconocerse sentidos provenientes de dos propuestas educativas diferentes: por un lado, algunos elementos inspirados en la propuesta pedagógica de la educación popular planteada por Pablo Freire, y por otro lado, algunas nociones desarrolladas desde la educación escolar artística como lo propone Kantor (2008).

La propuesta de la educación popular parte como principio básico del desarrollo del pensamiento crítico de los sujetos involucrados y considera el proceso de aprendizaje-enseñanza como un proceso del que todos los sujetos implicados participan activamente y en el que se transforman, construyen y reconocen a partir de la interinfluencia (Freire, 1994). Por otra parte, esta propuesta plantea que las necesidades de los educandos, que serán un reflejo de su historia pasada, de su conocimiento espontáneo y práctico acumulado, juegan un papel fundamental ya que son el punto de partida sobre el cual se encamina el proceso de aprendizaje y desarrolla un compromiso en los individuos. Desde esta perspectiva, la metodología de la educación popular permite romper con estructuras adultocéntricas jerarquizadas y favorecer la interacción con las y los jóvenes involucrados en el proceso formativo al tiempo que pondera el conocimiento práctico como clave para la formación pedagógica (Castilla García, 2008).

Asimismo, también resultan pertinentes ciertos sentidos de la perspectiva de educación artística escolar que Kantor retoma del argumento de Terigi (1998) para señalar que:

“en definitiva, se trata de que cada cual tenga oportunidad de variadas y ricas experiencias estéticas, pueda informarse de los diversos consumos disponibles en la cartelera cultural de la sociedad en que vive y conozca los códigos para acceder a ellos; se sepa con derecho a disfrutarlos, rechazarlos y modificarlos del modo que le plazca; se sepa con derecho a producir arte en la versión que prefiera, y aun a inventar la propia versión” (Terigi, 1998:52, en: Kantor, 2008:56)

También resulta pertinente señalar que, el proceso creador vinculado a lo lúdico en la formación artística, en el sentido planteado por Raquel Guido (2006) puede ser comprendido como una puerta hacia la generación de una agencia creativa en los sujetos que les permite verse a sí mismos ya no como objetos pasivos de la realidad sino como actores que tienen en sus manos la capacidad de crear realidades, de nombrarse a sí mismos, de construir nuevas miradas y de elaborar sus propios relatos.

Los elementos descriptos provenientes de estas perspectivas educativas permiten dar un marco de comprensión a la estrategia de formación artística fotográfica planteada por la organización. Al inicio de este capítulo describíamos la práctica propuesta por ph15, en donde se evidencian los puntos sobresalientes que consisten en la búsqueda de generar procesos transformadores en los chicos/as y jóvenes, la inquietud por la socialización de la experiencia artística y la democratización del acceso a la formación artística, la práctica fotográfica como fomento de las capacidades expresivas, habilitar y ampliar circuitos y ofertas culturales y artísticas.

En el desarrollo de esta propuesta, la organización, al margen o quizás liberada de formas y condicionamientos desprendidos de los discursos dominantes que posan la mirada sobre los niños y particularmente los jóvenes desde la estigmatización o la invisibilización, supo producir una práctica que reconoce las capacidades del sujeto joven como protagonista de la experiencia artística, poniendo a disposición, tal como sugiere Duschatzky y Correa:

“lenguajes y textos que los habiliten para hacer algo más que la mera repetición. La trasmisión ofrece a quien la recibe un espacio de libertad. La pregunta no es cómo aprendieron los alumnos lo que les enseñé sino qué hacen con lo que les enseñé. Y solo sabré que enseñé algo si los sujetos habrán sabido hacer algo con eso” (Duschatzky y Correa, 2011: 93)

En el próximo capítulo profundizaremos en relación a lo “que hicieron” algunos jóvenes que se formaron a través de la estrategia educativa planteada en los talleres de fotografía en Ciudad Oculta.

### 2.3. Discursos institucionales en disputa

Si bien los significados asociados a la idea de *transformación social* planteados hasta aquí, como la idea de democratización de la práctica artística, la promoción y el acceso y disfrute de experiencias artísticas o la disputa con las conceptualizaciones hegemónicas y negativizantes acerca de las juventudes, son los ejes centrales que prevalecen desde el origen de la organización, observamos sin embargo, que –en determinados momentos- suelen entrelazarse con otros sentidos.

Así, dentro de los discursos institucionales, suelen encontrarse frases relacionados con la idea de “jóvenes en situación de riesgo social en la Argentina” o “el empleo de la fotografía como un instrumento crucial para fomentar la integración social y económica de los adolescentes de villas miserias violentas y empobrecidas de Buenos Aires”<sup>59</sup>. Estos discursos están asociados en algún sentido a nociones del uso del arte y la cultura como herramientas de *gestión del riesgo social*, de *ayuda y asistencia*, para *los chicos pobres* que presentan “el arte” como la “solución” que propiciaría autoestima, identidad, cohesión social o consenso (Kantor, 2008; Roitter, 2009; Infantino, 2012, 2016).

Siguiendo a los autores citados en el párrafo anterior, quienes centran la atención en el análisis de acciones de carácter predominantemente artístico, advierten que en particular, las propuestas destinadas a la población *joven y pobre*, tienden a construir discursos que se apoyan, no en su valorización como expresión artística, sino en el mérito atribuido a su efecto de transformación e inclusión social, pensando la práctica artística como una estrategia de “rescate y prevención”, como una suerte de “excusa” útil para lograr otros resultados que son los que se consideran “verdaderamente importantes”. Desde esta perspectiva, las actividades desplegadas,

“suelen ser concebidas como un espacio compensatorio no solo de las deficiencias de la escuela, sino también de las problemáticas y de las vacancias del entorno: las familias que no se hacen cargo, el contexto que cercena posibilidades, la calle que entraña peligros, los peligros que entrañan los jóvenes, etc. Así, dispositivos con características recreativas, no formales, se asocian a menudo y peligrosamente al propósito de la prevención y de la seguridad ciudadana, y es desde estos sentidos que se los define y se los valora” (Kantor, 2008:87).

---

<sup>59</sup> Extractos de folleto para la última muestra y de informe institucional 2009.

De este modo, la lógica de la “salvación a través del arte”, no solo acaba restringiendo el rol del arte en su utilización como herramienta, sino que, además, tiende a desvirtuar la propia esencia de las prácticas artísticas, al considerarlas como un simple medio para un “fin superior”, desaprovechando oportunidades para propiciar experiencias valiosas y abordar temáticas que no remiten necesariamente al territorio del riesgo.

Si bien esta lógica aparece en el entramado de experiencias artísticas mencionadas, la misma suele ser confrontada por propuestas que se centran en la idea que, si los y las chicas deben tener a disposición este tipo de prácticas artísticas, es porque tienen *derecho* a ello y no porque de ese modo se contribuye a disminuir o neutralizar riesgos individuales o peligros sociales. En estos casos, la prevención podrá ser motivo en situaciones específicas que lo justifiquen,

“pero de ningún modo razón de ser de las acciones, bajo el supuesto de que eso es lo que corresponde hacer y lo que adolescentes y jóvenes necesitan por el riesgo que padecen o que encarnan en tanto víctimas reales y potenciales (...) lo que resulta relevante es ofrecerles [a adolescentes y jóvenes] lugares, oportunidades y desafíos que transmitan y pongan de manifiesto una estima genuina y que, por eso mismo, no necesitaran pregonaarla” (Kantor, 2008:90).

Como vemos, tanto la lógica del paradigma preventivo y el de derechos, resultan miradas en tensión alrededor de los usos posibles del arte “para” la transformación, el desarrollo o la inclusión, que coexisten y se entremezclan creando un campo de sentidos en disputa y redefinición entre las diversas experiencias que conforman lo que denominamos el “campo arte transformador” (Infantino, et. al, 2016).

Resta estudiar aún en profundidad las tensiones existentes entre estos sentidos en disputa. No obstante, desde lo que hemos registrado en el caso que estamos analizando, pareciera certero pensar que ciertos sentidos vinculados a la idea de *gestión del riesgo social, de ayuda y asistencia* a través del arte provendrían de vínculos que la institución sostuvo con agentes con los que generó alianzas en busca de financiamientos. En este sentido puede pensarse en una adecuación de los discursos de la organización en función de las líneas posibles de financiación para garantizar la continuidad de la práctica socio-artística.

Para pensar estos usos diferenciales de los conceptos resulta interesante la propuesta de Infantino (2012, 2014, 2016), quien al analizar los colectivos artísticos

circenses que iniciaron sus actividades en los años 90 observó que si bien estos concebían la práctica como democratizadora, transgresora y crítica, con el paso del tiempo, fueron actualizando sus discursos y prácticas en cuanto a los grados de tolerancia para negociar la financiación de sus acciones. Estas negociaciones, si bien supusieron una apropiación y resignificación de discursos, como el de *la cultura como herramienta de lucha contra el riesgo social* promovida por organismos internacionales<sup>60</sup>, agregaron al mismo “aquello que frecuentemente desde dichos organismos es silenciado: la desigualdad, el poder y el conflicto (...) instaurando canales de crítica, resistencia y cambio social, promoviendo el reconocimiento de determinados derechos y deberes” (Infantino, 2014:125).

Desde esta línea de análisis, esta “apropiación diferencial de sentidos” es comprendida desde una *concepción de usos estratégicos*. La autora recupera así propuestas como la de Susan Wright (1998) y Eduardo Menéndez (2010) considerando que “los sentidos circulan, están disponibles, se apropian, reproducen y/o negocian y disputan, si bien no siempre existen márgenes amplios para estos usos estratégicos y los mismos dependerán de disputas de poder en coyunturas políticas concretas” (Infantino, 2016:15).

Más allá de las dificultades con las que propuestas como la que estamos analizando se enfrentan para garantizar la financiación y continuidad de sus acciones, las tensiones y dilemas existentes entre el discurso procedente del paradigma preventivo y el de derechos, evidencian también la aún persistente visualización de los y las jóvenes como sujetos inseguros, improductivos, en riesgo/riesgosos (Reguillo, 2000, Chaves, 2005). En la contemporaneidad existen diversas búsquedas superadoras del instrumentalismo en el uso de la cultura “para rescatar o salvar” a los

---

<sup>60</sup> Como presentamos en la introducción, esta estrategia del uso de la cultura como herramienta o recurso para contrarrestar las consecuencias indeseadas del desarrollo económico neoliberal, las reformas del Estado y el avance del mercado que comienza a difundirse durante los años 90, supuso que no se aprecie a la cultura principalmente por su contenido sino por su “potencial” para lograr avances en las condiciones sociales y económicas de las sociedades.

y las adolescentes y jóvenes, tal como argumenta Roitter acerca de los miembros de la Red Latinoamericana de Arte y Transformación Social<sup>61</sup>, quienes,

“manifiestan una especial convicción acerca de que el acceso y disfrute al arte no es un remedio sino que es un derecho. Creemos no obstante que existen y persisten saludables tensiones y dilemas, entre los cuales destacamos los siguientes: ¿Cómo impactar en causas sociales sin perder calidad en la producción y sin dejar de ponderar dentro la actividad diaria los aspectos lúdicos y creativos? ¿Cómo recrear un lenguaje que se diferencie de las representaciones sociales propias del “clima de época”? ¿Cómo desarticular los prejuicios que ubican a los pobres, y particularmente a las y los jóvenes en situación de pobreza, en la condición de seres cuyo principal problemas son la baja autoestima y su particular proclividad a estar en riesgo? (Roitter, 2009:4).

La narrativa anterior expresa entonces, que el desafío de lograr que el arte no se asocie prioritariamente al “rescate” y la “salvación”, sino y fundamentalmente a las oportunidades que brinda para desarrollar actividades creativas y lúdicas, experiencias movilizadoras y educativas, es un desafío que excede la propuesta particular de ph15 y emerge como preocupación de diversas organizaciones artísticas, culturales y sociales de Argentina y Latinoamérica.

---

<sup>61</sup> La Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social es una red de 24 organizaciones artísticas, culturales y sociales de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Perú, que “realizan prácticas artísticas de calidad - desde la música, teatro, danza, circo y artes visuales - en torno a la generación de integración social, ciudadanía efectiva, promoción de los derechos humanos, interculturalidad y sustentabilidad a través del arte (...) con jóvenes, mujeres, niños, comunidades indígenas o campesinos en situaciones de riesgo, todos abrazando el mismo sueño: el de crear una sociedad latinoamericana más justa y equitativa”. Fue creada hace dos décadas y en el año 2007 se sumaron organizaciones de Uruguay, Guatemala, Costa Rica, Honduras Colombia y México. ([https://www.facebook.com/pg/RedLA.AYTS/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/RedLA.AYTS/about/?ref=page_internal). Visitado el 05/03/2017).

## CAPÍTULO III

### **Vidas cruzadas por la fotografía. Nuevos sentidos en los relatos autobiográficos**

*“Me gustaba mucho eso cuando hacíamos las muestras, íbamos ahí y por ahí se acercaba alguien y decía “¿cuál es Natalia?” y por ahí les decían “es aquella” y se acercaban y te preguntaban... pero más que nada me gustaba que la gente se interesara en las fotos no que te digan: “ay, ahí viven?, ahí!”, sino, que se interesen por lo que vos haces” (Natalia, 2012).*

*“Hoy fui a la exposición realizada en la galería de arte “Buenos Aires Sur”. Me acerqué como una espectadora más, hacía tiempo que no tenía contacto con los chicos y chicas con los que compartí las observaciones de los talleres de fotografía de los sábados en Ciudad Oculta. Cuando llegué y vi a algunos de ellos, percibí los cambios en sus cuerpos y en sus formas de moverse y actuar, producto de sus propios desarrollos. A otros no los conocía. Me di cuenta que ph15 seguía trabajando con chicas y chicos que comenzaban recientemente, mientras otros venían concurriendo hace años. Esto lo pude constatar con la charla mantenida con Moira, al final de la jornada. Pero antes, compré el libro que realizaron por los 15 años de trayectoria de la organización, que estaban vendiendo en la puerta de la sala y me propuse acercarme a chicos y chicas que no conocía para pedirles que me lo dediquen. Algunos de ellos tenían una birome y se la prestaban entre varios, porque otras personas también le pedían que le dediquen el libro. Me acerqué a una chica que supuse tenía unos 14 años y le pregunté si me firmaría el libro que me había comprado. Le pregunté si alguna de sus fotos estaba en el libro y me responde que si:*

*¿Me la mostrás?*

*- Sí, claro. (Busca en el libro y me la muestra)*

*- Es muy buena! la sacaste hace mucho? (contuve un montón de preguntas que se me vinieron a la cabeza y que le hubiera preguntado, como qué tipos de fotos le gustaba sacar, qué miró en el momento de tomar la imagen, por qué concurría al taller, etc.) pero no me animé. Contestó la única pregunta que le hice diciéndome que hace unos años había tomado esa fotografía, y me pregunto cómo me llamaba para dedicarme el libro. Entonces escribe en la primera hoja “Gracias por venir Mariana, ojalá que te guste”. Nos dimos un beso y seguí recorriendo la muestra. Me quedé un rato dando vueltas en la sala, tratando de apreciar los gestos, los modos con que dialogaban con el público, las sonrisas nerviosas cuando recibían halagos, las miradas iluminadas y las veces que posaron junto a sus fotos expuestas en el salón”(De registro de campo, 2016).*

En los capítulos anteriores analizamos aspectos de la Fundación ph15 con la finalidad de comprender un modo particular de trabajar con chicos/as y jóvenes desde una práctica socio artística. Indagamos el contexto desde el cual se originó,

historizamos sus prácticas, describimos los principales discursos institucionales y prácticas desplegadas.

En este capítulo, nos centraremos en quiénes son las personas que transitan y sostienen durante un tiempo prolongado la práctica propuesta, y qué lugar ocupan estas en sus historias de vida. Para eso, en un primer momento, describiremos el contexto próximo del barrio, desde donde los chicos y chicas se acercan a la propuesta del taller fotográfico de ph15 en Ciudad Oculta.

Luego, presentaremos diez relatos de vida de jóvenes que sostuvieron una participación de al menos siete años consecutivos en ph15. Para favorecer una presentación más ordenada decidimos exponer, en primer lugar, un relato de los recorridos de los chicos y chicas y luego examinar, en otro apartado, ciertos cambios y continuidades en estas historias, y a partir de las opiniones, juicios, valores y motivaciones, indagaremos en algunos significados atribuidos a las prácticas desplegadas por la organización.

## **1. Quienes acceden a ph15. El acercamiento a la organización y sus propuestas**

De acuerdo a los registros de ph15 al momento del trabajo de campo, 1819 chicos y chicas de entre 12 y 20 años de edad participaron del taller de Ciudad Oculta desde los inicios de la propuesta hasta la actualidad.<sup>62</sup>

Reconstruyendo datos obtenidos a través de observaciones, conversaciones con los chicos y chicas que participaban del taller, encontramos que, excepto ciertos casos aislados, la gran mayoría viven en la villa<sup>63</sup> y padecen enormes dificultades provenientes del contexto que habitan, poblado por grupos familiares atravesados por la privación económica y el deterioro pronunciado de las condiciones de vida social. Esto se expresa, por ejemplo, en comentarios de los y las chicas o en las imágenes registradas de sus contextos próximos, que evidencian condiciones habitacionales sumamente precarias. En términos generales, dependen para subsistir de los ingresos económicos de los miembros de la familia y convivientes, quienes presentarían una profunda inestabilidad económica a causa de períodos de

---

<sup>62</sup>Extraído de documentos institucionales elaborados para la muestra “Ph15, 15 años” realizada en el Pale de Glace en el año 2015.

<sup>63</sup>Es cierto que, si bien son menores, existen casos de chicos y chicas que acceden al taller de Ciudad Oculta y no provienen de la villa sino de calles linderas o cercanas. De todos modos se identifican modos de vida que no demuestran rasgos significativamente diferentes.

desocupación prolongados o ingresos monetarios provenientes de trabajos ocasionales como actividades cuentapropistas, ocupaciones informales tales como el hacer diversas changas<sup>64</sup> y en menor medida, algún tipo de ocupación dentro del trabajo formal.

En su gran mayoría, los grupos convivientes de los chicos y chicas con quienes conversé eran receptores de subsidios estatales. Nos referimos a los beneficios otorgados por los programas sociales del Estado argentino ligados con la alimentación, la desocupación y la asistencia a la pobreza<sup>65</sup>. En cuanto a la educación formal, los chicos por lo general se encontraban escolarizados en la escuela primaria o secundaria cercana al barrio.

En el próximo capítulo veremos en detalle el modo en que Ciudad Oculta recibe con particular fuerza un conjunto de atributos vinculados con la “peligrosidad”, la “violencia”, la “delincuencia”, representaciones y estigmatizaciones que son históricas para la villa. Sin embargo, aquí nos interesa reponer que lo visto durante el trabajo de campo, nos mostró que la villa -si bien representaba un espacio de violencia e incertidumbre- también implicaba una serie de recursos y redes de contención. Es decir, era vivida y transitada, como todo espacio social, de acuerdo con las condiciones materiales de vida de quienes lo habitan, pero también en vinculación con las experiencias, las relaciones sociales y significaciones que ponen en juego los sujetos.

Siguiendo a María Cristina Cravino (2006) entendemos que el barrio, en tanto espacio construido a partir de múltiples relaciones sociales que establecen diversos actores entre sí, incluye valoraciones identitarias, sociales y afectivas que son heterogéneas y diversificadas.

A su vez, Mariana Chaves (2015), advierte sobre los distintos significados que el barrio puede tener según la posición que el enunciador tiene en la estructura etérea. En el caso de los chicos y chicas con quienes nos vinculamos, más allá de las variaciones posibles, encontramos que la vida cotidiana se desenvolvía mayoritariamente dentro de los límites del barrio, tanto la escolaridad como las actividades diarias y los espacios de socialización e intercambio transcurrían en Ciudad Oculta y las calles linderas de Villa Lugano. Para ellos, “el barrio es donde están mis amigos”, “donde esta mi casa y mi

---

<sup>64</sup>Bajo el nombre de “changas” se reconoce los trabajos transitorios y por cuenta propia en general ligados con la albañilería y arreglos en general.

<sup>65</sup>Programas promovidos a nivel nacional tales como Pensiones Contributivas, Asignación universal por hijo (AUH), Progresar, Plan de seguridad alimentaria, Programa Argentina Trabaja.

familia”, “donde juego” o “donde estoy sin hacer nada”, “donde puedo estar y pasar el tiempo” entre pares en pasillos, en el comedor, en casas de amigos o vecinos, realizar mandados y pedidos de las madres o hermanos mayores. Los cruces son múltiples en el espacio barrial y se continúan por ejemplo en las escuelas.

En los relatos de los chicos y chicas con los que nos vinculamos era recurrente la expresión “entrar y salir de la villa” o “adentro y afuera de la villa”. Esta noción de “frontera” o “barrera invisible” en términos de producción de espacialidad, ha sido analizada por un conjunto de trabajos teóricos.<sup>66</sup> Ramiro Segura (2009) sostiene que la experiencia de la segregación espacial, en contextos de similares características a las de Ciudad Oculta se encuentra tensada por dos fuerzas contrapuestas que modelan la vida de los habitantes del barrio:

“la ecuación *“recursos hacia afuera, vínculos hacia adentro”* condensa esquemática y parcialmente –ya que no todos los recursos para vivir se obtienen afuera ni se sale únicamente en búsqueda de recursos- la vida barrial, vida tensada entre una multiplicidad de fuerzas que empujan hacia el aislamiento y la exclusión, por un lado, y la movilidad como práctica fundamental en las estrategias implementadas para sobrevivir, por el otro” (Segura, 2009: 11).

Para el caso de nuestro análisis, advertimos que existe una conjunción de procesos que empujan hacia el “aislamiento” como consecuencia de la residencia en un espacio urbano degradado. Por ejemplo, en una conversación mantenida con Micaela, una de las participantes de ph15 que entrevisté, sostenía que conoció lugares públicos de la ciudad como el Zoológico, el parque Japonés, el Botánico, la casa Rosada y plaza de Mayo, participando de los talleres de ph15. Al contarlo decía “no es que mi mamá no quería llevarnos, es que no podía”. En esta expresión Micaela hacía referencia al costo económico que significaba “moverse hasta el centro”, o no tener con quien dejar a los hermanos más pequeños, o que la madre trabajaba los fines de semana y no le quedaba tiempo para “salir del barrio”. Obstáculos que impedían el acceso a un espacio público de la misma ciudad en la que residían. También era recurrente escuchar comentarios como el de Sebastián quien

---

<sup>66</sup> Destacamos entre ellos el trabajo de Lefebvre, 1976; Soja, 1985; Gimson, 2000- 2004; Wacquant, 2007. En relación a investigaciones que analizan la segregación y fragmentación urbana durante las últimas décadas en las ciudades latinoamericanas ver, entre otros: Prévot-Schapira, et. al., 2008; Bayón y Saraví, 2002; Scheingart, 2001; Herzer, 2008. Y en particular los estudios que examinan cómo la expansión de aéreas metropolitanas fragmentadas no solo incrementa la desigualdad en el acceso a la ciudad y a sus bienes, servicios y oportunidades, sino también, consolida redes y circuitos sociales segregados que contribuyen a procesos de vulnerabilidad de los grupos de menores recursos, proponemos ver: Segura, 2009, 2012, 2014.

sostuvo, en una conversación mantenida en el taller de los sábados de Ciudad Oculta, que el único viaje que había realizado fue a Santiago del Estero a conocer a unos familiares.

