ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 julio-diciembre (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

La conquista de lo bello
Apuntes de una experiencia (¿fallida?) de investigación visual

Agustina Triquell

CIS-IDES-CONICET / CI/PAC-EAYP-UNSAM
Buenos Aires, Argentina
https://orcid.