El esparcimiento o la posibilidad de acceder a espacios de recreación o alguna forma de distracción, es parte de un conjunto de derechos que se entienden significativos en nuestras sociedades para el cuidado y la crianza de los chicos y chicas, junto a la educación formal, el acceso a la salud, alimentación o la vestimenta (Santillán, 2001)<sup>67</sup>. Sin embargo, en los relatos de las chicas y chicos con los que nos contactamos, se refleja una escasa experiencia -previa al taller- de acceso a circuitos de disfrute de algunas formas de distracción como espacios recreativos o espacios artísticos culturales como por ejemplo, conocer espacios públicos de la ciudad, asistir al cine o al teatro, o el acceso a espacios de formación artística.

Se trataba de chicos y chicas que la mayor parte de su tiempo y sus circuitos de sociabilidad trascurrían en lo que ellos llaman *la villa* o *el barrio*. Suelen ser recurrentes comentarios como “yo antes [de asistir al taller] no iba a ver muestras, y menos que me pusiera a hablar con la gente, aparte estábamos ahí adentro [en la villa], no salíamos”.

Por otra parte, en la mayoría de los casos, sí era habitual desplazarse o “salir del barrio” para acceder al consumo de ciertos bienes y servicios escasos o ausentes en el barrio necesarios para la reproducción de las condiciones de vida, o por ejemplo acudir a la escuela, al hospital o acompañar a sus padres, hermanos o vecinos a realizar trámites fundamentales como los relacionados con la asistencia social, en el caso de los más chicos acompañar a los padres al trabajo, visitar a familiares que viven en otros barrios de la ciudad, y en algunos casos, a otras provincias.

En este contexto que someramente describimos, es donde debemos situar el acercamiento de los chicos y chicas de Villa 15 a la propuesta del taller fotográfico de ph15. Cuando indagamos sobre la manera en que la invitación al taller se presentó, los y las chicas recordaron que fue a través de otra persona que generalmente es un par, un amigo de la escuela o del barrio, un familiar de la misma edad, a través del boca en boca, de convocatorias en las escuelas de la zona realizadas por las talleristas, o por “volanteadas” en el barrio. Así, vemos como la información sobre ph15 se transmitió a modo de invitación en

---

<sup>67</sup>Un conjunto de estudios relacionados a la antropología de la educación analizan las configuraciones sociales de la crianza en barrios populares del Gran Buenos Aires que visibilizan los modos de crianza y cuidado infantil en estas poblaciones, dando cuenta como en el marco de estas condiciones de vida, los padres y madres construyen sentidos y prácticas que relativizan cualquier intento de comprender las iniciativas sobre la crianza y la educación como hechos mecánicamente derivados de la posición social, sin desconocer por ello el peso de los procesos de desigualdad (Neufeld, 1996, 2014, 2015; Santillán, 2007, 2010, 2011, 2012).

cadena donde es probable que uno que ya conoce el taller convoca a otro “nuevo” suponiendo que, a su turno, cada uno será más adelante quien difunda, invite y acompañe a otro chico o chica del barrio trasmitiéndoles sus propias experiencias.

Ahora, ¿a qué se refieren cuando les cuentan a otros qué es ph15? ¿Cómo se lo presentan? Es interesante como en la convocatoria a los pares, para representar al taller establecen diferencias con otros ámbitos que concurren como por ejemplo, el educativo formal. Así lo expresa una joven que se encontraba concurrendo al taller:

“...yo les digo a las chicas del barrio para que vengan acá. Ellas tienen miedo de venir porque dicen “mira si me pelea cualquier chica”, yo le digo “no nada que ver, ahí no hay maldad, ahí son todos compañeros y todos te ayudan en todo, sino yo no estaría ahí” (...) o ponele que tienen hijos y no quieren venir porque piensan que no aceptan los chicos, o porque hay escuelas que no aceptan chicos, y directamente se lo dicen re mal “si tenes chicos no vengas”. Entonces ellas deben pensar que es lo mismo acá y yo les dije que nada que ver, que ellas vengan, prueben y si les gusta que se queden y sino no. (...) Yo voy a seguir viniendo, si a mí me gusta, si es algo que yo me siento tranquila y algo que me gusta. Sí, porque si yo me dejo decir lo que me dicen ellos, voy a estar siempre mal” (Natalia, en documento institucional, 2009).

Esta narrativa destaca el espacio de taller como un espacio donde se siente “tranquila”, “bien”, “la aleja de estar siempre mal” en comparación al ámbito educativo formal donde lo destaca como “escuelas que no aceptan chicos, y directamente se lo dicen re mal ‘si tenes chicos no vengas’”.

Desde el planteo de la joven, sobresale la representación del ámbito formal de la escuela como lugar de disciplinamiento, posicionada desde la represión o la negación de las prácticas juveniles (como en este caso, la maternidad adolescente), y la mirada de los/las jóvenes como receptores pasivos. Al mismo tiempo, presenta las características del taller de fotografía como una estructura de acogida, de cuidado donde construyó relaciones con otras personas, donde también, despertó y puso en movimiento y valor capacidades personales y posibilidades de construir fortalezas propias. En el relato, parecieran que son algunos de estos sentidos otorgados al taller los que la motivaron a frecuentarlo y a presentárselo a sus pares.

Paulatinamente, para los chicos y chicas que accedieron, el taller de fotografía comenzó a ocupar un espacio en el entramado de prácticas cotidianas como una opción en el escaso universo de posibilidades y recursos sociales y culturales existentes en sus contextos próximos.

Ahora bien, una vez que acceden a la propuesta, ¿cómo la receptionan? ¿qué valoraciones y significados le otorgan? ¿qué toman en cuenta para valorar la experiencia? ¿qué lugar ocupa en sus trayectorias? Para develar estos interrogantes, si bien tomaremos en cuenta las interacciones mantenidas con los chicos y chicas que concurren al taller durante el trabajo de campo, nos centraremos particularmente en un conjunto de historias de vida que logramos construir a través de sucesivas entrevistas y conversaciones informales en los últimos 5 años.<sup>68</sup> Los relatos biográficos (Arfuch, et. Al., 2002) construidos a partir del análisis de estas historias de vida, permitirán analizar los esquemas de sentido que los jóvenes le otorgaron a las prácticas relacionadas con el taller de fotografía.

## **2. Abordaje socio antropológico de los relatos autobiográficos**

Como señalamos en la introducción, parte de nuestro trabajo de campo focalizó en el trabajo con los y las jóvenes que accedieron a la propuesta de ph15 y mantuvieron una participación sostenida, desde lo que podríamos considerar una perspectiva *emic*, es decir, indagando cómo los actores piensan e interpretan sus prácticas y saberes.

Retomando a Menéndez (2010) consideramos que esta perspectiva conocida como el “punto de vista del actor”, debe ser tomada necesariamente, desde una redefinición. Para el autor, las tendencias teórico-metodológicas impulsaron, desde la década del 70, el desarrollo de una metodología centrada en el punto de vista del actor “a partir de focalizar el papel de un actor social básicamente en términos de significados y/o de experiencias, frecuentemente excluyendo o secundarizando los aspectos referidos a la estructura social entendida en términos de relaciones sociales así como los aspectos económico políticos e ideológicos” (Menéndez, 2010: 295).

No obstante, este enfoque aportó diversas herramientas teórico-metodológicas superadoras de enfoques estructuralistas, funcionalistas y culturalistas que consideraron al sujeto como determinado, normatizado y manipulado por la estructura social. A partir de aquí, no sólo se revalidaron las perspectivas de los

---

<sup>68</sup> Son historias de vida de 10 jóvenes que participaron del taller de fotografía de Ciudad Oculta entre los años 2000 y 2009. Asimismo, tomamos para el análisis trayectorias de otros jóvenes con los cuales no logramos realizar entrevistas en profundidad y conversaciones reiteradas, sin embargo, logramos aproximarnos a estas historias a través de comentarios de los entrevistados, o comentarios escuchados en instancias presenciales durante el trabajo de campo.

oprimidos, vulnerables y marginados respecto de los actores hegemónicos, sino que también se reconoció la “agencia” de los sujetos. De este modo, en lugar de pensar un sujeto exclusivamente reproductivo, se propone un actor que produce la estructura social y los significados; un actor que decide, toma riesgos o desarrolla estrategias de supervivencia creativas (De Certau, 1979; Menéndez, 2010). Sin embargo, y más allá de estos aportes, esta perspectiva arribó a posturas extremas en las que se ponderaron los significados socioculturales, excluyendo los condicionantes estructurales (Geertz, 1994).

Tomando estas consideraciones, tal como propone Infantino nuestro lugar de partida será considerar el punto de vista de los actores involucrados en la experiencia estudiada, siempre teniendo en cuenta sus capacidades de agencia así como las limitaciones a la misma (Infantino, 2012).

Para arribar entonces a la perspectiva del punto de vista de los y las jóvenes, recorreremos sus historias de vida abordando partes del relato autobiográfico que se vincula con la experiencia devenida del cruce con la propuesta de ph15. Siguiendo a Carlos Piña (1986) asumimos aquí la diferencia convencional entre *historias de vidas* y *relatos de vida* o *relatos autobiográficos*. En tanto este último corresponde a la versión que un individuo da de su propia vida, la *historia de vida* se caracteriza por utilizar una gran variedad de materiales para indagar en la vida de un individuo y construir su biografía.

Para Piña, la historia de vida resulta una herramienta privilegiada para dar cuenta de las categorías significativas y procesos clasificatorios con los que determinados sujetos piensan, organizan y representan su propia identidad. El autor propone situar la validez de esta estrategia de abordaje en el terreno de la construcción e interpretación de aquellas imágenes y narrativas que hablan del pasado de los sujetos y del sentido de su existencia.

Por otro lado, desde un enfoque de carácter sociológico (Creswell, 1998; Atkinson, 1998, Ferrarotti, 1988 y 1991), la historia de vida se sintetiza como una tradición de investigación cualitativa capaz de describir, analizar e interpretar los hechos de la vida de las personas, en el contexto determinado en que sus experiencias se desenvuelven, rastreando las trayectorias “a lo largo del tiempo y en las redes sociales que las sostienen” (Miller, 2000: 8, en: Malimacci, 2006:207). Desde este enfoque, acceder a la vivencia de los individuos mediante la historia de vida, no solo

posibilita la recuperación del sujeto como voz, y como ser individual, sino que, además, permite reflexionar en torno a las especificidades del mundo social en el que éstos se hallan y relevar las relaciones entre la experiencia individual y lo social (Arfuch, 2002). Asimismo, el método de la historia de vida, permite destacar los aspectos diacrónicos de los hechos sociales (Miller, 2000; Bertaux, 1996-7), e iluminar personas, grupos sociales y problemáticas que no son evidentes desde otras estrategias metodológicas (Smith, 1994: 301. En Malimachi, et. al., 2006).

Aquí nuestro interés, más que analizar “las historias de vida” de los jóvenes, se centra en estudiar los relatos autobiográficos que ellos construyen a partir de haberse cruzado con la propuesta de ph15. Siguiendo a Elinor Ochs (2000), estos relatos de vida, más que una descripción de sucesos pasados o un recuento de hechos, son una interpretación de los mismos, una selección antes que un reflejo de la realidad. La autora señala que son las emociones que los hechos recordados despiertan en nosotros, las que construyen la trama de esas historias relatadas y las hacen significativas. Así, lo que distingue una lista de sucesos de un relato es, justamente, la estructuración del mismo creando tramas sobre la base de un punto de vista narrativo:

“Al crear una trama (...) los narradores estructuran los sucesos en un esquema con sentido. La trama anuda elementos circunstanciales como escenas, agentes, instrumentos, actos y propósitos en un esquema coherente que gira alrededor de un suceso excepcional, generalmente perturbador” (Ochs, 2000: 283).

A partir de estas consideraciones, abordaremos los relatos de vida no como una mera descripción o recuento de hechos, sino como “el desarrollo de un discurso de alguien que apela a muy diferentes tipos de enunciados para pensarse a sí mismo frente a otro, para construir, fijar y justificar cierta identidad particular” (Piña, 1986:33).

Pero antes de aproximarnos a la caracterización de algunas biografías, resulta importante aclarar que, si bien asumimos una diferenciación entre la noción *de historias de vida* y *relatos de vida o autobiográficos*, en algunos tramos de este capítulo, retomamos la idea de *historias de vida*, o asimismo *trayectorias*, *recorridos*, nociones que suelen estar emparentadas, si bien remiten a diferentes

tradiciones de investigación de las ciencias sociales (Macri, et. al., 2009; Kossoy, 2014).<sup>69</sup>

### 3. Los relatos

Sandra rememora que en el año 2002 se acercó al taller junto a su amiga Nadia, ambas iban a la escuela secundaria cercana al barrio. Recuerda que un grupo de fotógrafos fueron a la escuela, les comentaron que estaban comenzando un taller de fotografía y las invitaron. Tanto ella como su amiga fueron y continuaron durante 6 años seguidos. Recuerda que:

"como nos trataban en el taller te hacía seguir yendo (...) los profesores a veces nos retaban, era como un colegio ¿viste? pero se sabía que era por el bien nuestro (...) además éramos un grupo re compañero y nos divertíamos un montón, nos llevábamos bien (...) lo primero que me gustó es eso de reflejar en la fotografía lo que me estaba pasando, como me sentía, que quería mostrar (...) mi paso por ph15 fue en la etapa de mi adolescencia, una etapa dura para mí y a la vez llena de preguntas (...) yo estaba atravesando la separación de mis padres y en ph15 encontré un lugar donde podía expresar lo que sentía. Yo por dentro no estaba muy bien y a través de las fotos sentía que podía expresarme sin tener que pedir a nadie que me escuche. Las fotos me escuchaban" (Conversación con Nadia, 2012).

A Sandra le gusta mucho escribir. Y en el taller le regalaron un cuaderno para que escriba, para que pueda escribir porque tomaba cada fotografía, qué quiso expresar o qué sensación le causaba. La desahogaba, tanto escribir como sacar fotos. En su paso por ph15 atravesó varias adversidades. Una de ellas es la historia de un

---

<sup>69</sup> Alicia Kossoy, al realizar un relevamiento teórico sobre los diferentes enfoques teórico-metodológicos en las ciencias sociales que utilizan estas nociones, toma el término de trayectoria utilizado en Bourdieu (1974,1986,1994),. La autora plantea que posteriormente como respuesta a los cuestionamientos respecto al determinismo social que subyace de este concepto, emergieron otras nociones que integran una variedad de causas que modifican los rumbos de vida tomados por las personas y los grupos sociales: *itinerario*, que sugiere una mayor plasticidad; *recorrido*, que se asemeja a itinerario pero destaca la voluntad del actor para decidir el rumbo (Kossoy, 2014). Por su parte, Mariela Macri vinculando la noción de trayectoria a los estudios de juventud, resalta que el concepto de trayectorias, vinculado a la idea de recorrido (Goddard, 1996 citado en Torillo, 2007) o curso de vida, refiere a una línea de vida o, carrera, o camino a lo largo de toda la vida que puede variar y cambiar en dirección, grado y proporción. Metodológicamente el concepto de trayectoria implica cambiar la mirada del investigador desde la óptica de los escenarios que remiten a una visión cristalizada, estática. Por el contrario la consideración de la trayectoria implica atender a la dinámica, a la temporalidad, a la movilidad. En definitiva, tal como sugieren las autoras que hacemos referencia, la discusión sobre las nociones de *trayectoria*, *recorrido*, *curso de vida*, se vincula a problemas sociológicos centrales como la relación del individuo- sociedad y la importancia de la dimensión espacio-temporal (Macri, et. al., 2009;Kossoy, 2014).

novio que murió. Dice que sacar fotos la ayudó a atravesar momentos difíciles como ese.

Tanto Sandra como Nadia participaron con sus fotografías en numerosas exposiciones en galerías de arte y centros culturales como también en otros espacios donde ph15 lograba "colgar las fotos". Comentan estas experiencias con orgullo. También recuerdan con satisfacción que mientras participaron de los talleres conocieron -a través de las salidas fotográficas- "lugares tontos como ir al centro, al zoológico o la Ciudad de los Niños". Al momento de contactarlas, Sandra y Nadia tenían 26 años, ambas vivían en Ciudad Oculta, en las casas de sus familias de origen, y en los dos casos contaban con dos hijos a cargo (y se encontraban separadas de los padres de esos niños).

Cesar a los 12 años se acercó al taller. Su prima Gabriela iba hacía unos años y a él le interesaba todo lo que le contaba. Pero lo que más le interesó es lo que le enseñaban: mostrar y expresarse a través de la imagen. No era aprender a usar la cámara y nada más, sino aprender a pensar una idea, una historia o lo que fuere. Dice que al principio es como un juego pero que después te das cuenta que no, y se detiene a contar y explicar cómo fue que ganó un premio en un concurso llamado Curriculum 0, en una galería de arte de la calle Florida donde participó con sus fotografías y quedó una de ellas seleccionada.<sup>70</sup> Recuerda que en esta exposición se ponía a hablar con la gente y de la nada, les preguntaba si le gustaba la fotografía y les aclaraba que él era el dueño de la obra "y hablábamos lo mas bien, mira que yo antes no decía nada, no pedía ni monedas en la calle cuando me faltaba para viajar, me iba caminando, no hablaba con nadie". Por este cambio que él ve en sus formas de relacionarse sostiene que "me cambió en el sentido social".

Además, recuerda la participación de sus fotografías en numerosas muestras y viajes como el que realizó a la Provincia de San Juan:

"Fuimos 3 chicos de ph15 a San Juan con un grupo que se llamaba "los Ilumino", era una fundación que lo que hacían era ir a las provincias de Argentina y hacer un relevamiento fotográfico de los lugares que no son conocidos ni turísticos, pero tienen algo para mostrar y la gente no los visita (...) Estaba bárbaro, eran cinco días a full (...) apenas llegamos a la provincia

---

<sup>70</sup> Ver fotografía seleccionada en el Anexo Fotográfico.

ellos alquilaban un auto, buscábamos un lugar para dormir, en un hostel, en una cabaña (...) nos levantábamos temprano agarrábamos el auto nos metíamos a la ruta y cuando veíamos un pueblito nos metíamos, estábamos con la gente nos poníamos a hablar con las personas, que nos cuenten cosas del lugar. Esta buenísimo esto de hablar con las personas que te cuenten cosas de las provincias que por ahí no las sabe todo el mundo, encontrar esos lugares como un cementerio aborigen que estaba como atrás de una montaña que no lo ve nadie, es buenísimo, la experiencia es tremenda” (Conversación con Cesar, 2012)

Como la mayoría de los jóvenes con los que conversamos, Cesar afirmaba que, en las prácticas que ph15 propuso como los viajes o las exposiciones fotográficas, encontró otra manera de tratar con la gente:

“Vos pensá que la gente que estudia en ph15 es de la Villa. Es bueno que sea así, para mostrarles algo distinto. Yo ahora por suerte no estoy más, pude salir. Pero no todo el mundo tiene las ganas de salir se siente cómodo estar ahí adentro porque en realidad no conocen mucho lo que es estar afuera. Y el hecho de conectar con otras personas, por ejemplo en las exposiciones donde se te acercan y te dicen qué piensan de vos y te dice “es muy bueno lo que haces”, y vos no esperas que alguien venga y te diga eso (...) te hace un clic y te hace ver el afuera de otra manera. Entonces ph15, esta bueno, te ayuda un montón, porque es compartir, sentarte en una mesa, dialogar, opinar sobre una foto que la gente te critique y te diga cosas buenas, ¿entendés? aprender eso, bancártela, te enseña un montón de cosas (...)“te forma para la vida” (Conversación con Cesar, 2012).

Por estos aprendizajes que identifica, él cree que la mejor edad para hacer el taller de fotografía es la adolescencia, “ese momento que estas en plena búsqueda”, “lleno de dudas y todo por hacer”. Cuando conversamos con Cesar, tenía 23 años, vivía en un barrio del conurbano de la provincia de Buenos Aires, trabajaba como empleado del Shopping Doy de ciudad de Buenos Aires, y se encontraba participando de un elenco de baile que intentaba encontrar fechas para bailar en plena temporada de verano en Mar del Plata y además daba clases de salsa de manera particular. Para explicar como hace ya varios años se volcó a la expresión artística a través del baile expresa que “en el taller me enseñaron a expresarse y con el tiempo elegí otro tipo de expresión”.

María es una de las chicas que se acercó al taller de fotografía en Ciudad Oculta en el año 2001 cuando vivía junto a su familia en la villa. Ella tenía 16 años,

iba a la escuela secundaria donde iba gran parte de los jóvenes de la villa y jugaba al fútbol en torneos organizados por “el cura del barrio”. Al igual que otras chicas y chicos, María se cruzó con ph15 cuando un grupo de fotógrafos-talleristas hicieron una convocatoria en su escuela. Participó hasta el año 2006. Y entusiasmada invitó a amigas, vecinos, y a quien le parecía que le podía interesar.

En cada conversación con María aparecieron recuerdos sobre viajes realizados para tomar fotografías, viajes a la provincia de Tucumán y Córdoba, o relatos de experiencias en donde contaba que habían dictado clases de fotografía estenopéica<sup>71</sup> para otros chicos y chicas. Sus recuerdos abarcan una cantidad de sensaciones, lugares recorridos, situaciones sorprendentes, como cuando tuvo a una fotógrafa francesa viviendo unos días en su casa porque se había acercado a ph15 y quería registrar "un día de una joven en Ciudad Oculta". Reflexiona sobre la importancia de conocer lugares y personas que ella no solía contactarse:

“pude conocer lugares y gente de afuera, y ser mas sociable porque yo era re cerrada (...) [con las salidas que hacíamos] empecé a notar que, no sé cómo explicarte, es como que dentro del barrio es un mundo diferente, capaz que en un barrio de afuera vos estas con tu vecino y ni lo conoces, ahí en el barrio todos se conocen, todos son amigos, pero también ves por otro lado que las cosas son diferentes que en un barrio afuera las casas son mas lindas esta todo más limpio, capaz que en la esquina no hay pibes drogándose ni tomando. Hay cosas buenas y cosas malas” (María, 2012)

Con María no solo mantuvimos varias conversaciones en su casa o en el bar de la estación de servicio cercana a la villa, también hemos compartido algunas inauguraciones de muestras de ph15 porque ella continua acercándose a la organización por mas que no participa de los talleres. Al momento de vincularme, María tenía 27 años, estaba casada y tenía una hija pequeña, hace varios años se había ido de la villa y vivía en un barrio del conurbano.

---

<sup>71</sup> “Una cámara estenopeica es una cámara casera creada por los propios participantes de los talleres a partir de una lata o una caja recicladas. La luz entra en la cámara a través de un pequeño orificio e imprime la imagen en una pieza de papel fotográfico que se introduce en la caja o lata. El trabajo con cámaras estenopeicas les da a los estudiantes una excelente introducción a la fotografía. En este taller los alumnos avanzados de ph15 se convierten en los agentes de cambio cultural, ya que son ellos los encargados de desarrollar el trabajo con el grupo de chicos, coordinados por un docente”. Extraído de: [http://www.fotobienal.com.ar/Bienal\\_2008/talleres\\_2.htm](http://www.fotobienal.com.ar/Bienal_2008/talleres_2.htm). Visitado el 06/03/2017.

Julián cuando tenía 12 años vivía en Ciudad Oculta con su familia. Hacía apenas dos años habían llegado de Paraguay. Sus padres, apremiados por la situación económica que atravesaban, tomaron la decisión de venir a probar suerte a la Argentina y se instalaron en la ciudad. En ese entonces Julián no tenía muchos amigos, apenas salía de su casa para ir a la escuela. Durante el verano de 2001, vio en la puerta del centro comunitario CONVIVEN el cartel que invitaba a un taller de fotografía. Ya algo había escuchado en un programa de televisión<sup>72</sup> poco tiempo atrás. Él no había sacado fotos ni contaba en su casa con una cámara fotográfica. Sin embargo no le pareció una mala idea, sobre todo para hacer “algo distinto” y salir un poco de su casa. Empezó a ir los sábados al taller. De a poco fue entendiendo lo que le proponían: animarse a expresarse a través de una cámara y contar historias. Poco tiempo después ya estaba convocando a otros chicos del barrio al taller. A los ocho meses de haber empezado, participó de una muestra fotográfica en un centro cultural. En esa oportunidad él no expuso, acompañó a otras chicas y chicos que habían empezado antes que él. Luego sucedieron varias salidas fotográficas a parques y espacios públicos para sacar fotografías. Él en tanto, iba conociendo partes de la ciudad que nunca había visto.

Julián sostiene que el año 2009 fue “el mejor momento” porque ese año ph15 montó una muestra de fotografías en el Pale de Glace que contó con una gran repercusión y caudal de público.<sup>73</sup> Participó como alumno del taller y luego a los 19 años fue asistente y también estuvo un tiempo en el laboratorio, revelando las fotografías de los chicos que iniciaban el taller. Hasta que fue papá de mellizos y su situación cambió. Abandonó el último año de la secundaria, consiguió un trabajo de empleado público en el Ministerio de Desarrollo Social y siguió viviendo en la villa, en la casa de sus padres.

Al recordar años después su paso por el taller y lo que esta experiencia le dejó en su historia de vida, explica lo siguiente:

“Por ahí vos estando en la villa te meten mucha ficha de lo que piensan los demás acerca de la gente de ahí adentro. Es ese pensamiento de que “somos todos chorros”, también los mismos padres de los chicos que viven en la villa le meten eso en la cabeza (...) hay padres que son una roca y tienen pensamientos que los quieren cagar todo el tiempo y esos mismos

---

<sup>72</sup> El programa de televisión se llamaba "Sorpresa y media" conducido por Julián Waich. Talleristas y jóvenes que se encontraban participando en ese momento habían asistido al mismo exponiendo la experiencia.

<sup>73</sup> Se trató de la exposición “Laberinto de Miradas” en el Pale de Glace

pensamientos se los están transmitiendo a los chicos y entonces están todo el tiempo a la defensiva y es una porquería, vivir así no se puede. Y entonces, por ejemplo yendo a una muestra y entrar en contacto con la gente que va a la muestra, hablas lo mas bien y nadie te dice nada. Estas ahí y vienen personas que vos no conoces, saben que sos de la villa pero te dicen “que linda foto”, y van a tu foto y te hablan como una persona normal, entonces vos te das cuenta que no es tan así como te la contaron (...) habrá de todo, como en todos lados (...) gente que piensa que los de la villa son todos chorros, hasta que conocen a alguien que no (...) Como los que dicen que los yankees son todos garcas, ¿no? Lo más sobresaliente capaz que sí, pero nosotros trabajábamos constantemente con voluntarios de EE UU y eran re copados. Una vuelta mediante un contacto de ph estuvimos haciendo talleres en Santa Fe en una islita que no me acuerdo como se llama, es como una villa. Fuimos con un grupo que hace intercambios con chicos de Estados Unidos y que vienen por dos semanas para acá. Y yo les preguntaba a los chicos, hay un montón de cosas que pasan y los chaboncitos no es que viven en un burbuja, (saben) lo que pasa, pero por ahí lo que llega acá es que son así pero en realidad ellos son conscientes de un montón de cosas, es como todo, no se puede generalizar, no se puede juzgar a nadie si no la conozco (...) Para mí, [ph15] me ayudó a entender esto, no es que toda la gente piensa así, no es que porque yo viva en un lado tengo que ser de determinada forma (...) La parte humana nos ayudó bastante...te madura el cerebro básicamente.” (Conversación con Julián, 2012)

Eugenio al momento que nos contactamos con él, tenía 32 años, hacía unos años que estaba viviendo en Cuartel V, Moreno junto a su pareja y una hija recién nacida. Paso su infancia y adolescencia viviendo entre San Miguel, José C. Paz y Ciudad Oculta donde vivía parte de su familia. Se acercó a ph15 cuando recién comenzaba el taller en Ciudad Oculta, tenía 19 años, era del grupo de “los más grandes”. Aprendió fotografía y se armó una producción muy importante de obras que fueron exhibidas en exposiciones colectivas y también individuales, y luego empezó a orientarse hacia la docencia y la gestión cultural.

Lo conocimos una tarde que fuimos a visitar el taller que realizaba semanalmente en un centro comunitario en Cuartel V como parte del proyecto que él encabezaba y denominó “Cruce de Miradas”. Llegamos junto a Nahuel y Rocío, también ex participantes de ph15 que me acompañaron. Tomamos tren, colectivo, y caminamos varias cuadras desde la ruta hasta el centro donde nos esperaba Eugenio con unos quince chicos de entre 8 y 14 años, que se acercaban al taller y luego comían en el comedor.

Participamos de la clase y de una salida fotográfica por el barrio. Los chicos, que se iban prestando las cámaras digitales para sacar fotos, se metían en algunas casas para tomar fotos, retrataban vecinos, corrían por un enorme basural donde también registraban imágenes. Eugenio comentó que querían hacer un trabajo sobre la contaminación ambiental y el basural en el barrio que sirva para denunciar y mostrarlo públicamente.

Sostuvo que “fuimos a parar a los centros comunitarios porque en el conurbano no hay nada, es todo en Capital, las fundaciones, proyectos de fotografía, pero acá es más difícil”. El taller de fotografía es algo nuevo para estos espacios comunitarios y lo impulsó Eugenio hace tres años. “La idea nuestra era trabajar no sólo en el centro comunitario, si no en distintos lugares con el arte, la fotografía como medio especial, que da trabajo o enseñanza” (Conversación con Eugenio, 2014).

De la experiencia de ph15 tomo la idea, el sentido, el método. También de otras experiencias de las cuales el participó como “Ojo de Campo”<sup>74</sup>, y también indagó en otros proyectos de fotografía que conocía por amigos, tratando de hacer algo que contenga un formato propio. De ph15 no quiso repetir el ciclo de 3 años que proponía porque sostiene que en el trabajo con los chicos el resultado tiene que salir más rápido porque cansa: “Ahora los chicos ya nacen en la era digital, el proceso es mucho más rápido, tenés un trabajo, lo imprimís y ya tenés el resultado” (Conversación con Eugenio, 2014).

La propuesta del taller consiste en aprender fotografía estenopeica, fotografía digital, salidas fotográficas, una aproximación a cine con fotografía. Y las exposiciones:

“Yo doy clases de fotografía en el centro cultural de la sede de la Universidad de General Sarmiento, gracias a esa chapa puedo conseguir los salones para las exposiciones. Hicimos una muestra en el campus y otra en el centro cultural que tiene el centro de exposición. Después de esas exposiciones fuimos más reconocidos como proyecto de fotografía” (Conversación con Eugenio, 2014).

En el centro que presenciamos la clase, habían comprado hace poco una cantidad de cámaras digitales para que usen los chicos y chicas que se acercan para

---

<sup>74</sup> Taller de fotografía para chicos de poblados rurales. Para más información: <http://www.ojosdecampo.com.ar/index.php>

que vayan desarrollando su tema fotográfico. Pero el primer día de salida con las cámaras nuevas a un chico se le cayó una y se rompió:

“Tuvimos que hacer un loco el primero de mayo para juntar la plata y comprar otra cámara. Ahora no les damos las cámaras a los chicos, quedan en el centro y las usan cuando están acá. Los centros están acostumbrados a darle todo a los pibes, pero no tienen el compromiso ni la responsabilidad porque son chicos y menos los padres que son un tema en todos los centros, no participan en nada, ni siquiera te ayudan a comprar un cuaderno” (Conversación con Eugenio, 2014).

#### **4. Análisis de los relatos autobiográficos**

##### **4.1. Cambios y continuidades en las historias de vida de las/los jóvenes**

Los jóvenes que entrevistamos comparten una franja etarea que va desde los 22 a los 32 años. De un total de diez historias de vida, cuatro son de varones y seis de mujeres. Criados en Ciudad Oculta, al momento de conversar con ellos, siete continuaban residiendo en la villa, y los tres restantes se encontraban viviendo en distintos barrios del conurbano.

Siete de los diez jóvenes, tuvieron uno o más hijos. Conformaron pareja y luego, en algunos casos, se desvincularon. Quienes residían en la villa, continuaban viviendo en la misma vivienda donde anteriormente residían con sus padres. Es decir que, donde vivía anteriormente la familia de origen del joven o la joven, se habían sumado los nuevos integrantes profundizando las condiciones de hacinamiento y precariedad habitacional.

En los encuentros que mantuvimos con la mayor parte de las jóvenes, sus hijos estuvieron presentes. Una tarde que nos reunimos con María en su casa su hija presenció la charla, también cuando nos encontramos con Micaela en el bar de una estación de servicio cercana a la villa, ella se acercó con sus dos hijas. Durante nuestra charla las niñas tomaron una chocolatada, dibujaron, deambularon por toda la estación de servicio. Parecía que a Micaela no le afectaba la situación de estar, cada tanto, cortando la conversación o revisando donde estaban las niñas, parecía estas sosteniendo una práctica habitual que no la limitaba a acudir a la cita. Una visita a lo de Sandra requirió que la lleváramos en el auto a buscar a su hijo a la escuela a unas siete cuadras de la villa. Luego volvimos a la casa y continuamos conversando mientras sus hijos jugaban en el pasillo del frente de la casa y Sandra le pedía a las

vecinas que los “vean”. El día que visitamos a Gabriela a su casa, estaba embarazada de cuatro meses (de su tercer hijo) y se encontraba en reposo por riesgo de pérdida del bebe.

Entre los entrevistados, cinco no terminaron la escuela secundaria. Entre ellos, eran frecuentes diálogos como los mantenidos con Gabriela:

“-¿Fuiste al colegio?

-Si, después deje el colegio, deje todo, me agarró la chiripiorca en esa época, ¿viste cuando estás en la edad de la boludez que no querés nada? (...) tenía 16 años, una boludez, todos me decían “no va a ser tu diploma un hijo”, a los 19 lo tuve, no terminé la secundaria, no hice nada” (Conversación con Gabriela, 2013).

En relación a estas situaciones vivenciadas junto a las jóvenes y sus hijas/os, que ilustrarían una cierta normalización de la maternidad en la juventud temprana, nuestro punto de partida fue comprenderla desde una mirada despojada de “prejuicios adultocéntricos” (Waller, 2000: 34) apoyándonos en un enfoque “relacional y político no esencializador de la adolescencia, de la pobreza o del género” (Adaszko, 2005) que caracteriza a una línea de estudios que indagan sobre el embarazo y la maternidad en edades tempranas (Mónica Gogna, et. al., 2005). Desde estos abordajes, es posible pensar que, las jóvenes con quienes interactuamos, son mujeres jóvenes que transitan la maternidad:

“por las mismas “razones” que los adultos, y en particular que los adultos del sector social al que pertenecen: para realizar un deseo, cumplir con las expectativas sociales, o, “sellar una unión”, por tener dificultades para acceder a la información y los métodos anticonceptivos que permitirían evitar embarazos no planeados y/o porque la socialización de género ha exceptuado a los varones de su responsabilidad en esta materia, entre otros motivos (Adaszko, 2005:59).

Por otra parte, el planteo de Bourgois (2010), resulta sugestivo para nuestro análisis. El autor, al analizar un conjunto de vidas de jóvenes residentes del llamado Harlem Hispano de la ciudad de Nueva York, sostiene que “la escandalosa ausencia de escenarios alternativos para las mujeres jóvenes [en espacios urbanos donde se expresan procesos de exclusión y marginalización] no solo normaliza la maternidad a edades tempranas sino que la transforma en una opción atractiva” (Bourgois. 2010: 288). Tanto este argumento, como los desarrollados brevemente en el párrafo anterior, se distancian del discurso “victimizador, homogeneizador y alarmista”

(Nauar Pantoja, 2003, en Adaszko, 2005:36) presentado por medios de comunicación u organismos oficiales, que suelen caracterizar el embarazo en la adolescencia como “problema” sin cuestionar las estructuras de desigualdad y los procesos de vulnerabilización que afectan a adolescentes y jóvenes.<sup>75</sup>

En relación a las actividades laborales, entre los varones entrevistados, estas recorren un espectro que abarca trabajos en relación de dependencia (conversamos con Julián a la salida de su trabajo en un organismo público, o con Cesar antes de entrar a su puesto de trabajo en un Shopping), independientes (albañil, changas informales muy variadas, venta de muebles usados), trabajo de fotografía independiente (con Eugenio conversamos en el comedor comunitario donde dirige un proyecto de talleres de fotografía para niños y jóvenes). Entre las mujeres las estrategias para garantizar la supervivencia no son menos variadas: hay quienes intercalan la crianza de sus hijos e hijas con trabajos informales y eventuales, y el abanico de estas mujeres incluye ocupaciones tales como empleada doméstica, peluquera, empleada de comedor, vendedora de ropa, etc. Además, cobran, en su mayoría y especialmente las mujeres, cobertura asistencial por parte del estado como la Asignación Universal por Hijo, y los casos que se encontraban terminando la escuela secundaria, el Programa Pogramar.

Estas distintas historias de vida de personas con las que interactuamos, se “mezclaban” en los espacios públicos y privados compartiendo vecindario, parientes, espacios laborales, etc. Al conversar con Sandra, comenta que hace unos días atrás había estado con Nadia y María, quienes le habían comentado que se habían encontrado varias veces con nosotros, que les había gustado volver a charlar sobre ph15 y ver las fotografías suyas después de tanto tiempo. Con ellas, Sandra se encuentra en el barrio, incluso con Micaela estuvieron trabajando juntas en un mismo

---

<sup>75</sup> Siguiendo a Adaszko: “Caracterizar el embarazo en la adolescencia como “problema” sin cuestionar las estructuras de desigualdad y los procesos de vulnerabilización que afectan a adolescentes y jóvenes es, doblemente “riesgoso”. Por una parte, este punto de vista no refleja adecuadamente la realidad de los diversos conjuntos sociales. Por otra, conlleva como efecto secundario la victimización o culpabilización de los grupos subalternos sin proponer una solución realista a los problemas de exclusión que estos grupos viven cotidianamente. Este tipo de señalamiento destaca la necesidad de incorporar un enfoque político que permita vislumbrar las condiciones materiales de reproducción de los conjuntos sociales y la vulnerabilidad social que los afecta tanto a nivel grupal como individual, y atender “a la interacción sinérgica” entre factores sociales tales como la pobreza, las relaciones de género y la exclusión social, entre otros (Parker, 2001)”(Adaszko, 2005:55).

local de ropa. Gabriela es vecina de Julián y se ven seguido y también sus hijos en el barrio.

En cuanto a la formación en relación a algún tipo de proyecto laboral, oficio o profesión, cuatro de los diez jóvenes continuaron estudios y proyectos personales relacionados a un oficio o profesión. En estos casos, eligieron formarse y construyeron una trayectoria personal cercana a un tipo de expresión artística: fotografía, baile y circo<sup>76</sup>.

#### **4.2. Significados otorgados a las prácticas de ph15**

Considerando lo planteado, a continuación analizaremos en las narrativas expuestas, algunos vínculos interesantes para pensar el esquema de sentido que los jóvenes le otorgan a sus historias de vida en lo que respecta a la experiencia desarrollada a partir de la relación con ph15. Identificamos entonces, algunos ejes analíticos que aparecen como nudos, tensiones, acontecimientos significativos, puntos de quiebre en los relatos autobiográficos.

##### **4.2.1. Transiciones a la vida juvenil**

A partir de las narrativas expuestas, advertimos que los momentos iniciáticos de exploración y descubrimiento a partir de la práctica fotográfica condensan la complejidad de un periodo del ciclo vital: la “etapa de la adolescencia” según las palabras de algunos de los jóvenes. Cuando aluden a esta etapa hacen referencia a “un momento difícil, duro y a la vez divertido de mi vida”, “una edad llena de preguntas, de plena búsqueda”, y en ese sentido expresan que realizar el taller de fotografía durante ese momento vital “te forma para la vida”, “te abre la cabeza”, “te madura el cerebro”.

Para Dayrell (2005), quien analiza la sociabilidad en grupos culturales juveniles de barrios periféricos de Belo Horizonte (Brasil), formar un grupo cultural en la adolescencia,

“implica un cierto rito de iniciación a la juventud, que coincide en el momento con que se inicia la ampliación de las experiencias de vida, principio de actividades laborales, aumento de autonomía para poder salir de casa en la noche y escoger formas de diversión. En otras palabras, el joven se

---

<sup>76</sup> Además de los casos identificados, en el transcurso del trabajo de campo conocimos a otros jóvenes que, luego de atravesar la propuesta de ph15, continuaban una trayectoria personal vinculada al arte (como el baile y la fotografía) o vinculada a algún estudio formal como Licenciatura en Trabajo Social o Técnico en Gestión Comunitaria, por ejemplo.

descubre como individuo en búsqueda de un sentido para la existencia individual. Es en ese momento cuando intenta romper con todo aquello que lo ata al mundo infantil buscando otras referencias para la construcción de su identidad fuera de la familia. Es un momento adecuado para experimentar, descubrir y probar las posibilidades propias, las exigencias de autonomía que tornan patentes en el ejercicio de la elección” (Dayrell, 2005: 130).

La mayor parte de los jóvenes con quienes hemos conversado, confirman este argumento. Los relatos como los que hemos expuesto, sugieren cómo el cruce con el taller de fotografía en ese contexto vital al que hacen referencia, genera acontecimientos en muchos casos inaugurales (conocer nuevos lugares, dialogar con personas extrañas sobre sus obras, ganar premios, expresarse artísticamente) a partir de los cuales se presentan posibilidades impensadas, que en algunos casos, confluirían en nuevos sentidos de vida o nuevos rumbos en sus trayectorias (encontrar una vocación, un oficio, un trabajo relacionado a la actividad fotográfica).

Pero además, los relatos resaltan la importancia del grupo de amigos que acompañaron las situaciones vividas. Es indudable que la compañía de otros pares, con quienes se programaron actividades y se intercambiaron ideas, desempeñó un papel fundamental. Al respecto, Morcellini (1997) recuerda que esta fuerza atractiva de los primeros grupos de coetáneos responde a las necesidades de comunicación, sociabilidad, autonomía, intercambios, reconocimiento mutuo, y además, favorece la construcción de una autonomía en relación con el mundo adulto (Morcellini, 1997. En Juárez, 2005). Retomando este argumento, es posible pensar la propuesta del taller de ph15 como un espacio de pertenencia y adscripción identitaria que lograría enfrentar ciertos procesos de aislamiento e individuación producto de la naturalización e interiorización de realidades adversas, y de alguna manera, generar sentido sobre un mundo incierto y un orden que excluye a las y los chicos/as, que participan en propuestas como la estudiada (Reguillo, 2000).

#### 4.2.2. **Traspasar barreras invisibles**

En las narrativas de las y los jóvenes se presenta con reiterada frecuencia la noción de que las prácticas asociadas al taller de fotografía permitieron atravesar o borrar algo de la línea invisible, la frontera (Grimson, 1990) o la barrera de clase (Borguois, 2010) que separa la villa del resto de la ciudad.

Esta idea emerge, por ejemplo, a través de los recuerdos de los lugares visitados dentro de la ciudad (como parques y espacios públicos), los viajes realizados (como los relatos de Nahuel y Eugenio que exaltaban con pasión los viajes realizados a Estados Unidos, Ecuador o Suecia, y no menos significativos fueron los relatos de Micaela, Nadia, María o Sandra recordando los viajes a Santa Fe, Rosario, Bariloche, Tucumán o San Juan) también en los relatos donde señalan las relaciones establecidas con personas con las que no tenían contacto hasta ese momento (encuentros con fotógrafos reconocidos, diálogos mantenidos con medios de comunicación radial y televisiva, o diálogos con personas que apreciaban sus obras en exposiciones como lo ilustra el epígrafe que inicia este capítulo).

Resulta interesante como en las narrativas de Cesar o Julián, se ilustra la manera como este tipo de experiencias generaron un posicionamiento que comenzó a decodificar y problematizar los discursos provenientes de personas significativas de su entorno, quienes naturalizaban, por ejemplo, el lugar del “joven, pobre y habitante de Ciudad Oculta”. En los relatos, los jóvenes expresaron que la búsqueda por construir un argumento y mirada propia, surgida de la reflexión y de las experiencias vividas, les permitieron modificar la manera de autoperibirse y percibir el lugar donde viven. En el mismo sentido, Pablo, al comentar sobre la venta de una de sus fotografías en una muestra, explica:

“el otro día vendí una foto por primera vez después de cuatro años, vino este muchacho que quiere poner una foto mía en un libro, es raro, es decir, loco, son sentimientos medios extraños pero está bueno.

¿Qué sentimientos?

No, y bueno, positivos porque eso da que se yo, es como que siempre uno, primero el lugar donde vivís es como que todo es más difícil y cuando te pasan estas cosas es como que te motiva a decir ‘sí, se puede’. Yo siempre sostengo ese pensamiento pero a la vez está el inconsciente que sabe que es difícil. Pero bueno yo soy siempre de pensar en positivo, estudio y trabajo y me quiero seguir esforzando para lograr algo, alguien ya lo soy porque tengo nombre y apellido, pero me gustaría tener que se yo, ser un ejemplo para mis hijos, si bien todavía no pienso en eso en un futuro me encantaría que se yo (...) por ahí tanto ph15 como gente que yo veo que me puede aportar para mí y mi futuro, hoy en día lo tomo como ejemplo. Que se yo, yo me crié en una villa y tengo conocidos que juegan a la pelota conmigo y hoy roban o están en las drogas, y es como que no tomo eso, para mí no es vida, tomo lo otro” (Pablo, en documento institucional, 2009).

En esta narrativa, el joven construye un argumento donde se autopercibe tomando distancia del estereotipo de joven villero “que roba” o “que esta drogado”

desde un discurso que si bien pondera el esfuerzo personal casi desde una internalización de un discurso meritocrático, también reconoce “las dificultades” producto de los procesos de desigualdad que atraviesan las vidas de los y las jóvenes viviendo en barrios segregados.

#### **4.2.3. El taller como espacio-recurso desde donde sentirse interpelados**

En los relatos, los jóvenes vuelven recurrentemente sobre la idea del taller como un espacio donde “me ayudó a empezar a salir, porque yo casi no salía iba al colegio y me quedaba en mi casa” o “me enganchó para hacer algo diferente”, “me trataron bien” o “les interesaba lo que yo podía hacer”. Para quienes concurren, el taller de fotografía comenzó a ser una opción, un recurso, un lugar “donde estar” en el universo de posibilidades.

Las personas con quienes nos contactamos y viven en Ciudad Oculta resaltaban la ausencia de espacios destinados para la población más joven. En una conversación mantenida con la madre de Gabriela, ella decía que ph15 era uno de los pocos lugares donde se podía “llevar a los chicos a hacer algo”. Señalaba que en ese momento no sabían a donde llevar a uno de sus nietos: “puede ser que haga boxeo pero eso es lejos de casa, vamos a tener que esperar que sea más grande para que pueda ir a ph15 porque todavía es chiquito”. En el abanico de organismos estatales<sup>77</sup> y actores colectivos provenientes de organizaciones sociales, organizaciones no gubernamentales o fundaciones<sup>78</sup>, solían ser escasos los escenarios

---

<sup>77</sup> Algunas de las instituciones públicas pertenecientes al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, ubicadas en Ciudad Oculta y calles linderas, registradas durante el trabajo de campo: el Centro de Salud y Acción Comunitaria N°5 (CeSAC), que funcionó en el llamado “Elefante Blanco” y en el año 2004 se trasladó a un edificio de la calle Piedra Buena y Av. Eva Perón; la Asesoría General Tutelar, que busca “garantizar el acceso a la justicia de niñas, niños, adolescentes y de personas afectadas en su salud mental que habitan en este barrio” (<http://mptutelar.gob.ar/content/nueva-subsede-de-atenci-n-directa-en-villa-15-ciudad-oculta.html>. Visitado el 11/03/2017); la Casa del Niño y del Adolescente de Lugano, atiende a niños y niñas de 5 a 12 años ofrece talleres educativos, culturales y de expresión, actividades lúdicas, seguimiento de la escolaridad, acompañamiento y articulación con servicios de salud y servicios sociales; Centro de Atención Transitoria (CAT) del Consejo de Los Derechos De Niños, Niñas y Adolescentes, que aloja de manera transitoria a niños, niñas y adolescentes en situación de emergencia social: con problemas de maltrato, abuso, niños que se han escapado de sus casas, que se han perdido, algunos con diagnóstico psiquiátrico (<http://www2.cedom.gob.ar/es/legislacion/prestaciones/accionsocial/index5e.html>. Visitado el 11/03/2017).

<sup>78</sup> Otras organizaciones sociales y comunitarias registradas fueron las siguientes: el Comedor “La buena voluntad”, Comedor Comunitario “En Haccore” en el que además de brindar alimentos se realizan eventos festivos y comunitarios y funciona un grupo de madres

alternativos o espacios diseñados para niños, adolescentes o jóvenes como una opción estable y duradera, y menos aún, actividades de carácter cultural orientadas por la lógica del acceso y disfrute de experiencias artísticas, inspiradas en una ampliación derechos. Por esto, tal como expresa la madre de Gabriela, CONVIVEN –espacio donde se desarrolla la práctica de ph15- era uno de los pocos lugares donde acudir.

En el abanico de espacios posibles destinados a adolescentes y jóvenes, la práctica propuesta por ph15 se distancia de actividades destinadas en modalidades de talleres u otros dispositivos, que utilizan recursos expresivos y artísticos con fines de “contención a la población en riesgo” que se reprodujeron a partir de los años 90. Esas modalidades que, tal como analizamos en el capítulo anterior, diversos autores asocian a un paradigma preventivo o asistencialista en el trabajo con sujetos vulnerabilizados (Kantor, 2008; Roitter, 2009; Infantino (2012, 2016; Medán, 2013) se enmarcan en una visión de los jóvenes como sujetos riesgosos/en riesgo en donde la oferta de propuestas artísticas es justificada como estrategia para “prevenir” conductas riesgosas y/o controlar el riesgo que las prácticas juveniles conllevarían. Mario Roitter lo expresa del siguiente modo:

“Frecuentemente, en la ponderación de las iniciativas basadas en, o que incorporan a, diversas prácticas artísticas, suele ponerse el acento en su utilidad como estrategia de “rescate y prevención” o como “mecanismo productor de autoestima”. El discurso de la “salvación a través del arte”, especialmente para la población pobre, los “carentes”, y dentro de ella a las y los jóvenes, “los riesgosos”, debería ser analizado con especial atención por todos los que, desde diferentes perspectivas, formamos parte de este tipo de iniciativas sociales y sus redes; ya que, de lo contrario, se corre el riesgo de mistificar su potencial y reducir su contenido a meros instrumentos, en vez de resaltar como su principal atributo el de orientarse por la lógica del acceso y disfrute de experiencias artísticas enriquecedoras, inspiradas en la efectiva vigencia y ampliación de los derechos de ciudadanía” (Roitter, 2009: 3).

En este sentido, como venimos sosteniendo, la propuesta de ph15 gira en torno a la idea de democratización de la práctica artística y en consecuencia en la conceptualización de sus jóvenes destinatarios como sujetos de derecho capaces de acceder, disfrutar y ser protagonistas de las prácticas artísticas. Tal como planteamos

---

en lucha contra el Paco; Radio Comunitaria “FM La Milagrosa”, Jardín Maternal "Sueñitos", CONVIVEN (espacio donde funciona ph15).

en la introducción y en capítulos anteriores de esta tesis, ph15 parte de estrategias artístico educativas más emparentadas con propuestas de educación popular, y estrategias educativas *de invención*, en los términos planteados por Duschatsky y Corea (2011). Así, desde ph15 se proponen propiciar el diálogo entre los/las chicas y chicos y el mundo de la fotografía, estimular el deseo de explorar y crear a través de este lenguaje artístico, ofrecer espacios y recursos para la expresión y generar condiciones para el disfrute del arte y la cultura. Tal como sostiene Kantor (2008) al analizar este tipo de experiencias centradas en la práctica artística:

“permiten a los/as adolescentes abandonar, reconvertir y, a la vez, conservar ese universo del cual aspiran a despegarse mientras buscan otros lugares para «jugar»: jugar a ser lo que no son, a hacer cosas diferentes de las que suelen hacer, suspender momentáneamente el vínculo que mantienen con la realidad y transformarlo a partir de nuevas experiencias (...) En este proceso podrá tener lugar, o no, un diálogo con la propia capacidad de producir en esos o en otros registros, pero indudablemente se enriquecerá la percepción acerca de lo posible y lo disponible” (Kantor, 2008: 55-56)

Lo que sugiere o habilita el espacio del taller de fotografía es expresado en las narrativas de los/las jóvenes de diversas maneras, una de ellas es como lo describe Nahuel:

“(...) uno tiene su entorno, en los lugares así más vulnerables villas o lugares humildes, es como que hay mucho prejuicio por salir del lugar, por el crecimiento propio. Uno tiene miedo a salir y a crecer a investigar, tiene miedo a perder lo que es. O sea, que pasa si yo salgo de acá, por ahí pierdo todo lo que soy, pierdo mi esencia entonces no me arriesgo a mas, eso pasa mucho es los lugares humildes. Y ph15 hizo que haya una ruptura en eso, en esa forma de pensar que uno se anime a lo desconocido, que uno aprenda, investigue, ver otras cosas, y eso creo que es la enseñanza mas grande, salir de la zona cómoda para entrar en una zona de grandes retos, de ir por mas. Aprender, investigar conocer gente, porque uno normalmente se queda en lo que conoce y es un lugar cómodo y va a serlo durante toda la vida. Queda como un círculo ahí. Pero tenemos que saber que uno no pierde lo que es cuando sale adelante, si no que se expande su lugar de comodidad. Es desarrollo, no es cambio, es desarrollo todo el tiempo. Animarse a soñar y lograr los sueños (...) Animarse al cambio, me parece que eso es muy importante para las personas. Todo eso a través de la fotografía, esta buenísimo (...) el proyecto me abrió una puerta tremenda que es esa (...) Y ph15 fue eso, me hizo pensar de una manera distinta, me abrió la cabeza” (Conversación con Nahuel y María, 2012).

El miedo a “perder todo lo que soy”, a “salir de la zona cómoda” para pasar a una de “grandes retos”, para cruzar fronteras imaginando nuevos horizontes de vida

impensables desde la cotidianidad vivida por los jóvenes villeros, es parte de la potencialidad que Nahuel atribuye a la experiencia arte-transformadora.

Teniendo en cuenta lo desarrollado hasta aquí en cuento a las particularidades y características de la propuesta socio artística, en el próximo y último capítulo profundizaremos en la especificidad que brinda el lenguaje fotográfico como herramienta de expresión exploración de la creatividad.

## CAPÍTULO IV

### Revelar lo oculto

#### Sentidos y representaciones a partir de la práctica fotográfica

“Ponele yo estaba siempre en la villa y pasaba por todos lados así como si nada pero después con esto de la fotografía pasaba, iba caminando por la villa y ponele que veía una casa con una ventana rota y ya lo miraba como a ver si le saco una foto, como sale así. O ponele el hospitalito<sup>79</sup> que siempre estuvo ahí, yo le sacaba fotos con el celular antes y después decía como saldrá con la cámara así, y era como que toda la villa la veía en fotos (...) [los vecinos] me preguntaban por qué sacaba fotos, yo les decía porque empecé un taller de fotografía y quiero ver. Todos me decían que sí, seguí. Empecé con la cámara y como que todos me decían que siga y entonces veía re diferente la villa.

-¿Cómo diferente?

-La veía más tranquila, no sé si la veía más tranquila, la veía toda en fotos, a ver cómo salían las fotos que sacaba, era como que caminaba por la cancha y ya veía una foto de la cancha, o llovía en la cancha y sacaba una foto cuando no llovía y cuando llovía, (...) cuando hacían festivales, todo lo veía en fotos al principio, y ahora ya me acostumbré” (Natalia, en Documento Institucional ph15).

“A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, pertenece a su sujeto de la manera que lo hace la fotografía”

(J. Berger, 2000).

Considerando lo desarrollado en el capítulo anterior en relación las particularidades y características de la propuesta socio artística, en este capítulo, profundizaremos sobre los rasgos distintivos que la práctica fotográfica ofrece como instrumento privilegiado de expresión y exploración de la creatividad.

---

<sup>79</sup> Así es llamado por los habitantes de Ciudad Oculta al edificio denominado Elefante Blanco, una enorme edificación de varios pisos de altura que fue construido como hospital, durante el gobierno de Perón pero que nunca se terminó. La denominación de “hospitalito” se debe a que, durante varios años, funcionó en un sector de la planta baja una sala de primeros auxilios.

Para esto, indagaremos sobre las valorizaciones que chicos y chicas le adjudican al encuentro con el lenguaje y la práctica fotográfica, y en particular, la posibilidad de modificar y multiplicar perspectivas desde donde mirar que conlleva, no solo los puntos de vista desde donde fotografiar, sino además, viabiliza la posibilidad de renovar o modificar aspectos de la propia subjetividad.

Por otra parte, indagaremos en el contenido referencial de los relatos visuales propios de los jóvenes fotógrafos, sobre qué eligen mostrar o expresar, cómo estas imágenes tensionan las puestas en circulación por actores ajenos a la realidad representada, y cuáles son las articulaciones existentes en la construcción de sentidos e imaginarios alrededor de “lo villero”.

Por último, nos interesa reflexionar sobre como el dominio de la práctica fotográfica así como la mirada construida por ellos mismos, resultó un instrumento eficaz para disputar sentidos relacionados a “los jóvenes”, particularmente los vinculados a la visión que invisibiliza sus capacidades, saberes y posicionamientos.

### **1. La fotografía como herramienta de expresión. Relatos visuales y puntos de vista sobre lo ya visto**

En este apartado nos dedicaremos en especial a analizar el contenido referencial y la valoración que los jóvenes hacen respecto al encuentro con el lenguaje visual y la práctica fotográfica.

Uno de los elementos centrales que se presentan en las narrativas se relaciona con la valoración del encuentro con un nuevo lenguaje artístico, y la valoración de la práctica fotográfica como instrumento de expresión hasta el momento no explorado que los habilitó a un desarrollo de la creatividad y al mismo tiempo, de autoconocimiento. Tal como analizamos en el capítulo II, el punto de partida de la práctica fotográfica busca priorizar la capacidad expresiva -aquello que cada chico o chica elige mostrar y contar a través de las imágenes- por sobre los conceptos técnicos. Para esto, la propuesta consiste en focalizar la mirada hacia uno mismo y a partir de allí, ampliar la búsqueda de imágenes, al principio en el entorno más próximo de familiares, amigos a vecinos y luego hacia escenas desconocidas.

Este punto de partida abre la posibilidad entonces, de expresar y reflejar en las imágenes el día a día de la vida cotidiana. Así, tal vez con nociones rudimentarias de técnica fotográfica, en cada toma se van plasmando ideas, sentimientos, estados de ánimo o historias que cobran interés para quien la registra. Phillippe Dubois (1986) sugiere pensar la imagen fotográfica como una huella, un vestigio, o un rastro de algo que ha estado ahí afuera y que queda registrado a través de un proceso técnico iniciado por el fotógrafo mismo, que ha elegido el momento exacto para accionarlo. El acto fotográfico es entonces comprendido como producto de esa experiencia del fotógrafo con respecto a una realidad concreta y de su registro; pero también, como una codificación propia del autor marcada por su experiencia y por su carga cultural (Dubois, 1986). Desde este enfoque las imágenes de los jóvenes fotógrafos son concebidas como una construcción simbólica (Freund, 2001), que ofrece testimonio acerca de lo que el fotógrafo muestra de la escena representada fragmentariamente, y testimonio de aquello que nos informa acerca del fotógrafo, de su visión de mundo puesta en juego (Bourdieu, 1978; Freund, 2001; Kossoy, 2001).

En los casos estudiados, los jóvenes valoran positivamente esta posibilidad de construir simbólicamente en una imagen "la visión de mundo" y exponerla hacia los demás. Sostienen que de este modo logran de manera sencilla transmitir lo que con las palabras resulta más difícil de contar, "te das cuenta que vos estas mostrando algo que te pasa sin tener que contarlo", "me ayudó a expresar lo que no hacía con palabras". Y por ello, en la mayor parte de los casos, consideran que el encuentro con la fotografía les produce "desahogo", y les permite transitar momentos de complicación o perturbación. Esta posibilidad que otorga el lenguaje artístico, la trabajamos en el capítulo anterior cuando expresábamos la característica del orden de lo lúdico que permiten a los chicos y chicas hacer cosas diferentes de las que suelen hacer, y transformar el vínculo con la realidad desde nuevas experiencias.

En la práctica de fotografiar, los jóvenes fotógrafos expanden la mirada y así el entorno va adquiriendo otros significados. Por ejemplo, para Cesar, aprender a expresarse a través del lenguaje visual modificó sus "maneras de mirar". Cuando dice esto, él está haciendo referencia a la posibilidad de conocer nuevos puntos de vista que le permitieron ampliar el grado de visión. En el caso de María, esta práctica amplió su mirada sobre "lo que considera registrable", virando la mirada desde el

interior de su casa hacia los alrededores y luego su entorno barrial. En el mismo acto que María trasciende su mirada, lo registrado cobra nuevos significados. Como el caso de Nadia en la narrativa elegida para iniciar este capítulo, cuando sostiene que ve la villa “más tranquila, toda en fotos”.

Podría sostenerse que, al mismo tiempo, se produce un doble movimiento: la práctica de *ampliar la mirada* y encontrar nuevas perspectivas desde donde mirar y captar imágenes lleva a comprender que pueden ser modificados los propios puntos de vista, sobre lo que soy, lo que es mi entorno y lo que quiero ser. Se renueva la mirada, no solo como posibilidad de fotografiar desde otros posibles puntos de vista, sino además, como oportunidad de renovar o modificar la propia subjetividad.

Aquí resulta importante considerar que lo manifestado por los chicos y chicas se da como efecto de la propuesta educativa del taller que tal como lo vimos en los capítulos anteriores, paso de centrarse *del acceso a la herramienta a la construcción de una mirada propia*, como consecuencia del proceso vertiginoso de transformación tecnológica que impactó no solo en el ámbito de la fotografía sino también en la vida cotidiana. Así, las miradas de los jóvenes fotógrafos, apoyadas en puntos de vista propios sobre el *mundo vivido*, fueron creando un conjunto de registros visuales sobre una amplia variedad de temáticas vinculadas a sus intereses e inquietudes.

En las visitas realizadas al archivo fotográfico, se hicieron evidentes, en el vasto corpus fotográfico, algunos detalles sobre las temáticas registradas. Si bien no pretendemos hacer una clasificación exhaustiva de los temas que aparecen en las fotografías, haremos a continuación una breve presentación de algunas unidades temáticas significativas en función de lo que aquí nos ocupa<sup>80</sup>:

- fotografías del interior de la vivienda o de espacios de intimidad, “la vida familiar” (donde aparecen personas cocinando, comiendo, reunidas, mirando

---

<sup>80</sup> Nos basamos para esta organización de las imágenes en la indagación del archivo fotográfico de ph15 y los registros de campo realizados durante esa indagación. Resulta necesario aclarar que las fotografías del archivo se encuentran organizadas por autor. Este orden complejizó la conformación de unidades temáticas por la vasta cantidad de imágenes existentes en el archivo. Para el intento por conformar unidades temáticas que organicen las imágenes para el análisis nos centramos en los testimonios orales de los entrevistados sobre sus producciones, que al mostrarlas y dialogar sobre ellas fueron conformando un conjunto de categorías temáticas.

televisión, acostadas, etc.);

- fotografías de vegetación y animales: imágenes de plantas, árboles, perros;
- fotografías de eventos como espectáculos de teatro, festivales, eventos públicos, festividades comunitarias, recitales de rock y cumbia, eventos religiosos como festividad de la Virgen del Carmen, o comuniones en la iglesia;
- momentos de ocio, instancias de juego y recreación: piletas de lona en las entradas de las casas y en los pasillos, juegos con agua en espacios públicos, imágenes de juegos en la cachita de fútbol;
- retratos y auto retratos;
- fotografías producto de ejercicios planteados en el espacio del taller: sobre la comida, el medio ambiente, el barrio, la familia, las profesiones, sombras y reflejos;
- producciones de trabajos sobre situaciones personales como celebraciones familiares (cumpleaños, bautismos, vacaciones, visitas a cementerio, entre otros);
- fotografías de situaciones especiales como el caso de inundaciones en el barrio (calles y esquinas repletas de agua, personas caminando en pasillos inundados, etc.) fotografías de la ciudad: artistas callejeros en una plaza, manifestación callejera, personas en las calles, monumentos y edificios, puentes, plazas, etc.;
- fotografías en transportes públicos: trenes (andenes, personas en estaciones, accidentes en las vías), del subte, del colectivo;
- fotografías de instrumentos musicales, fotografías de muñecos y juguetes;
- fotografías del barrio: personas transitando pasillos, lugares del barrio sin personas, chicos jugando en espacios del barrio como pasillos, instituciones, basurales, esquinas, el edificio denominado "elefante blanco", almacenes y negocios barriales, canchitas de fútbol, instituciones, el barrio de noche y de día;
- fotografías en la escuela, momentos en el aula, etc.

Se trata de un conjunto de representaciones captadas a partir del uso de la herramienta fotográfica, el aprendizaje de la práctica y el ejercicio de expresarse y construir un relato a través del lenguaje visual que, parafraseando a Bourdieu, “plasma en la foto lo que cada uno es” (Bourdieu, 1989). Así, estas representaciones,

ancladas en el punto de vista personal, expresan escenarios cotidianos, momentos significativos, objetos relevantes, juegos en espacios públicos, eventos representativos, preferencias, escenarios donde transitan las vidas de los protagonistas y autores de las fotografías y las maneras de habitar esos espacios y situaciones.

Sin embargo, sabemos que estas imágenes poco pesan en el imaginario social y la representación más conocida sobre Ciudad Oculta y sus jóvenes habitantes. En el próximo apartado profundizaremos entonces en los vínculos y tensiones existentes entre el imaginario social que pesa sobre ellos y las respuestas de algunos jóvenes a partir de las producciones fotográficas propias.

## **2. El debate por los modos de representación**

### **2.1. Representaciones visuales sobre Ciudad Oculta en la prensa escrita**

Como lo han advertido los trabajos de Ana De Angelo (2007), Pablo Vitale (2011), Chaves (2012), o el Observatorio de Juventud y Medios de la UNLP (2013)<sup>81</sup>, en general no es habitual encontrar noticias periodísticas y fotografías en torno a las villas y los barrios más vulnerables de la ciudad. Sin embargo, cuando aparecen, estas oscilan entre la ausencia o la invisibilización, o la nota de color o la imagen estigmatizada en la sección de policiales de los medios de comunicación masivos (Vitale, 2011). Además, también puede ser noticia en casos de ocupación de nuevos terrenos privados o episodios de desalojo, como fue el caso paradigmático de la ocupación del “Indoamericano” en el año 2010.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup>Informe “Los jóvenes en los medios, cartografías de las narrativas mediáticas”, Observatorio de Juventud y Medios de la UNLP en el año 2010 (En: Saintout Florencia, 2013)

<sup>82</sup> En diciembre de 2010, familias con necesidades habitacionales críticas de la Ciudad de Buenos Aires ocuparon el Parque Indoamericano ubicado en la zona del Parque Almirante Brown, en el barrio de Villa Soldati, al sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). El parque se extiende sobre un terreno de 130 hectáreas y en sus proximidades se ubican muchas de las villas y asentamientos de la ciudad: Villa 3, Villa 20, Villa 1-11-14, Calaza, Calacita, el barrio Ramón Carrillo, barrio “Las Palomas” y los asentamientos Lacarra, Los Pinos, Los Piletones y La Esperanza. A lo largo de los días que duró el conflicto, se produjeron enfrentamientos entre los “ocupantes”, los vecinos de Villa Soldati, Villa Lugano y Parque Avellaneda y las fuerzas de seguridad que se disputaron el parque, con un saldo de 3 muertos y varios heridos. La notoriedad de este conflicto, implicó por primera vez en la CABA un desalojo violento en gran escala durante la gestión presidencial

Durante el trabajo de campo muchos de los jóvenes se refirieron con frecuencia al modo fragmentario y estigmatizador en el que los medios masivos de comunicación “representan” la villa. Eso nos llevó a hacer una indagación en busca de representaciones visuales sobre Ciudad Oculta en la prensa escrita de medios de comunicación masivos, revisando algunos de los diarios de mayor tirada<sup>83</sup>. Llegamos a identificar notas periodísticas acompañadas de fotografías en donde se encuentran títulos como por ejemplo, “Tres presos por vender “paco” en Ciudad Oculta” (La Nación 15/3/2009), “Villa Lugano: para robarle, matan a tiros a un verdulero. Dos vecinas dijeron que vieron a dos jóvenes huir en dirección a Ciudad Oculta” (Clarín, 25/10/09), “Un barrio pobre sacudido por el paco y la inseguridad. Los vecinos denuncian que la violencia es tanta que les da miedo sacar los chicos a la calle. Dicen que son frecuentes las peleas a tiros entre pandillas y los robos hechos por jóvenes que buscan droga. Ciudad Oculta” (Clarín, 5/09/10), “La pobreza se enquistó en la ciudad” (La Nación 12/7/2012).

Como vemos, la representación más conocida sobre Ciudad Oculta se estructura sobre una mirada parcial desde la que tanto el territorio como las prácticas de quienes allí residen son puestos en escenarios de violencia, resaltando la condición de "delincuentes", “sujetos peligrosos” o "malvivientes" de sus habitantes y reforzando la figura amenazante del joven-pobre-varón (Saintout, 2013) representada en frases como “vieron a dos jóvenes huir en dirección a Ciudad Oculta” o “son frecuentes las peleas a tiros entre pandillas y los robos hechos por jóvenes que buscan droga”.

En la potencia que presentan los medios de comunicación en la construcción y consolidación de imaginarios mediáticos, Giselle Freund sostiene que el fotoperiodismo es uno de los medios más eficaces de moldear ideas e influir en comportamientos debido a su carácter testimonial y el enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan. En tanto mediadores y fuentes esenciales de

---

tanto de Néstor Kirchner como de Cristina Fernández de Kirchner. (Ferme, N. D., et. al., 2014).

<sup>83</sup>El análisis exhaustivo de las modalidades de representar las villas por parte de los medios masivos de comunicación excede las posibilidades de este trabajo. Por lo cual, cabe aclarar que aquí hemos realizado un rastreo preliminar abarcando los diarios Clarín y La Nación, por ser los periódicos de mayor tirada, entre los años 2000 al 2012.

información para el conocimiento de los otros o de lo otro, el fotoperiodismo y periodismo de prensa escrita consolidan imaginarios reforzando opiniones ya establecidas, instalando temas de agenda, actuando de manera propagadora o imponiendo temas de conversación (Freund, 2001).

En la indagación realizada sobre las notas periodísticas con imágenes fotográficas sobre Ciudad Oculta, advertimos que el estigma y estereotipo se construye y refuerza a través del texto escrito, las imágenes fotográficas que lo acompañan y las leyendas que cumplen la función de atribuir sentido desde un interés particular al mensaje visual de la imagen fotográfica, a través de un contexto verbal que destaca un aspecto relevante sobre otros (Cartier-Bresson, 1952; Pablos, 1993) o incluso, en algunos casos, las leyendas que acompañan algunas de las fotografías no se relacionan con la imagen expuesta.

Siguiendo a Eugenio Zafaroni (2011), el autor denomina este tipo de estigmatización en los medios de comunicación como "la criminalización mediática" dando cuenta como los jóvenes pobres son culpables por ser jóvenes pobres. Sugiere que, si bien la enorme mayoría de ellos no ha cometido ningún crimen, se los proyecta a todos como potenciales delincuentes, alegando que nunca sabremos cuándo pasarán de la acechanza a la acción, pero asegurando que lo harán; por eso ellos son malos y temibles y nadie debe asumir su defensa ni discutir lo que muestra la imagen, que es la única realidad mediática. (Zaffaroni, 2011, citado en Saintout, 2013).

En el mismo sentido, Florencia Saintout sostiene que:

"De ellos ni siquiera se habla como si fueran jóvenes: son menores, son chorros, son delincuentes, no jóvenes. (...) Se los ve como lo podrido, lo causante del deterioro de la sociedad. De estos jóvenes nada se espera. Aterrorizan, ya no solo incomodan y no es posible rescatarlos (...) causantes de los miedos mas tremendos de la sociedad. Son los sujetos de pánico moral" (Saintout, 2013: 53-54).

Probablemente, entre el conjunto de habitantes de Ciudad Oculta, se puede encontrar la multiplicidad de prácticas que se quiera buscar. Sin embargo, el mensaje de los medios masivos de comunicación como ejemplifican las notas presentadas, opta por exagerar ciertos rasgos distintivos de la realidad omitiendo otros e incluso careciendo de cualquier matiz. Son representaciones repetidas que convierten algo

tan complejo y diverso como la construcción de la identidad villera (Cravino, 2002, Guber, 2004) en estereotipos que simplifican, recortan y distorsionan lo real haciendo énfasis en algunos atributos en detrimento de otros (Burke, 2001).

En definitiva, este tipo de estereotipo que circula en nuestra sociedad respecto al joven como ser peligroso, es un tipo de representación social (Jodelet, 1986) repetido con frecuencia por los medios de comunicación y los discursos oficiales. Dentro de un incesante movimiento social, conforma formas de conocimiento práctico de lo cotidiano que da sentido a acontecimientos y actos que terminan por ser hábitos habituales, forja las evidencias de nuestra realidad consensual, y participa en la construcción social de nuestra realidad (Jodelet, 1986 en Chaves, 2005).

## **2.2. Entre la auto representación y la heterorepresentación**

Ahora bien, ¿cómo ensamblar las imágenes y representaciones dominantes con los repertorios visuales creados por los chicos y chicas que concurrieron al taller y registraron desde su mirada personal el barrio, sus vecinos, sus maneras de estar? Para reflexionar sobre este punto, tomaremos para el análisis un conjunto de relatos visuales producidos por jóvenes que participaron del taller.

En el capítulo anterior, al presentar la trayectoria de algunos jóvenes hicimos una breve referencia a Nadia. Al momento de vincularme con ella, contaba con 26 años, vivía en Ciudad Oculta, mamá de dos hijos de 5 y 3 años, trabajaba en un comedor de la villa donde ofrecía comida a sus vecinos. Nadia comenzó a participar del taller de fotografía cuando tenía 15 años, estuvo desde el año 2001 al 2007, cuando quedó embarazada de su primer hijo.

Cuando me encontré con Nadia en el bar de la estación de servicio de Av. General Paz y Eva Perón, a cuadras de Ciudad Oculta, llevé las fotografías que ella había tomado cuando participó del taller. Al verlas se asombró porque no las veía hacía muchos años. Se emocionó. La charla con Nadia transcurrió con las fotos en la mesa y las vimos varias veces. En esta charla mostró a través de las fotos, quienes eran sus amigas con las que iba al taller porque sacó varios retratos. Comentó que no se interesó por hacer registros fotográficos de sus situaciones más íntimas como su casa o su familia “porque no estaba nunca ahí, y las fotos reflejan lo que uno está pensando”. En cambio ella estuvo interesada en sacar fotografías del barrio “pero

haciendo algo artístico” “que se vea lindo”. Este interés de Nadia llevo a una vasta producción que contiene imágenes sobre el barrio<sup>84</sup>. Incluso parte de sus fotografías tuvieron visibilidad pública. En sus fotos se ven pasillos, pintadas, casas inundadas, personas haciendo las compras, chicos reunidos y un montón de situaciones cotidianas:

“me parecía muy interesante todo lo que sucedía en los pasillos del barrio”: (...) a mí me interesaba, no los pasillos, me interesaba lo que sucedía en los pasillos, andaba por ahí, andaban chicos que se drogaban o parejitas de novios, jugaban a las escondidas, o como cuando llovía por ahí estaban vacíos, como te digo mucha gente no circulaba excepto la gente que vivía, y eso... como que a la vez son tristes los pasillos (...) ¿viste cuando uno entra y lo ve tan feo? Bueno, quería a través de las fotos hacer algo artístico, [hacer] algo lindo con el barrio (...) Por ejemplo con la foto a color del reflejo<sup>85</sup> era un día que se inundó todo el barrio, me agaché vi que estaban todas las casa y saqué. Si vos te pones a pensar, esta la calle llena de barro y la gente no puede salir, pero... si vos lo ves ahí parada, pero si lo ves en la foto por ahí vos no lo ves así, y decís que lindo, que bello, pero a la vez es feo porque esta la calle inundada, la gente no sale, nadie arregla. Entonces es como que a través de la foto la gente puede ver el barrio diferente. (...) Incluso esa foto es re famosa, la mostraron en un programa de televisión hace unos años, yo pensé que la iban a mostrar artísticamente pero la mostraron diciendo “ese lugar donde viven esas ratas”, o sea ellos mostraron la foto para mostrar lo que era “el barrio donde viven esas ratas”, y no pasó lo que yo quise que se vea artísticamente. Sí estaba feo [el barrio] pero a la vez yo lo mostré lindo (...) esa era mi meta. Para mí esa es mi mejor foto (...) las fotos que salen en los diarios o en las revistas sobre la villa las veo feas, no es por nada pero las veo como que están mostrando el barrio nomás, como que quieren mostrar la pobreza (...) es como que la sacan así periodísticamente mostrando la pobreza, como se inunda. Si, se inunda, pero también pasan cosas buenas” (Conversación con Nadia, 2012).

Por su parte, Nahuel, es otro de los jóvenes que formó parte del taller de ph15, inicialmente en el 2002, cuando participo solo por un periodo de dos meses y luego retomo en el año 2006 hasta el 2009. Fue asistente, tallerista y luego continuó con la práctica fotográfica convirtiéndose en su actual profesión<sup>86</sup>. Dicta clases de fotografía, expone en revistas especializadas, realiza muestras individuales y colectivas, es fotoperiodista en revistas de noticias. Con su vasta producción

---

<sup>84</sup> En el Anexo Fotográfico se muestran algunas de sus fotografías que conforman un trabajo fotográfico que denominó “Laberintos”.

<sup>85</sup> <http://www.ph15.org.ar/obra/afuera/>

<sup>86</sup> Para acceder a los trabajos fotográficos y a su recorrido profesional: <http://nahuelalfonso.com/>

fotográfica iniciada a partir del taller de ph15, realizó un trabajo fotográfico sobre Ciudad Oculta que publicó a partir del año 2014. En una conversación mantenida mientras me mostraba su producción fotográfica, Nahuel comenta lo siguiente:

“A mí no me gustaba vivir en la villa, sentía que era como re cómodo y que era un ambiente que no te deja, que te envuelve, es muy fácil vivir en la villa, o sea, te tenes que acostumbrar a los tiros y todo eso pero impuestos no pagas es todo eléctrico, que es más barato, la gente tiene un montón de cosas así como electrodomésticos, re bueno. A mí nunca me gustó, esa parte donde vivíamos nosotros era la parte light de Ciudad Oculta. Yo siempre quise salir de la villa (...) por ese motivo hice muy poca fotografía ahí (...) [aunque después] hice un trabajo fotográfico entero sobre Ciudad Oculta y lo publiqué. Es un laburo que estoy reeditando. ¿Te acordás el quilombo del Parque Indoamericano?, una vez que se solucionó eso el centro de atención se desplazó para Ciudad Oculta porque también había unas casas tomadas. Entonces es como que estaba en las noticias Ciudad Oculta malo malo malo, y eso me molestaba. Al final del año decidí hacer un laburo de la gente que vive adentro, de las familias, del amor, como el otro lado de Ciudad Oculta que no se muestra. Empezó como un proyecto poco ambicioso y después me di cuenta que tenía un re material. Si, a la gente le gusta, yo le di un orden: la presentación de los personajes, el drama, el dolor de cabeza, el grito al cielo, esa [foto] que esta mi papá, después la calma, después la foto del Che que simboliza un cambio, son todos símbolos, hay un reloj, la sombra como resurrección. (...) Mas allá de todo lo que te digo, es pueblo, es gente laboradora, hay gente que quiere progresar, y por ahí la forma que tiene es laburar, hacerse su casa, si bien no pueden salir de la villa construyen su casa también. Cosas que suceden y que no se muestran. Tuvo lindas y buenas críticas. Lo mostré solo en foto revista, para darle una trascendencia nomás. Ahora lo estoy reeditando y poniéndole un tinte no tan social, algo más estético, más familiar.(...) En Ciudad Oculta hice mucho retrato, ¿viste que el símbolo de Ciudad Oculta es el elefante blanco? Yo le hice una foto, [es] la foto de apertura [del trabajo] yo quería el elefante blanco con un fondo de día de tormenta, y mezcle color y blanco y negro. Como que estaba todo mal, la segunda foto es blanco y negro (...) Después empiezo con el color. Va tomando color y ya no es tan feo como aparenta, esa era la idea" (Entrevista a Nahuel, 2012)<sup>87</sup>.

Los relatos de Nadia y Nahuel se organizan de una manera similar. A partir de la apropiación de la herramienta fotográfica y la inscripción del lenguaje visual en

---

<sup>87</sup> El trabajo sobre Ciudad Oculta del que habla Nahuel en esta conversación puede visitarse en: <http://www.fotorevista.com.ar/autores/Alfonso/index.php>. También en su página personal realiza otra presentación sobre este trabajo: <http://nahuelalfonso.com/ciudad-oculta/>. Visitado el 13/03/2017. En el Anexo Fotográfico reponemos algunas imágenes de este trabajo.

sus formas de expresión, se encuentran atravesados por una intención-puesta en práctica en mostrar el punto de vista propio sobre el lugar donde viven, intentando despojarse de estereotipos contruidos por la mirada ajena, rescatando “lo que no se muestra”.

Las narrativas de los jóvenes conjugan apreciaciones que reconocen complicaciones y dificultades existentes al interior de la villa, "a mí hay cosas de la villa que no me gustan" "sentía que era como re cómodo y que era un ambiente que no te deja, que te envuelve", "te tenes que acostumbrar a los tiros", "chicos que se drogaban por los pasillos", con otras consideraciones posibles sobre los vecinos, las prácticas y los modos de habitar el espacio: "las familias, el amor, el pueblo, la gente laboradora que quiere progresar". Esta mirada amplia y compleja se plasma en lo retratado en las imágenes captadas por los jóvenes como hemos expuesto más arriba en las unidades temáticas configuradas a partir del vasto corpus fotográfico del archivo indagado.

Así, del conjunto de recorridos visuales emergen, se delinean y se van visibilizando historias que disputan la rigidez de las imágenes estereotipadas divulgadas por los medios de comunicación, imágenes que ocultan, tergiversan, niegan, impugnan. Como muestra de esto, podemos tomar el relato que Nahuel construye sobre la causa que lo empujó a realizar una producción fotográfica sobre Ciudad Oculta, o en sus palabras "sobre la gente que vive adentro", "como el otro lado de Ciudad Oculta que sucede y no se muestra", a raíz de un acontecimiento de toma de tierras que la puso en primera plana de exposición mediática mostrando, en palabras de Nahuel “todo lo malo, malo, malo”. O el relato de Nadia cuando vio expuesta su foto en un programa televisivo de un canal de aire asociándola a comentarios despectivos sobre la villa, escuchado por Nadia como "el lugar donde viven esas ratas".

Ambos relatos presentan momentos de perturbación a raíz de las representaciones e imaginarios difundidos en los medios de comunicación que devinieron en una interpretación de esos imaginarios y una respuesta artística a través del lenguaje fotográfico, sobre el punto de vista personal apartándose de los imaginarios mediáticos divulgados en la esfera pública sobre Ciudad Oculta.

Florencia Saintout (2013) plantea tres lecturas posibles para analizar los modos en que las juventudes interpretan, replican o reproducen estos discursos dominantes: una lectura que reproduce el sentido del discurso tal cual se presenta sin réplicas; otra lectura negociada que transforma el estigma "ser peligroso" en un emblema de identidad (Goffman, 1998) tomando la información que sobre ellos circula y transformándola en plataforma desde donde enfrentan la realidad adversa; y por último, la posición que resiste, ciertos jóvenes que saben que lo que enuncian los medios responde a una opinión pública reconociendo posicionamientos e intereses detrás de la producción de la noticia. Resulta interesante el diálogo que se puede establecer entre el análisis de la autora en relación a las lecturas de los jóvenes, con los casos estudiados durante el trabajo de campo.

Cuando conversé con Micaela sobre la toma del Parque Indoamericano mencionada en párrafos anteriores, ella caracterizó la situación como "los bolitas que toman tierras", como también lo escuché de otros jóvenes que concurrieron a los talleres de ph15. Este tipo de discursos, tal como sugiere Míguez, "transforman en capital la capacidad de hostigamiento de los que aparecen como más débiles" (Míguez, 2008, en Saintout 2013) y de esta forma reproducen el sentido del discurso dominante.

En otro dialogo mantenido con Nahuel, él comentó que en algunos casos, chicos que concurrieron al taller, al fotografiar "básicamente se la pasaban sacando a armas o a cosas violentas", también hizo referencia a que esto es lo que muchas veces se busca en otros talleres de fotografía en las villas. Así, en la búsqueda de esas imágenes "violentas" que comenta Nahuel sobre algunos de los concurrentes al taller, puede rastrearse la interiorización del discurso estereotipado y discriminatorio del "joven pobre peligroso" activado en sus propios comportamientos.

Por último, las producciones artísticas realizadas por Nadia y Nahuel pueden ser analizadas como una respuesta a los discursos hegemónicos que circulan, y en ese sentido podrían amoldarse a la última posición planteada por la autora. Conscientes de buscar apartarse de los imaginarios mediáticos construidos y divulgados en los medios masivos de comunicación, el conjunto de imágenes apoyadas en los puntos de vista de los jóvenes fotógrafos emergen como intentos por

transformar, modificar o aliviar de algún modo el estigma que circula socialmente sobre ellos (Wald, 2007). Sin embargo, pareciera que estas fotografías no podrían considerarse fotografías que cumplen el sentido y la función denunciatoria.<sup>88</sup>

Tal como lo expresa la narrativa de Nahuel, durante el trabajo de campo hemos constatado la presencia de una cierta diferenciación de los integrantes del taller (tanto miembros como concurrentes) en relación a otros talleres que proponen el acceso de la fotografía y medios audiovisuales en contextos vulnerables potenciando el carácter de denuncia por sobre otros sentidos posibles en la construcción de la imagen<sup>89</sup>. Al respecto, una de las directoras de ph15 sostiene que:

“(…) no es que [los chicos y chicas] están haciendo una militancia de mostrar, no es esa su búsqueda. Sí notan la estigmatización que hay hacia ellos, como jóvenes, pobres, que viven en un barrio marginal, son muy conscientes porque lo viven en su cuerpo. En los talleres en algún momento hacen este clic, de pensar a través de *mostrar que el barrio es otra cosa, que yo soy otra cosa también*. Sobre todo cuando (...) empiezan a escuchar a otras personas hablar de su obra y ven la mirada y el asombro del público en general” (Entrevista a Directoras, 2014).

Si bien no podemos aseverar que estas auto representaciones puestas en circulación en redes sociales, diarios, muestras, etc. cuentan con el poder de desestimar parte de los imaginarios mediáticos sobre Ciudad Oculta, si observamos que es posible pensar que, puestas en circulación, tensionan estos imaginarios y permiten comprender de un modo más complejo articulaciones existentes en la construcción de sentidos e imaginarios vinculados sobre la identidad villera o sobre los modos de vida en contextos urbanos precarizados.

---

<sup>88</sup> Grobet (2006) resalta la condición de compromiso y análisis que debe tener el fotógrafo al hacer fotografía de denuncia. Sostiene que en este tipo de fotografía, al fotógrafo le toca controlar con especial atención, el uso, la distribución que tendrán sus imágenes ya que mientras más control tenga el productor sobre su imagen, mayor será su eficacia (2006:4) Sobre la noción de fotografía de denuncia, entre otros, ver el debate entre Lourdes Grobet (2006) y Carlos Monsivais (en Marzo, 2006).

<sup>89</sup> Se está haciendo referencia a otros talleres de fotografía, particularmente que trabajan con jóvenes habitantes de villas o barrios precarizados. Uno de los ejemplos expuestos por uno de los entrevistados es la experiencia del taller “ojos y voces de la Isla” realizado en Isla Maciel, Avellaneda, entre los años 2004 y el 2007. En este tema, podría pensarse que este desinterés por imponer una mirada denunciatoria, puede explicarse, entre otros factores, como efecto de la propuesta de ph15 que no busca intencionalmente moldear las maneras y sentidos de fotografiar desde la denuncia, sino que, se centra en la búsqueda de la expresión visual y en lograr un relato fotográfico propio, sabiendo que en algunos casos será desde un sentido de denuncia si surge desde una búsqueda personal.

En tanto la poca y distorsionada información que circula en los medios masivos de comunicación muestra historias individuales que lejos de ser representativas, buscan hacer cotidiano lo extraordinario creando un “efecto de realidad” e ignorando lo cotidiano (Gamarnik, 2009), las auto representaciones de los jóvenes fotógrafos presentan un conjunto de historias sencillas, diarias, prácticas, modos de vida que la mirada externa y la esfera pública ignora, estigmatiza, excluye, oculta, niega o invisibiliza.

En la exposición realizada en diciembre del 2015 en el Pale de Glace por motivo de los 15 años de trabajo de ph15, un folleto acompaña el recorrido de la muestra señalando que:

“... la última dictadura militar construyó un muro en 1978 para que los turistas no vean ese barrio, desde entonces a la villa 15 se la conoce como Ciudad Oculta. Tal vez las cámaras permitan desocultar un poco de todo eso que muchas veces se ignora, se estigmatiza o se excluye. Tal vez sea la fotografía la que nos devuelva la mirada de esos otros que aun hoy viven tras el muro” (folleto que acompaña la muestra por los 15 años de ph15. 2015)

El relato expone la apuesta desde la organización por “desocultar lo que se ignora, se estigmatiza o se excluye” a partir de la expresión visual de jóvenes reconocidos como sujetos capaces de construir relatos fotográficos propios que, puestos en circulación, intentan de alguna manera, fisurar no solo los imaginarios mediáticos sobre Ciudad Oculta sino, además, sobre la mirada construida alrededor de lo “villero”.

### **3. Más allá de la imagen. La practica fotográfica como instrumento para disputar sentidos sobre las y los jóvenes.**

Como sostuvimos hasta aquí, la organización propone pensar la formación en fotografía a partir de las capacidades y potencialidades expresivas de los/las chicos/as. Con ese motor, quienes accedieron al taller, entre otras cosas, aprendieron la técnica, exploraron modos de expresarse visualmente, desarrollaron la expresión artística, construyeron un posicionamiento respecto a cómo mirar y pensar el barrio donde viven u otros temas de interés.

Podemos citar como ejemplo el caso de Eugenio, que encontró en la fotografía un oficio y replicó la experiencia del taller de Ciudad Oculta en un

proyecto particular de enseñanza fotográfica para chicos y chicas en la localidad de Moreno, o el caso de Nahuel, quien sostuvo que en ph15 encontró una vocación y hoy es un fotógrafo con cierto reconocimiento. O los casos de Cesar y Ana, ambos bailarines con una formación y trayectoria sostenida, quienes señalan que el acercamiento a la expresión artística comenzó en los talleres de fotografía de Ciudad Oculta y luego se volcaron a otro tipo de desarrollo artístico. También el caso de Romina que luego del taller de fotografía continuó explorando su expresión artística a través del arte circense.

Como vemos, en algunas historias de vida, la práctica fotográfica constituyó no solo una herramienta de expresión sino también un entramado de disposiciones y configuraciones que definieron nuevos circuitos y actividades cotidianas, reordenaron el presente y redefinieron incluso, el futuro, encontrando otros rumbos hacia una vocación, un oficio o una profesión.

Entendemos que estos ejemplos de apuestas, posicionamientos, estrategias, y reflexiones sobre sus propias prácticas, se distancian y ponen en debate aquellas representaciones dominantes sobre “la juventud” y en particular el estereotipo que agrupa y homogeneiza a “la juventud pobre” como “pibes chorros” o peligrosos, tal como lo analizamos en párrafos anteriores. En efecto, a contrapelo de aquellos estereotipos que dominan el sentido común y ciertos discursos oficiales, vemos como algunos de los y las jóvenes que citamos, sostenidos y acompañados por una organización como ph15, pensaron y apostaron otras opciones surgidas del cruce con la experiencia, posiblemente “desviando” el rumbo al que estarían destinados por su procedencia social y condicionantes de clase, tal como sugiere Infantino para un caso semejante al aquí estudiado (Infantino, 2011).

Ciertamente, más allá de las limitaciones y dificultades que pueden encontrarse en este tipo de estrategias, en el caso estudiado es posible apreciar como la propuesta educativa-formativa habilitó búsquedas, apuestas y permitió ampliar el abanico de “lo posible” en las vidas de los y las jóvenes hacia quienes se dirigió abriendo el juego a nuevas opciones y apostando, no sin dificultades, nuevos rumbos en las trayectorias de vida. Esto lo expresa, entre otras, la siguiente narrativa de Nahuel:

“Ph15 nos daba cámara y rollos, herramientas que orientamos al servicio de nuestras pasiones. Eran las sensaciones lo que importaba, éramos nosotros,

sin técnicas condicionantes para la búsqueda de un lenguaje personal. Después llegaron las muestras y los viajes, fuimos a lo desconocido, fuimos a expandir nuestros límites y disfrutar de lo nuevo, de lo incierto, de todo a lo que quisimos aspirar y que logramos llegar. ph15 no solo era una teoría o un guión, era real y nosotros logramos mediante la fundación ser protagonistas de esa realidad y de nuestras vidas” (Nahuel, en ph15, 15 años. 2015).

La narrativa expone el punto de vista de quien se piensa protagonista activo de su vida, de sus búsquedas y apuestas a partir de hacer uso de lo que se le ofreció, en un espacio que lo interpeló validando positivamente su vida, como participante activo, reconociendo su capacidad creativa, sus saberes y posicionamientos.

No queremos con esto, plantear una idealización de este tipo de propuestas y menos, sumarnos a la mirada que pondera el esfuerzo individual y desconoce u “olvida” el peso de los procesos de desigualdad y de vulnerabilización que afectan a adolescentes y jóvenes en nuestra sociedad. Sin embargo, relatos como los de Nahuel, nos lleva a no desconocer que estas propuestas -inmersas en contextos de desigualdad- permitirían ciertos procesos en el plano de lo subjetivo, lo vincular y social, que abriría el juego a nuevas opciones en trayectorias de vida caracterizadas por constantes limitaciones y privaciones.

# **Un arte transformador**

## **(Consideraciones finales)**

Cuando comenzamos la investigación sostuvimos que en las últimas décadas, una cantidad significativa de iniciativas que brindan acceso y formación en diversos lenguajes artísticos, llevadas adelante por organizaciones no gubernamentales y organismos estatales, han ido conformando una esfera creciente de propuestas que promueven al arte como instrumento de intervención social u ampliación de derechos ciudadanos.

En este marco, esta tesis fue un intento por etnografiar, en particular, cuales son los sentidos con los que se experimentan y gestionan algunas de estas propuesta que utilizan el arte como herramienta de transformación social en el trabajo con jóvenes en contextos vulnerabilizados, como aporte a una constelación mayor de trabajos que vinculan el arte y la intervención social.

Concentradas en el caso de la Fundación ph15, nos interesó preguntarnos sobre cómo es pensada la práctica desde la organización, de qué maneras opera como estrategia de intervención destinada a las y los jóvenes, como fue apropiada y qué lugar ocupa en las trayectorias de vida de quienes fueron los destinatarios, y cuáles son las particularidades del uso de la fotografía, como lenguaje artístico y plataforma de trabajo.

A la luz de los datos analizados, consideramos a continuación algunos nudos temáticos que articulan el trabajo, y que nos llevaron a responder desde la aproximación al caso, los interrogantes planteados.

### **I.**

Al rastrear los orígenes de ph15, hemos considerado que el contexto que va desde los inicios de la organización hasta su conformación en asociación civil en el año 2006, constituye una etapa de cambios político-institucionales sustanciales donde si bien se generaron importantes intentos por producir rupturas y modificaciones a las políticas que venían sucediéndose desde la década del 90, sin embargo se notaron continuidades, como la influencia de los organismos

internacionales en el diseño y la implementación de las acciones estatales tanto en el ámbito de las políticas sociales como en el de la cultura.

En consecuencia, consideramos que el contexto de institucionalización de ph15 se caracterizó, entre otros aspectos, por el arrastre del corrimiento del Estado en su rol de garante de derechos, el fomento y la proliferación de organizaciones no gubernamentales como consecuencia de dicho corrimiento y su vínculo con lineamientos de las agencias estatales y los organismos internacionales, y la dificultad de la organización por encontrar políticas públicas que respondan a las necesidades de sostenimiento de sus acciones. Así, la decisión de la organización por conformarse en asociación civil, en parte, la explicamos como una estrategia por intentar una alternativa de gestión ante la necesidad de cubrir lo que se reconocía como función del Estado pero que el mismo no realizaba, sin avalar en ese intento, el corrimiento del Estado (Infantino et. Al., 2016).

Ante esta decisión de la organización por autogestionarse, hemos dado evidencias de como ph15 fue creando una lógica propia para realizar alianzas con distintos sectores y niveles estatales y con organismos internacionales, además de conformar una modalidad de gestión que con el paso de los años, fue presentando posibilidades y oportunidades de financiamiento a largo plazo. Asimismo, nos encontramos con que esta creación de vínculos y articulaciones con los diversos actores que describimos, implicaron negociaciones, disputas y tensiones que fueron conformando un posicionamiento por parte de la organización, respecto a lo que “elige” aceptar, con quiénes articular alianzas, con qué condiciones y de qué modo llevarlas adelante para sostener el trabajo a corto plazo y pensarlo a largo plazo.

A través de diversas experiencias descritas de vínculos creados por ph15 con el Estado en sus distintos niveles y dependencias gubernamentales, y con líneas políticas, así como también los vínculos con instancias de financiamiento internacional, hemos estudiado la inserción de la organización en el complejo mapa de la gestión pública.

Encontramos que esta inserción en las políticas, en algunos casos se debió a una “coincidencia de intereses” que permitió “tránsitos hacia instancias estatales” (Danigno, et. Al.. 2006), impulsando modos de intervención que disputaron modelos

convencionales de relación con el Estado, aunque con las limitaciones y condicionantes característicos de la gestión pública.

Aunque no ha sido un eje de desarrollo en la tesis, es inevitable remitirnos aquí a la nueva coyuntura político-institucional devenida del actual gobierno a nivel nacional de Mauricio Macri, iniciado en diciembre del año 2015. El cambio político institucional que implicó un nuevo gobierno de centro-derecha en relación a la gestión de gobierno anterior por parte de Cristina Fernández de Kirchner, expresó al interior de la organización, la culminación abrupta de una línea de financiamiento que venía sosteniéndose en los últimos años por parte de articulaciones con áreas de la gestión pública de nivel nacional.

Esta situación, además de producir un contexto de incertidumbre sobre el corto y mediano plazo en términos de financiación de la propuesta, pareciera estar generando una tensión en los sentidos que han sustentado la misma. En efecto, se observa que el avance de un nuevo discurso neoliberal en la discursiva del actual gobierno, incorpora nociones como autogestión, autonomía, independencia o voluntariado, concepciones que han sustentado la práctica de la organización y han sido utilizadas, inicialmente como respuesta a un contexto donde el Estado se encontraba “ausente” en sus funciones de garante, y luego sostenidas en un contexto político-institucional que expandió las posibilidades de acción y permitió el despliegue de la propuesta socio artística.

En este contexto de incertidumbre que provoca la nueva etapa político-institucional en nuestro país, le tocará a la organización -con el peso de 15 años de experiencia de gestión a su favor- redefinir una vez más, su posicionamiento respecto a lo que “elige” aceptar, con quiénes generar alianzas, y de qué manera sostendrá o redefinirá el sentido de su propuesta.

## II.

En otro orden de cuestiones, nos preguntamos al inicio de esta investigación sobre “que es lo que hace” y que discursiva despliega una organización que sustenta la práctica fotográfica desde la noción de arte y transformación social dirigida a chicos y chicas en contextos precarizados.

Al describir la estrategia de formación artística fotográfica planteada, encontramos que en el caso de estudio, el propósito de “generar una mirada propia” creativa, reflexiva en las y los chicos que les permita pensar su entorno y sus propias vidas desde “otros” puntos de vista que trasciendan la estigmatización preponderante en las miradas sobre los barrios segregados y sus habitantes, no se agota en el extenso ejercicio de producir las imágenes, pensarlas, exponerlas, dialogar sobre ellas y ensayar un proceso de construcción de un relato fotográfico; sino que además, la estrategia formativa conlleva un trabajo de socialización de la experiencia artística a través de la participación en circuitos de exposición como muestras en galerías de arte o centros culturales , así como también ampliar la participación de los jóvenes en otros circuitos de socialización a través de visitas, viajes o recorridos forográficos.

Notamos que en la estrategia artística educativa, se evidencian ciertos rasgos vinculados a propuestas de educación popular, educación artística escolar, y “estrategias educativas *de invención*”, en los términos planteados por Duschatsky y Corea (2011).

Por otra parte, al analizar los discursos que sustentan la práctica de ph15, nos topamos con la definición de lo que la organización sostiene sobre la noción de *transformación social a través del arte*. Hallamos que el sentido otorgado al término se encuentra asociado a distintas variables: por un lado, se vincula a los cambios en las subjetividades de los chicos a partir de lo aprehendido y la experimentación del lugar de “artistas-protagonistas” capaces de desarrollar la creatividad y producir una obra propia; también lo vinculan a la posibilidad de traspasar a la vida cotidiana los aprendizajes surgidos del proceso de la práctica fotográfica-artística; por otro lado lo asocian a la idea de cambio o transformación en “el público” en relación a fomentar la circulación de nuevos planteos respecto de lo que el arte es, o podría ser o quién es considerado artista y quién tiene derecho a serlo, y por último asociado a la idea de generar repercusión pública de los relatos visuales realizados por los jóvenes.

Al analizar estos significados otorgados a la noción de *transformación social a través del arte*, hallamos que la organización toma distancia de las concepciones más tradicionales del arte que plantean la “genialidad” en el arte y la creatividad

como capacidad exclusiva de unos pocos denominados “artistas”, remitiendo su práctica a la idea de democratización del acceso a la práctica artística.

En este sentido, encontramos similitudes entre las significaciones asignadas a la idea de transformación social a través del arte planteada por la organización y las recientes caracterizaciones analizadas por la línea de estudios que intenta sistematizar una serie de variables comunes en las propuestas arte-transformadoras que se desarrollan en la contemporaneidad más allá de las particularidades e historias específicas de cada lenguaje artístico. Principalmente notamos semejanzas en la disputa del sentido elitista y autónomo característico del campo artístico, la ponderación de la función social, la idea del potencial creativo y la posibilidad de ser protagonistas de hechos artísticos por parte de todos los sectores de la sociedad (Roitter, 2009; Nardone, 2010; Palacios Garrido, 2009; Infantino, 2016a).

Encontramos que otra línea discursiva de la organización se halla en la manera de caracterizar y pensar a los y las jóvenes. Notamos que la forma de pensarlos se vincula a la noción de sujetos protagonistas -en el sentido de ser protagonistas tanto de la experiencia artística fotográfica como de sus propias vidas-, como sujetos de derecho y agentes activos que pueden y tienen el derecho a experimentar la expresión artística. Al mismo tiempo, hemos mostrado como, a pesar de este posicionamiento, en el discurso institucional se filtran algunos rasgos vinculados a discursos provenientes de la idea de *gestión del riesgo social* a través del arte. Propusimos pensar esta tensión en el discurso, desde la idea de usos estratégicos (Infantino, 2012), como un intento de adecuar el discurso para garantizar la continuidad de las prácticas, por ejemplo, en función de propiciar líneas posibles de financiación de la práctica socio artística.

### III.

El análisis de caso, llevó a cruzar el terreno de las políticas culturales con las políticas juveniles contemporáneas, áreas de intervención estatal que suelen estudiarse de manera diferencial y que al converger permitieron, entre otros análisis, indagar en los vínculos existentes entre los usos del arte y los y las jóvenes como población destinataria.

Advertimos que la coexistencia de modelos que caracteriza el terreno de las políticas contemporáneas destinadas a la población juvenil –modelos sustentados en la representación de los y las jóvenes como objeto y problema, y modelos que presentan una visión que pretende ser más integral y participativa en el intento por buscar involucrar a la población juvenil en tanto sujetos de derechos- permean las propuestas enmarcadas en la noción de arte y transformación social destinadas a jóvenes vulnerabilizados. En este sentido, existen intervenciones que se piensan desde una conceptualización de políticas culturales vinculadas a la idea de ampliación de derechos ciudadanos de jóvenes vulnerados y a la democratización de la práctica artística -como dimos cuenta en el caso de ph15- y asimismo, actividades que presentan rasgos asociados a intervenciones de carácter preventivo y asistencialista que utilizan los recursos expresivos y artísticos como estrategia para “prevenir” conductas riesgosas y/o controlar o prevenir el riesgo que las prácticas juveniles conllevarían (Kantor, 2008; Roitter, 2009; Medán, 2013; Infantino, 2012, 2016a, b). Trabajamos precisamente cómo, aún bajo paradigmas orientados a la primera de las posiciones enunciadas, muchas propuestas se entrelazan con los paradigmas asistenciales y preventivos. Consideramos que ésta se presenta como un área para continuar explorando, fundamentalmente en función de reivindicar y promover propuestas socio-artísticas que se consoliden como ofertas formativas emancipatorias que promuevan igualdad en los derechos de los jóvenes destinatarios a participar de espacios formativos, exploratorios y creativos vinculados al arte.

#### IV.

Retomando la pregunta respecto a la apropiación de la propuesta por parte de los destinatarios, a través de diversas narrativas e historias de vida, hemos identificado que los y las chicas con las que nos vinculamos, encontraron en el taller de fotografía, un espacio de pertenencia y una opción donde *estar* y desarrollar la expresión, en el escaso universo de posibilidades y recursos sociales y culturales existentes en sus contextos próximos.

Hemos identificado un conjunto de significaciones que los y las chicas le adjudicaron al espacio de taller y las actividades asociadas a él. Por ejemplo, la conformación de relaciones con otros pares con quienes programaron actividades e

intercambiaron ideas, desempeñó un papel fundamental como respuesta a las necesidades de comunicación, sociabilidad, intercambios, reconocimiento mutuo, y autonomía en relación con el mundo adulto (Morcellini, 1997 en Juárez Dayrrel, 2005). De este modo, desde esta significación otorgada al taller de fotografía, consideramos que, en algunos casos, operó como espacio desde donde enfrentar ciertos procesos de aislamiento e individuación, producto de la naturalización e interiorización de realidades adversas.

También las historias de vida analizadas, han dado cuenta como el cruce con el taller de fotografía en el contexto vital característico de la adolescencia y la juventud, generó la posibilidad de despertar y poner en movimiento y valor capacidades personales, posibilidades de construir fortalezas propias, acontecimientos inaugurales y posibilidades impensadas, que en algunos casos, confluyeron en nuevos rumbos en sus trayectorias como el encuentro con una vocación, un oficio o un trabajo relacionado a la actividad fotográfica y/o artística en general.

## V.

Otra zona de preguntas tiene que ver con la particularidad que otorga el lenguaje fotográfico en propuestas que sustentan la práctica desde la noción de arte y transformación social dirigida a chicos y chicas en contextos precarizados.

En una descripción detallada dimos cuenta como, quienes accedieron al taller, entre otras cosas, aprendieron la técnica, exploraron modos de expresarse visualmente, desarrollaron la expresión artística, construyeron un posicionamiento respecto a cómo mirar y pensar múltiples temas de interés.

Poner el eje en el lenguaje fotográfico, nos permitió advertir un doble movimiento: la práctica de *ampliar la mirada* y encontrar nuevas perspectivas desde donde mirar y captar imágenes, llevó a los jóvenes fotógrafos a modificar sus propios puntos de vista, sobre lo que *soy*, lo que es *mi entorno* y lo que *quiero ser*. Se renovó la mirada, no solo como posibilidad de fotografiar desde otros posibles puntos de vista, sino además, como oportunidad de renovar o modificar la propia subjetividad, transformar la manera de autopercebirse y percibir el lugar donde viven.

La aproximación a los relatos fotográficos de los jóvenes nos permitió comprender como sus imágenes conjugan apreciaciones que reconocen

complicaciones y dificultades existentes al interior de la villa, con otras consideraciones sobre los vecinos, las prácticas y los modos de habitar el espacio, visibilizando un conjunto de historias diarias, prácticas, por momentos complejas, por otros sencillas, que dan lugar a disputar la rigidez de las imágenes estereotipadas divulgadas por los medios de comunicación y la esfera pública.

Si por parte de ph15, encontramos una apuesta por generar una fisura en los imaginarios mediáticos sobre los “jóvenes villeros, pobres y violentos” poniendo en circulación las imágenes producidas desde miradas propias que dan cuenta de aquello que se oculta o ignora, en el caso de los jóvenes fotógrafos, encontramos un abanico de posicionamientos respecto al diálogo con ese discurso dominante que excluye y estigmatiza. Hallamos en algunos casos producciones de relatos fotográficos que interpelan ese discurso externo, casos que en cierto modo lo replican, y también imágenes que lo reproducen.

## VI

Otro eje que recorrió el trabajo e inspiró reflexiones para seguir profundizando en próximos estudios, tiene que ver con las desatadas respecto a aspectos vinculados a mi rol profesional. Como hemos expresado en la introducción, el proceso de “extrañamiento” causado por la distancia entre la investigación de una práctica arte transformadora con jóvenes desde una organización no gubernamental, y la práctica de intervención social en políticas de protección social y asistencia a personas atravesadas por padecimientos y contextos de pobreza en la que me desempeño como trabajadora social, dio lugar a nuevas reflexiones e interrogantes que fueron vinculando los distintos universos de la práctica de intervención social y el ejercicio investigativo junto a la formación académica.

En este marco, el proceso reflexivo que habilitó la escritura de esta tesis, dio lugar a acortar la distancia entre “trabajadora social e investigadora” acercando ambos posicionamientos para pensarlos como universos próximos con modalidades diferenciales.

El análisis etnográfico sobre los sentidos con los que se experimenta y gestiona una propuesta arte transformadora, habilitó pensar vínculos interdisciplinarios y preguntas orientadas a indagar sobre cuáles podrían ser los aportes disciplinares del trabajo social a este campo de estudio. En este sentido,

comencé a pensar el área de desarrollo de estrategias y acciones culturales analizadas en vínculo con el ejercicio profesional y la intervención social. Este cruce, que plantea inevitablemente un abordaje desde miradas interdisciplinarias, abre un campo de análisis vacante y escasamente conceptualizado.

En este sentido, y a la luz del proceso de investigación que llevamos adelante, consideramos que un posible interés desde la perspectiva crítica del trabajo social estaría dirigido no ya a estudiar lo que hemos intentado describir en esta tesis -qué hacen las personas con las propuestas a las que acceden o gestionan, cómo se posicionan frente a ellas, qué les brindan, qué sentidos le atribuyen a sus trayectorias y experiencias- sino más bien, a reflexionar sobre el sentido “social” que se le asigna a este tipo de propuestas y los posibles abordajes de intervención.

En efecto, las iniciativas que proponen procesos de transformación social, y en particular las destinadas al trabajo con jóvenes en contextos complejos, en general, presentan el dilema de “tener que hacer algo” en relación a las condiciones de vida en las que los y las chicas se encuentran. Con cierta imprecisión en lo que se busca o intenta, las iniciativas suelen oscilar entre varias opciones: optar por no abordar los aspectos relacionados con las condiciones precarizadas de vida de los destinatarios; decidir trabajar estos aspectos desde el sentido común o la intuición, situación que generalmente conlleva complejas dificultades especialmente para los y las jóvenes; contar con un abordaje profesional que requiere de la interacción con otras medidas de re vinculación y protección generalmente asociadas al ámbito asistencial, con el fin de resguardar las vidas de los y las jóvenes.

El abordaje profesional de las problemáticas sociales correspondido con un análisis teórico crítico sobre la intervención social, posibilitaría reflexionar sobre estos escenarios que se presentan al interior del campo arte transformador, convirtiendo esta situación dilemática en problema de estudio y en estrategias que permitan abordarlo.

Asimismo, vincular las acciones que utilizan el arte como herramienta para la transformación social con el ejercicio del trabajo social puede aportar interesantes aspectos a los estudios que analizan los nuevos escenarios de intervención profesional que emergieron como expresión de la compleja trama que vincula Estado y sociedad civil a partir de los procesos político institucionales acontecidos en las últimas décadas, como hemos desarrollado a lo largo del trabajo.

Como consecuencia de estos procesos políticos, los escenarios de intervención social sufrieron modificaciones al tiempo que emergieron novedosos espacios institucionales que abrieron un abanico de abordajes de las problemáticas sociales diferenciales. Uno de estos espacios de intervención emergentes y escasamente conceptualizado, se presenta en el marco de las iniciativas de formación y acceso a diversos lenguajes artístico llevadas adelante por organizaciones no gubernamentales y agencias estatales que han ido conformando un área creciente en el terreno de las políticas culturales contemporáneas.

En suma, ahondar en estas líneas de estudio identificadas, entre otras, permitirá comenzar a marcar un rumbo diferencial en los estudios académicos que analizan los modos de intervención social a través del arte, al tiempo que aportará una mirada interdisciplinaria, producto de la conjunción de los distintos saberes disciplinares provenientes de la antropología, el trabajo social y el arte. Sostenemos que la profundización de estos estudios podría favorecer un desarrollo conceptual a modo de aporte para este tipo de propuestas.

## VI

Por último y a modo de cierre, nos interesa retomar algunas ideas que circulan en la actualidad en relación a prácticas como la analizada, dentro y fuera del “campo arte transformador”. En efecto, desde algunas perspectivas críticas, suelen encontrarse miradas que plantean ciertos reparos hacia propuestas como la planteada por ph15, alegando que se trata de iniciativas que -con lo que ofrecen y el modo en que lo hacen- no aportarían fuertemente a esa “transformación social” que aluden discursivamente. Si bien la misma se daría fundamentalmente en el plano de la subjetividad y en menor medida en aspectos del plano vincular y social, no lograría a modificar o mejorar las condiciones de vida de las y los jóvenes involucrados a corto o mediano plazo.

Ante este argumento, la mirada atenta en rastrear las huellas del cruce de la experiencia en las vidas de los y las jóvenes nos llevó a comprender que esa idea de “transformación social” asociada a la práctica, si bien se encuentra lejos de cambiar estructuralmente las posiciones de los sujetos, sin embargo, habilita ciertos procesos

-intangibles- que nos permiten pensar en las especificidades y alcances del arte como estrategia para promover una sociedad más igualitaria y justa.

En nuestra búsqueda, hallamos que jóvenes sostenidos y acompañados desde un espacio que los interpeló como participantes activos, reconociendo sus capacidades creativas, sus saberes y posicionamientos, pudieron, en algunos casos no sin dificultades, modificar en cierto modo *un rumbo* que parecía predestinado por la procedencia social y los condicionantes de clase, *revelando* nuevas imágenes a partir de sus propios puntos de vista, *revelando* aspectos expresivos y creativos que no habían sido explorados, *revelando* otras posibilidades en sus recorridos de vida que les permitieron ampliar el abanico de “lo posible”.

## Bibliografía

- Adaszko, A. (2005) Perspectivas socio-antropológicas sobre la adolescencia, la juventud y el embarazo. *Embarazo y maternidad en la adolescencia. Estereotipos, evidencias y propuestas para políticas públicas*. Buenos Aires. UNICEF/CEDES.
- Alvarado Sara Victoria, Jorge Martínez y Diego Muñoz Gaviria, (2009).  
“Contextualización teórica al tema de las juventudes: una mirada desde las ciencias sociales a la juventud”, en *Revista latinoamericana de Ciencias Sociales de la niñez y la juventud*, volumen 7(1). Pp. 83-102.  
<http://www.umaniuales.edu.co/revistacinde/index.html> 20/11/2010.
- Alvarado M., Mege, P. y Báez, Ch. (2001). “Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un Imaginario. Santiago de Chile: Pehuen.
- Atkinson, R. (1998). *The Life Story Interview*. Qualitative Research Method Series # 44, Londres, Sage.
- Ameigeiras, A. R., & Filc, J. (2002). *Territorios itinerarios fronteras: la cuestión cultural en el área metropolitana de Buenos Aires, 1990-2000*. Ediciones al Margen.
- Amossy, R., & Herschberg Pierrot, A. (2005). *Estereotipos y clichés* (No. 801-5401.41). e-libro, Corp.
- Arfuch, L. A., et. Al. (2002) *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica.
- Ariès, Philippe, (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- Auyero, Javier (2001) “Introducción. Claves para pensar la marginación”. En: Wacquant, Loic. *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires, Manantial.
- Avenburg, K., Cibeá, A., y Talellis, V. (2017) Las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires. Estudio descriptivo del panorama de proyectos y programas vigentes entre 2014 y 2015. *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, 2 (2), 13-57.
- Balazote, A. (2007) *Antropología Económica y Economía Política*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.

- Balardini, Sergio (1999) “Políticas de Juventud: Conceptos y la experiencia argentina”. *Ultima Década* N°10. Viña del Mar: CIDPA. Pp. 25-52.
- Balbi, F. A. (2007) *De leales, desleales y traidores. Valor moral y concepción de política en el peronismo*. Serie ‘Antropología Política y Económica’. Buenos Aires: GIAPER - Editorial Antropofagia.
- Bayardo, R. y Lacarrieu M. (1999) Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global / local”. En: *La dinámica global / local: Cultura y comunicación: nuevos desafíos*, compilado por Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu, 9–24. Buenos Aires: Ediciones CICCUS–La Crujía.
- Bayón, Cristina y Saraví, Gonzalo. (2002). “Vulnerabilidad social en la Argentina de los años noventa: impactos de la crisis en el Gran Buenos Aires”. En: Katzman, R. y Wormald, G. (coords.), *Trabajo y ciudadanía. Los cambiantes rostros de la integración y exclusión social en cuatro áreas metropolitanas de América Latina*, Montevideo, Eduardo Errandonea, pp.61-132.
- Becker H. S. (2008) *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Bergé, Julieta Infantino y Sabrina Mora (2015) “Aparecer, bailar y actuar en la ciudad: modos de ser punks, breakers y cirqueros”. En Chaves, Mariana y Segura, Ramiro, *Hacerse un lugar. Prácticas, circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. Biblos, Buenos Aires.
- Berzel, M., Echeverría, A., Infantino, J. y Talellis, V. (2016) “El campo arte-transformador. Propuestas de intervención socio-artísticas con jóvenes”. *V Reunión Nacional de Investigadores/as en Juventudes Argentinas*. Rosario, 21, 22 y 23 de Noviembre de 2016. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Facultad de Derecho. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Santa Fe, Argentina.
- Bertaux, D. (1996). «Historias de casos de familias como método para la investigación de la pobreza». *Revista de Sociedad, Cultura y Política*, 1 (1), pp. 3-32.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Les récits de vie*. París, Nathan Université
- Berger, John (2000). “Usos de la fotografía”. En: *Elementos: Ciencia y Cultura*, febrero-abril, año/vol.7, número 037. Puebla, México. Pp. 47-51.
- Bittner, A. y Faisal, V. (2007) Alianza metropolitana de arte y transformación social: análisis de una experiencia de trabajo en red. *Sin publicar*.

- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: Resistencia y transformación social*. Atuel.
- Bidegain, M., Marianetti, M., Quain, P., & Cabanchik, A. (2008). *Teatro comunitario: Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Ediciones Artes Escénicas.
- Bourdieu, Pierre (1979) *La Fotografía. Un arte intermedio*. México, Nueva Imagen.
- \_\_\_\_\_ (1990) “Algunas propiedades de los campos”, en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México.
- \_\_\_\_\_ (1990). “La «juventud» no es más que una palabra”. En: Bourdieu, P.: *Sociología y cultura*. México, Grijalbo.
- \_\_\_\_\_ (1991) Estructuras, habitus, prácticas. *El sentido práctico*, 91-111.
- Bourgois, P. I. (2010) *En busca de respeto: vendiendo crack en Harlem*. Siglo Veintiuno Editores.
- Braslavsky, C. (1986). *La juventud argentina: informe de situación* (Vol. 167). Centro Editor de América Latina.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto*. Cap.: “Estereotipo de los otros”. “El testimonio de las imágenes”. “Relatos Visuales”. Crítica.
- Camarotti, Renata (2014) “¿Cultura para el desarrollo? Cruces entre “lo social” y “lo cultural” en las políticas públicas de cultura”. En: A. Grimson (Comp.). *Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales. pp. 163-172.
- Carballeda, A. J. M. (2013). *La intervención en lo social como proceso*. Espacio Editorial.
- Cartier-Bresson, Henri (2003) “El instante decisivo”. En: Fontcuberta. comp. *Estética Fotográfica*.
- Castilla García, C. (2008) Educación popular-juventud-participación: una alianza posible. En: Gadotti, M.; Gómez, M.V.; Mafra, J.; Fernandes de Alentar, A.(Comp.), *Paulo Freire. Contribuciones para la pedagogía*, 47-64.
- Cevasco, M. E. (2003) *Para leer a Raymond Williams*. Wilde: Universidad Nacional de Quilmes.
- Chaves, Mariana, (2004) “Contra la mishiadura, murgas a la calle”, en: *Revista Ciudades*, nº 63, Juventud, Cultura y Territorio, julio-septiembre, RNIU, Puebla, México, pp.3-9.

- \_\_\_\_\_ (2005a) *Juventud y espacios urbanos en la ciudad de La Plata* (Doctoral dissertation, Tesis final de doctorado, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP, La Plata. Mimeo).
- \_\_\_\_\_ (2005b) “Juventud negada y negativizada: representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea”. *Revista Última Década*, 23: 9-32.
- \_\_\_\_\_ (2006) Investigaciones sobre juventudes en Argentina: estado del arte en ciencias sociales. Con la colaboración de María Graciela Rodríguez y Eleonor Faur. Papeles de trabajo, (5).
- \_\_\_\_\_ & Fidalgo Zeballos, J. E. (2012) Culturas juveniles en la tapa del diario: tensiones entre el margen y el centro de la hoja. *Chaves, M. y JE Fidalgo Zeballos (coords.) Políticas de infancia y juventud: producir sujetos, construir Estado, disputar sentidos. Buenos Aires: Espacio/Foro/CIC.*
- \_\_\_\_\_ & Segura, R. (2014). *Hacerse un lugar. Prácticas, circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos.*
- Chorry, Valeria y Paura Vilma (2016) “¿Qué hacen los Gobiernos por los jóvenes? Discursos encontrados sobre las políticas de juventudes en Argentina”, *Cuadernos del Ciesal*, Año 13, número 15, enero-diciembre, pp.134-158.
- Conrod, Sylvaine, (2007) “Usages et fonctions de la photographie”. En : *Ethnologie française* 2007/1, Tome XXXVII, p. 11-22. Traducción de Julieta Gaztañaga.
- Cravino, María Cristina. (2002) “Las transformaciones en la identidad villera... la conflictiva construcción de sentidos”. En: *Cuadernos de Antropología Social* N°15. Pag. 29-47.
- \_\_\_\_\_ (2006) *Las villas de la ciudad: mercado e informalidad urbana*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Crespo, Carolina, Losada, Flora y Martín, Alicia (2007). “Introducción”, en *Patrimonio, Políticas culturales y participación ciudadana*. Buenos Aires: Ed. Antropofagia.
- Crespo, C., Morel, H. y Ondelj, M. (comp.) (2015) “Introducción”. En: *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural*, Ediciones Ciccus, Buenos Aires, Argentina.
- D’Angelo, Ana. (2008). “Representaciones juveniles en la pobreza: negociando la propia imagen con los estereotipos. Un taller de fotografía en Isla Maciel, Gran

- Buenos Aires”. En: Estudios de Antropología Social, Volumen 1, número 1. Centro de Antropología Social – IDES.
- D’Angelo, Ana, (2008). “De Ciudad de Dios a Isla Maciel. ¿La fotografía como medio de ascenso social? El caso de Julián: entre el documentalismo y la autorepresentación”. Revista Chilena de Antropología Visual N°11. [www.antropologiavisual.cl](http://www.antropologiavisual.cl)
- Dagnino, Elvira, Rivera, Alberto y Panfichi, Aldo (coords.) (2006) “Introducción: Para otra lectura de la disputa por la construcción democrática en América Latina”, En: *La disputa por la construcción democrática en América Latina*, México: FCE; CIESAS; Universidad Veracruzana, pp. 15-99.
- Da Silva Catela, L., Giordano, M., & Jelin, E. (Eds.). (2010). *Fotografía e identidad: captura por la cámara, devolución por la memoria*. Nueva Trilce.
- De Pablos, José Manuel (1993) "Hacia un periodismo visual / Nuevas concepciones y formación para la prensa diaria". En: *Telos*, suplemento al número 33, Madrid, Fundesco.
- Di Virgilio, et al. (2006) “La ciudad al sur de la ciudad: historia sociourbana de los barrios villa Lugano y Villa Riachuelo”, Proyectos de Investigación Científica y Tecnológica (PICT-2006), *Gentrificación y transformación del espacio urbano en el sur de la Ciudad de Buenos Aires*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires (IIGG-UBA).
- Dubois, Philippe. (1986). *El acto fotográfico*. Ed.
- Duschatsky Silvia y Corea Cristina, (2011) *Chicos en Banda: los cambios de subjetividad en el declive de las instituciones*. Buenos Aires. Paidós.
- Jara, O. (2010) Educación popular y cambio social en América Latina. *Community Development Journal*, 45(3), 1-11.
- Elbaum, Jorge, (comp.) (1997) *Que siga el baile. Discriminación y racismo en la diversión nocturna*, Buenos Aires, CBC-UBA.
- Feixa, Carles, (1998) *De jóvenes, bandas y tribus* (Antropología de la juventud). Barcelona: Ariel.
- Ferme, N. D., Belli, L. V., & Zapata, M. C. (2014) La toma del Parque Indoamericano. Un disparador para pensar a la política pública en movimiento. *Revista Perspectivas de Políticas Públicas*, (6), 101-125.
- Ferrarotti, F. (1988). *Biografía y ciencias sociales*. San José, Costa Rica, Flacso.

- \_\_\_\_\_ (1991). *La historia y lo cotidiano*. Barcelona, Ediciones Península.
- Fontcuberta, J., (1997) *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_ (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 192.
- Frederic, Sabina, (1998) “Rehaciendo el campo. El lugar del etnógrafo en el naturalismo y la reflexividad”. *PUBLICAR, año VI, n7, pp 85-103*.
- Freire, Paulo, (1994) *Pedagogía del oprimido* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Freund, Giselle. (2001) *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili.
- Gamarnik, Cora E. (2009) Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso. *Question, 1*.
- \_\_\_\_\_ (2011) “Imágenes de la dictadura militar. La fotografía de prensa antes, durante y después del golpe de Estado de 1976 en Argentina”. En *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo, CMDF.
- García Canclini, N. (1987) *Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano*. Grijalbo.
- Ginsburg, Faye. (1998). “Institutionalizing the unruly: Charting a future for visual anthropology”. *Ethnos* 63(2): 173–201. 168 J. Ruby
- \_\_\_\_\_ (1991). “Indigenous media: Faustian contract or globalvillage?” *Current Anthropology* 6(1): 92–112.
- \_\_\_\_\_ Néstor (2010) *La sociedad sin relato*. Madrid: Ed. Katz.
- Giordano Mariana. (2009). “Visualidad y sentidos de pertenencia. La fotografía etnográfica desde un emisor qolla”. *Revista chilena de antropología visual*. Diciembre: 109-132.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Memoria de una alteridad periférica. Imaginarios del indígena chaqueño en la fotografía contemporánea”. En Rodrigo Gutierrez Viñuales (comp). *Arte Latinoamericano del siglo XX. Expresiones de la otra historia*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza: pp. 285-311.
- Giordano Mariana y Reyero Alejandra. (2008). “Mostrar y mostrarse. La construcción de memorias visuales e identidades étnicas en el Chaco”. *Entrepasados. Revista de Historia, Año XVII. N°33: 71-93*.
- Fontcuberta, Joan. (1998). “EL beso de judas. Fotografía y Verdad”. México: Editorial Gustavo Gili.

- Gómez Cruz, E. (2012) De la cultura Kodak a la imagen en red: una etnografía sobre fotografía digital.
- Grassi, Estela (2004) “Capítulo I. Política y cultura. Una aproximación”. En *Política y cultura en la sociedad neoliberal. La otra década infame (II)*, Espacio Editorial, Buenos Aires.
- Greco, A. (2007). La Red Americana de Arte para el Cambio Social: cuando la resistencia a las políticas neoliberales viene desde el Arte. Un análisis interdisciplinario sobre sus orígenes y dinámicas. Tesis no publicada. FLACSO. Argentina.
- Grimson, A. (1990) Ritos de pasaje en la territorialidad urbana. J. File (coordinadora), *Territorios Itinerarios Fronteras: la cuestión cultural en el Área Metropolitana de Buenos Aires*, 2000.
- \_\_\_\_\_ (2000) Introducción: ¿fronteras políticas versus fronteras culturales? Grimson, Alejandro (comp.), *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires, Ciccus, La Crujía, 9-40.
- Gogna, Monica, (coord.), (2005). “Embarazo y maternidad en la adolescencia. Estereotipos, evidencias y propuestas para políticas públicas”, Buenos Aires, CEDES – UNICEF.
- Grobet, L. (2006) Imágenes de miseria: folclor o denuncia. *Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Hecho en Latinoamérica*, 81-84.
- Grosso, Luís Antonio (2000). *Juventude. Ensayos sobre Sociología e Historia das Juventudes Modernas*. Río de Janeiro: DIFEL.
- Guber, R. (2001) La etnografía. Método, campo y reflexividad. Buenos Aires: Norma.
- \_\_\_\_\_ (2004) “Identidad Social Villera”. En Boivin, Rosato, Arribas: *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2009) “El Salvaje metropolitano. Reconstrucción del Conocimiento social en el trabajo de campo”. Buenos Aires. PAIDOS.
- Guerra, Yolanda (2015) *Trabajo social: fundamentos y contemporaneidad*. Bs As: CATSBA. Disponible en <http://catspba.org.ar/wp-content/uploads/2013/09/IV.TS-Fundamentos-y-Contemporaneidad.pdf>
- Guido Raquel, (2006) "Proceso creador y dimensión lúdica en el arte". En: El cuerpo in-cierto: Arte/cultura/sociedad, Elina Matoso (Comp.). Buenos Aires: Letra viva.

- Herzer, Hilda, Di Virgilio, Mercedes, Redondo Adriana, Rodríguez, Carla. (2008) “¿Informalidad o Informalidades? Hábitat popular e informalidades urbanas en áreas urbanas consolidadas (Ciudad de Buenos Aires, Argentina)”. Buenos Aires, IIGG.
- Hevia de la Jara, F. (2009) Relaciones sociedad-Estado: análisis interactivo para una antropología del Estado, *Espiral (Guadalajara)*, 15(45), 43-70.
- Iamamoto y Carvalho (1984) *Relaciones Sociales y Trabajo Social*. Lima, Ed. CELATS
- Iamamoto, Marilda (2003) *El Servicio Social en la contemporaneidad. Trabajo y formación profesional*. San Pablo: Cortez.
- Infantino, Julieta, (2005). “La carcajada y el asombro a la vuelta de la esquina. Nuevos artistas circenses en la ciudad de Buenos Aires”, tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas (Orientación Sociocultural). Facultad de Filosofía y Letras. UBA.
- \_\_\_\_\_ (2008). “El arte como herramienta de intervención social entre jóvenes en la ciudad de Buenos Aires”. *La experiencia de “Circo social del sur” en: Medio ambiente y urbanización*, (69).
- \_\_\_\_\_ (2011). “Los jóvenes y sus proyecciones a futuro. Estrategias laborales y adscripciones identitarias entre jóvenes artistas”. *Revista de la Escuela de Antropología*, 17, 1852-1576.
- \_\_\_\_\_ (2012). “Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires”. Tesis doctoral con mención en Ciencias Antropológicas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Circo en Buenos Aires. Cultura, Jóvenes y Políticas en disputa*. Buenos Aires: Instituto del Teatro.
- \_\_\_\_\_ (2016a). “De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social». En: L. Cardini, y D. Madrigal González (coords.). *Las Políticas culturales en la América diversa*. México: El Colegio de San Luis de Potosí, S. C. (En prensa).
- \_\_\_\_\_ (2016b) “El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas”. En: *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y*

- Comunicación* [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. (En prensa).
- Infantino, J., Moyano, M., Berzel, M. y Echeverría, A. (2016). “Notas para un análisis de experiencias arte-transformadoras dirigidas a jóvenes en la ciudad de Buenos Aires”. *VIII Jornadas de Antropología Social Santiago Wallace*. Sección de Antropología Social del Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires. 27, 28 y 29 de julio de 2016, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Isunza Vera, Ernesto, (2004). El reto de la confluencia: Los interfaces socio-estatales en el contexto de la transición política mexicana (dos casos para la reflexión), Xalapa, Universidad Veracruzana, Cuadernos de la Sociedad Civil, núm. 8.
- Isunza Vera, Ernesto y Felipe Hevia de la Jara, (2006). Relaciones sociedad civil-Estado en México. Un ensayo de interpretación, México, cieras-uv, Cuadernos para la democratización, núm. 4.
- Jodelet, Denise (1986) “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”. En Serge Moscovici: *Psicología social 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Juarez, Dayrell, (2005). “Juventud, grupos culturales y sociabilidad”. En *Ventana Central: Miradas sobre los jóvenes en Brasil. JOVENes, Revista de Estudios sobre Juventud*. Edición: año 9, núm. 22. México, DF.
- Jay Ruby. (2007). “Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión Crítica”. *Revista chilena de antropología visual* N°9: julio.
- Kantor, Debora, (2008). *Variaciones para educar adolescentes y jóvenes*. Del Estante.
- Kisnerman, Natalio, (1978). *Servicio Social de Grupo*, Buenos Aires, Humanitas.
- Boris Kossoy, (2001). “Fotografía e historia. Fundamentos Teóricos”. Biblioteca de la Mirada. Buenos Aires.
- Kossoy, Alicia (2014). “Trayectorias subjetivas, trayectorias objetivas. Las trayectorias sociales de jóvenes de clases populares”. En: Borobia, R. et. Al., “Estudios sobre juventudes en Argentina III. De las construcciones discursivas sobre lo juvenil hacia los discursos de las y los jóvenes”. Neuquén: Publifadecs.
- Krauskopf, Dina (2004) “Perspectivas sobre la condición juvenil y su inclusión en las políticas públicas” en *Políticas de Juventud en Latinoamérica. Argentina en perspectiva*. FLACSO-FES.

- Krochmanly, Pablo, (2012). “De la utopía al mercado. Los artistas de la postcrisis (Buenos Aires 2001-2011)”. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- Krotz, E. (2003). *Otredad Cultural Entre Utopia y Ciencia*. Fondo.
- Lacarrieu, Mónica, (2008). *El arte fuera del lugar del arte, Oficios Terrestres*, Buenos Aires.
- Lefebvre, Henri. (1976). *Espacio y política*. El derecho a la ciudad II. Barcelona. Península.
- Lister, R. (2002). Investig in the citizen-workers of the future: New Labour’s “third way” in welfare reform, Working paper #5, Annual meeting of the American Policial Science Association, Boston, USA.
- Llobet, Valeria, Gaitan, Ana Cecilia, Gentile Florencia, Litichever Cecilia, Magistris Gabriela, Medan Marina y Vilanova Catarina, (2013). Sentidos de la exclusión social. Beneficiarios, necesidades y prácticas en políticas sociales para la inclusión de niños y jóvenes. Buenos Aires: Biblos.
- Logiódice, M. J. (2012). Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar: Sentidos y prácticas en las opciones de políticas. *Documentos y aportes en administración pública y gestión estatal*, (18), 59-87.
- Long, Norman, (2001). *Development Sociology Actor Perspectives*, Londres, Routledge.
- Lucena Daniela, (2009). Evaluación para la IAF. Fundación Ph15. Documento Institucional de Fundación ph15 para la Fundación Interamericana (IAF).
- Margulis, M. y Urresti, M. (1996). “La juventud es más que una palabra”. En Mario Margulis (editor): *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos.
- Mariela Macri y Daniela Torillo, (2009), “Eje Trayectorias sociales de jóvenes”, en: Chaves, Mariana Estudios sobre juventudes en Argentina 2007. - 1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata: Red de Investigadora/es en Juventudes Argentinas.
- Martinelli, Maria Lucia (1997). “Servicio Social: Identidad y Alienación”, Cortes Editora: San Pablo.
- Marín, Alejandra, Vitale, Pablo y Pérez Fernández, Silvia, (2012) “Fotografía, tecnología digital e interdisciplinariedad: revisitando a Benjamin”, en Jornadas de Iniciación a la Investigación Interdisciplinaria en Ciencias Sociales. Bernal,

- Provincia de Buenos Aires. Licenciatura en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes. 16 al 18 de mayo de 2012. Formato CDRom.
- Martin, Alicia, (2008). Folclore en el carnaval de Buenos Aires, Tesis doctoral de antropología, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, mimeo.
- Marzo, J. L. (2006). *Fotografía y activismo*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=302425>
- Matarasso, François, (1997). *Use or ornament?: The social impact of participation in the arts*. Stroud, England: Comedia.
- Matusevicius, Jorgelina, (2014). “Intervención profesional en tiempos de precarización laboral: contrapoder instituyente y articulación con los movimientos sociales”. En Mallardi, Manuel (Comp.), *Procesos de intervención en Trabajo Social: Contribuciones al ejercicio profesional crítico*. La Plata: CATSBA Disponible en <http://catspba.org.ar/wp-content/uploads/2014/12/Mallardi-M..pdf> Pág. 173-203
- Mead, Margaret, y Rhoda Metraux. (1953). “The study of culture at a distance”. University of Chicago Press. Chicago.
- Medan, M. (2012). ¿”Proyecto de vida”? tensiones en un programa de prevención del delito juvenil. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 10 (1), pp. 79-91.
- \_\_\_\_\_ (2013). El gobierno de “la juventud en riesgo” y los programas de prevención social del delito en el AMBA: entre la seguridad y la inclusión - Tesis doctoral (inédita). Doctorado de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales.
- \_\_\_\_\_ (2014). La dependencia estatal en programas para jóvenes: ¿estigma o factor de protección?, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 12 (2), pp. 631-642.
- \_\_\_\_\_ (2016). ¿Para qué sirven los programas de prevención social del delito juvenil?. *Delito y Sociedad*, 1(37), 85-109.
- Menéndez, Eduardo, (2010). *La parte negada de la cultura. Relativismo, diferencias y racismo*. Rosario, Prehistoria.
- Mercado, Camila, ( 2015). “Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo”. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

- Merklen, Denis, (2000). Vivir en los márgenes: la lógica del cazador. Notas sobre sociabilidad y cultura en los asentamientos del Gran Buenos Aires hacia fines de los 90. *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, 81-119.
- \_\_\_\_\_ (2005). Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina 1983-2003).
- \_\_\_\_\_ (2009). El impacto de la cooperación. Ponencia en seminario Dimensión Social de la Cooperación Internacional, Buenos Aires, UNSAM.
- Miller, R. (2000). *Researching Life Stories and Family Histories*. Londres, Sage.
- Montaño, Carlos, (2000). “El debate metodológico de los 89/90. El enfoque ontológico vs. El abordaje epistemológico”. En: Borgianni; Montaño (Orgs.) *Metodología y Servicio Social hoy en debate*. San Pablo: Cortez.
- Morecellini, Mario, (1997). *Passagio al futuro; formazione e socializzazione tra vecchi e nuovi media*, Franco Angeli, Milao.
- Mouffe, Chantal, (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: FCE.
- Murillo, S. (2006). “Del par normal-patológico a la gestión del riesgo social. Viejos y nuevos significantes del sujeto y la cuestión social”. En: Murillo, S. (coord.), *Banco Mundial. Estado, Mercado y Sujetos en las nuevas estrategias frente a la cuestión social*, Cuadernos de Trabajo 70, pp. 11-38. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Nardone, Mariana, (2010). “Arte comunitario: criterios para su definición”. *Miriada*, 6: 47-91.
- Neufeld, M. R. (1996). Acerca de Antropología Social e Historia: una mirada desde la Antropología de la Educación. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 17, 145-158.
- Neufeld, M. R. (2014). El campo de la antropología y la educación en la Argentina—problemáticas y contextos. S. *Pereira Tosta: Diálogos sem fronteira. Historia, etnografía e educacao. Em culturas ibero americanas*, 51-73.
- Neufeld, M. R., Santillán, L., & Cerletti, L. (2015). Escuelas, familias y tramas sociourbanas: entrecruzamientos en contextos de diversidad y desigualdad social. *Educação e Pesquisa*, 41(spe), 1137-1151.

- Nuñez, Pedro, Vázquez, Melina y Vommaro Pablo, (2013). “Entre la inclusión y la participación. Una revisión de las políticas públicas de juventud en la Argentina actual”. En: E. Rodríguez (et. al.) *Juventudes latinoamericanas: prácticas socioculturales, políticas y políticas públicas*. Buenos Aires: CLACSO. pp. 95-140
- Oalechea, Carmen y Engeli, Georg, (2007). *Arte y Transformación Social. Saberes y Prácticas de Crear Vale la Pena*. Crear Vale la Pena, Buenos Aires.
- Oliva, Andrea, (2007). *Los recursos en la intervención profesional del Trabajo Social*. Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.
- Oliva, Andrea y Mallardi, Manuel (2012) *Aportes táctico-operativos a los procesos de intervención del trabajo social*. Bs As: UNICEN.
- Olejarick, Romina, (2012). “De trabajadora municipal a investigadora” Recuperado [http://www.antropologiadelasubjetividad.com/trabajos\\_investigacion\\_rominaolejarczyk.htm](http://www.antropologiadelasubjetividad.com/trabajos_investigacion_rominaolejarczyk.htm)
- Ochs, Elinor (2000). “Narrativa”, en *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria*, Teun Van Dijk (comp.). Barcelona: Gedisa. Pp. 271-303.
- Pérez Islas, José Antonio (coord.) (2000) *Jóvenes e instituciones en México. 1994-2000*. México: SEP-Instituto Mexicano de la Juventud.
- Pérez Islas, José Antonio (2002) “Integrados, movilizados, excluidos. Políticas de juventud en América Latina”, en *Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros, punketas*. Carles Feixa, Fidel Molina y Carles Alsinet (Editores Responsables). Barcelona: Ariel.
- Pérez, Fernández, S. (2009). “Fotografía y conflicto social en Buenos Aires: el estallido de 2001 y la emergencia de prácticas alternativas”. En: Susana Sel (compiladora), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, pp.169-181.
- \_\_\_\_\_ (2011b). “De la fotografía analógica a la fotografía digital: apuntes provisionarios para una teoría en transición”, en Sel, Susana, Pérez Fernández, S. y Armand, S. (compiladores) *Recorridos. Del analógico al digital en el campo audiovisual*. Editorial Prometeo, Buenos Aires, 2011. Páginas: 59-80.

- Piña, Carlos, (1986). *Sobre las historias de vida y su campo de validez en las ciencias sociales* (No. 319). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Ponce, J. (2008). “Políticas sociales y programas de transferencia monetaria condicionada en América Latina”, en Granda-Aguilar (comp,) *Pobreza, exclusión y desigualdad*, pp. 303-326, Quito, Flacso.
- Prévot-Schapira, Marie-France y Cattaneo, Rodrigo Pineda, (2008). “Buenos Aires. La fragmentación en los intersticios de una sociedad polarizada”. En: *Revista EURE* 34,103, 73-92
- Pujol, Sergio, (2002). *La década rebelde. Los años ´60 en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- \_\_\_\_\_ (2005) *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires, Emecé.
- Pueblo Hace Cultura (2012). *Proyecto de Ley de Apoyo a la Cultura Comunitaria, Autogestiva, e Independiente*. Documento elaborado en base a talleres y foros llevados adelante por el Colectivo “Pueblo Hace Cultura” entre Noviembre del 2009 hasta Abril del 2012.
- Raggio, L. S. (2013). Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: una contienda simbólica en pleno desarrollo, *Cuadernos de Antropología*, (10), 277-297.
- Reguillo, C. Rossana, (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma. Buenos Aires.
- Remondino, Georgina, (2005). “Jugar en la ciudad. El cyber: niños y jóvenes buscando un lugar”, en: Sánchez, S. (coord.): *El mundo de los jóvenes en la ciudad*, Rosario, Laborde- Cea-Cu.
- Richmond, Mary (1993) *Caso Social Individual*. Bs. As., Editorial Humanitas.
- Roitter, Mario, (2009). *Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas*, *Nuevos Documentos CEDES*, (66).
- Saintout Florencia, (2013). “Los Jóvenes en la Argentina. Desde una epistemología de la esperanza. Universidad Nacional de Quilmes.
- Santillán, Laura, (2007). *Trayectorias educativas y cotidianeidad: una etnografía del problema de la educación y la experiencia escolar en contextos de desigualdad*. *Propuesta Educativa*, 30, 125-127.

- \_\_\_\_\_ & Cerletti, L. (2011). Familias y escuelas: repensando la relación desde el campo de la Antropología y la Educación. *Boletín de Antropología y Educación*, 3(7).
- \_\_\_\_\_ (2010). “Las configuraciones sociales de la crianza en barrios populares del Gran Buenos Aires”, en Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud (vol. 8 no. 2 jul-dic).
- \_\_\_\_\_ (2012). Las iniciativas educativas familiares bajo análisis: notas sobre la dimensión social y política del cuidado infantil. *Propuesta Educativa N*, 37.
- Scheper-Hughes, N. (1997). *La muerte sin llanto: violencia y vida cotidiana en Brasil*. Ariel.
- Scher, Edith, (2010). Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad. Buenos Aires: Editorial del Instituto del Teatro.
- Schteingart, Martha, (2001). “La división social del espacio en las ciudades”. En *Perfiles Latinoamericanos* 19, 13-31.
- Segura, R. (2006). Segregación residencial, fronteras urbanas y movilidad territorial. Un acercamiento etnográfico. *Cuadernos del IDES*, 9.
- \_\_\_\_\_ (2009). “Si vas a venir a una villa, loco, entrá de otra forma. Distancias sociales, límites espaciales y efectos de lugar en un barrio segregado del gran Buenos Aires”. *La vida política en los barrios populares de Buenos Aires*, 41-62.
- \_\_\_\_\_ (2012): “Elementos para una crítica de la noción de segregación residencial socio-económica. Desigualdades, desplazamientos e interacciones en el periferia de La Plata”. En *Quid* 16, 2, 106-132.
- \_\_\_\_\_ (2014). “El espacio urbano y la (re)producción de desigualdades sociales.
- Shore, Cris, (2010). “La antropología y el estudio de la política pública: reflexiones sobre la formulación de las políticas”. *Antípoda*, 10: 21-49.
- Silvia Pérez Fernández (2011a). “Qué culpa tiene la huella: la emergencia de la fotografía digital, la historia y los usos de la teoría”. Publicado en Boca de sapo, revista de arte, literatura y pensamiento, Tercera época, Año XII, Número 11, diciembre de 2011. Páginas 47-55.
- Soja, E. W, (1985). The spatiality of social life: towards a transformative retheorisation. In *Social relations and spatial structures* (pp. 90-127). Macmillan Education UK.
- Svampa, M. (2005) La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del

- neoliberalismo, Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Cambio de época: movimientos sociales y poder político*. Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- \_\_\_\_\_ (2011) “La política en las calles: lenguajes de movilización y espacio público en la época contemporánea”. En: *Manifestaciones, fiestas y rituales en el Siglo XX*, Mirta Zaida Lobato (Ed.). Buenos Aires: Biblos.
- Suess, A. (2006). “El arte como herramienta de transformación social: Proyectos comunitarios”. En *Revista de Arte-Terapia y Artes. Encuentros con la Expresión*, vol. 1, p. 70-75.
- Tobon, Rottier, Manrique, (1998). *La Práctica profesional del trabajador social*. Buenos Aires. Lumen-Humanitas. CELATS.
- Trouillot, M. R. (2001), “La antropología del Estado en la era de la globalización. Encuentros cercanos de tipo engañoso”. *Current Anthropology*, 42(1).
- Creswell, J. (1998). *Qualitative Inquiry and Research Design. Choosing among Five Traditions*. Thousand Oaks, California, Sage.
- Turner, Terrance. (1991). “The social dynamics of video media in an indigenous society: The cultural meaning and the personal politics of video-making in Kayapo communities”. *Visual Anthropology Review* 7(2): 68–76.
- Vila, Pablo, (1985). “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en: Jelin, Elizabeth: *Los nuevos movimientos sociales*, vol. 1, nº 124, Buenos Aires, CEAL, pp. 83-156.
- Vila, Pablo, (1985). “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”. En: Jelin, Elizabeth: *Los nuevos movimientos sociales*, vol. 1, nº 124, Buenos Aires, CEAL, pp. 83-156.
- Vitale, Pablo, (2011). "Miradas sobre la villa. Política y fotografía en asentamientos de Buenos Aires". Ponencia presentada en las jornadas desarrolladas dentro del marco del encuentro internacional de fotografía FOTOGRAMA-11 organizado por el CMDF (Centro de Fotografía Municipal de Montevideo), Montevideo.
- Wacquant, L., (2005). “Mapear o campo artístico”, en *Sociología, Problemas y Prácticas*, Nº 48, CIES-ISCTE, Lisboa: 117-123.
- Wald, G. (2007). PH15: una experiencia e educación fotográfica con jóvenes de Ciudad Oculta, Buenos Aires. *Juventud y vida cotidiana*, 151-183.

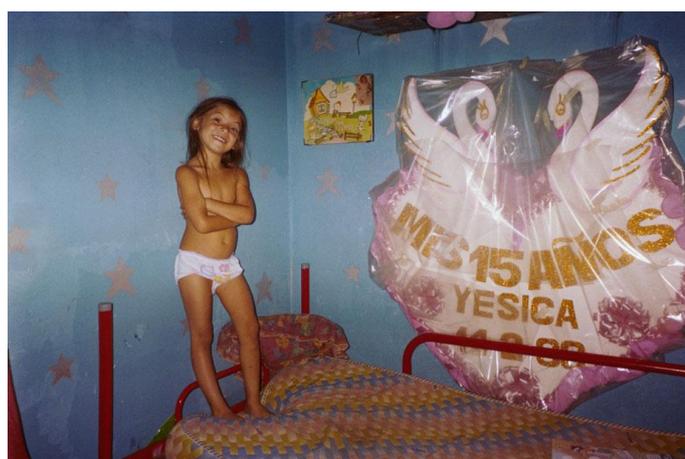
- \_\_\_\_\_ (2009a). Promoción de la salud a través del arte: estudio de caso de un taller de fotografía en " Ciudad Oculta", la villa N° 15 de la Ciudad de Buenos Aires. *Salud colectiva*, 5(3), 345-362.
- \_\_\_\_\_ (2009b). "Los dilemas de la inclusión a través del arte: tensiones y ambigüedades puestas en escena". En *Oficios Terrestres*, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2011). "Los usos de los programas sociales y culturales: el caso de dos orquestas juveniles de la Ciudad de Buenos Aires". En *Question*, , vol. 1, no 29.
- Ware, Caroline, (1954). *Organización de la comunidad para el bienestar social*. Edición del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. Autorizada por la Unión Panamericana.
- Williams Raymond, (1994 [1981]) *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2009 [1977]) *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Wortman, Ana (2005) "Sociedad civil y cultura en la Argentina post crisis. La conformación de una esfera pública paralela". Trabajo presentado en I Congreso Latinoamericano de Antropología. Asociación Latinoamericana de Antropología, Rosario, Argentina.
- Wortman, Ana (2009) "Introducción" y "Clases medias y consumos culturales en la Argentina post años noventa". En: A. Wortman (Comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba. Pp 17-33 y 73-89
- \_\_\_\_\_ (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.
- Wright, Susan (2004[1998]) "La politización de la 'cultura'", en *Constructores de Otriedad. Una introducción a la antropología social y cultural*. Boivin, M; Rosato, A; Arribas, V. Buenos Aires: Ed. Antropofagia. Pp. 128-141.
- Worth, Sol, and John Adair. (1972). "Through Navaho eyes". Indiana University Press, Bloomington.
- Yúdice, George, (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zibechi, Raúl, (2003). *Genealogía de la revuelta. Argentina, la sociedad en movimiento*. La Plata: Letra Libre.

## Anexo Fotográfico

### Imágenes de los jóvenes fotógrafos organizadas según las unidades temáticas consignadas en la unidad IV.

Fotografías obtenidas del archivo de ph15. Corresponden a distintos autores y diferentes periodos entre los años 2002 a 2014 aproximadamente.

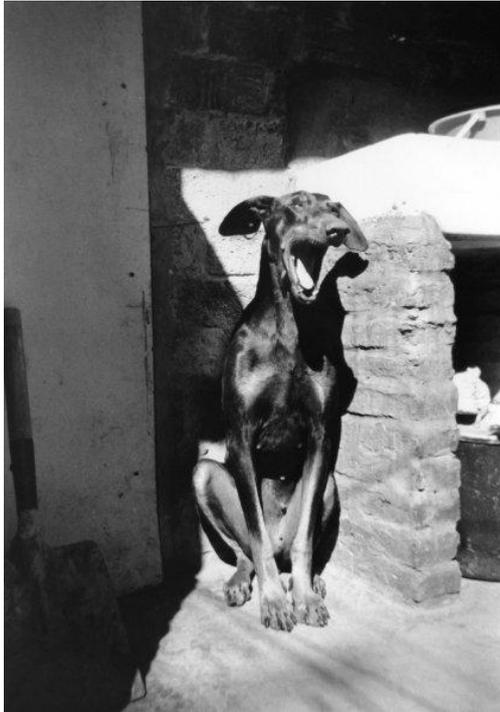
#### Fotografías del interior de la vivienda o de espacios de intimidad





**Fotografías de vegetación y animales**





**Fotografías de eventos y actividades sociales**





El autor de la foto posando junto a ella y el libro “Ph15 años” en la muestra realizada en “Galería de Arte Buenos Aires Sur” el 12 de junio de 2016. Foto tomada de la página de Feacebook de ph15.

**Momentos de ocio, instancias de juego y recreación**



## Retratos y Auto retratos

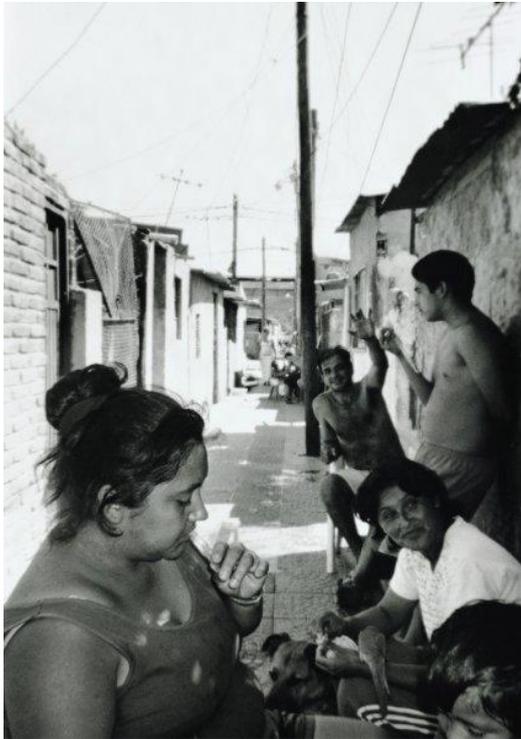


**Fotografías producto de ejercicios planteados en el espacio del taller**



**Fotografías del barrio**



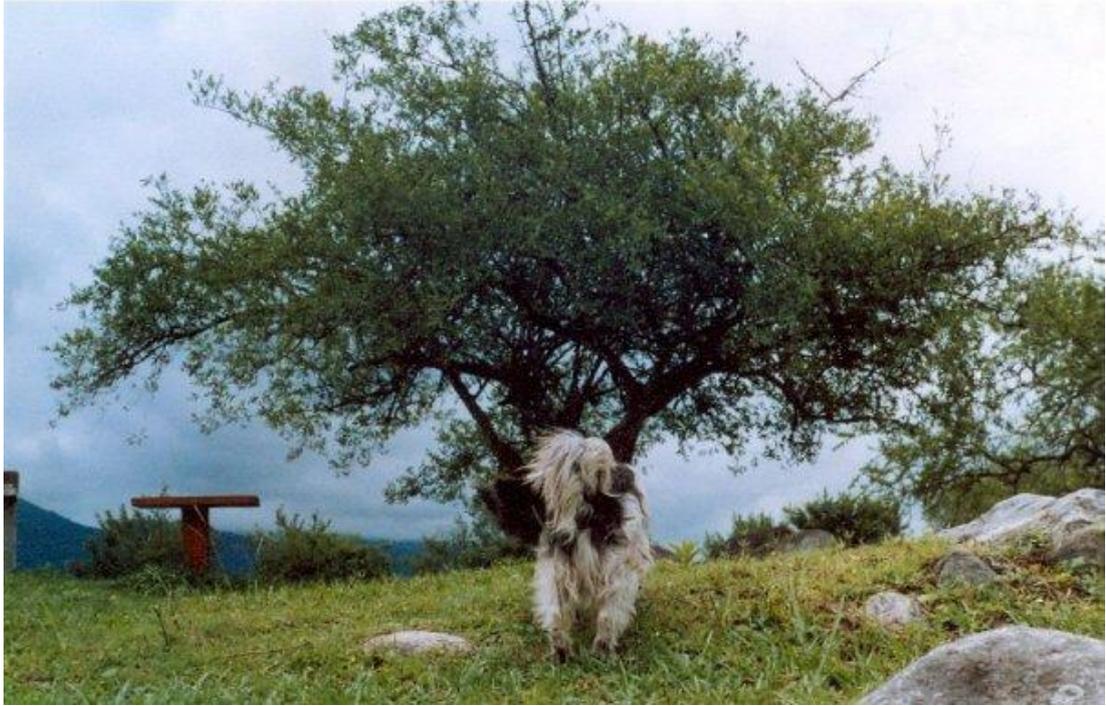






## Fotografías en la escuela





Fotografía seleccionada en concurso “Curriculum 0” en el año 2007. El autor posa con su foto. Foto tomada de la página de Facebook de ph15.

Algunas fotografías que conforman el trabajo “Ciudad Oculta” de Nahuel Alfonso, que se hizo referencia en el Capítulo IV.



*“Este trabajo fue impulsado por la ocupación de Parque indoamericano y el foco de estigmatización anclado en las villas en manos de muchos medios de comunicación. En principio fue un ensayo documental sobre la navidad de 2010 pero con el tiempo fue tomando otro color. En un momento sentí que ya había demasiadas imágenes con la misma intención narrativa. Había visto y sigo viendo mucha fotografía del periodismo que por una cuestión de inmediatez no logra profundizar o empatizar con la vida real que transcurre en las villas y mucho menos con la belleza poética que se puede apreciar sin una mirada de juicio y con un poco de calma”.* Extraído de la página personal de Nahuel Alfonso: <http://nahuelalfonso.com/ciudad-oculta/>

## Imágenes del taller y actividades asociadas

### El taller en el centro CONVIVEN



Fotografía que muestra una de las primeras clases que presencié. Marzo del 2012.



Fotografías del espacio del taller.  
Tomada de la página de Facebook de  
ph15.

## Salidas y recorridas fotográficas

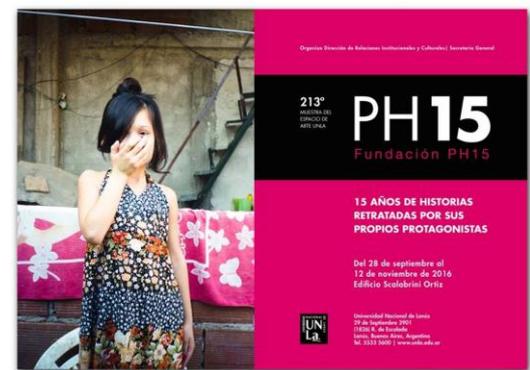


Pegatina de las fotografías de los chicos y chicas en Ciudad Oculta. Año 2012.



Fotos tomadas de la página de Facebook de ph15.

## Muestras



Fotografías de muestras y exposiciones. Fotos tomadas de la página de Facebook de ph15.



Muestra “Laberinto de miradas” Pale de Glace 2009.



Libro “PH15, 15 años”. 2015. Fotos tomada de la página de Facebook de ph15.



1

**Muestras de fin de año en el centro CONVIVEN (2011-2012-2013)**



## Visitas de fotógrafos



Visita de Steve McCurry. Fotógrafo estadounidense. Año 2010.  
Fotos tomadas de la página de Facebook de ph15.

Visita y sesión de fotos con el fotógrafo Emmanuel Andre, que se hizo referencia en el capítulo II. Fotos tomadas de la página de Facebook de ph15.



### **Participación de la organización en eventos de divulgación**



Participación de ph15 en “Larga Distancia” encuentro de colectivos de fotógrafos. En el Centro Cultural Conti. Año 2015. Foto tomada de la página web de ph15.

**Jóvenes entrevistados con sus producciones fotográficas.**



Fotos: Mariana Moyano. Año 2012.

**Visita de Nahuel Alfonso al taller de Ciudad Oculta.** Retrató a varios de los participantes del taller con los que me relacioné durante el trabajo de campo. Año 2014. Foto tomada de la página de Facebook de ph15.



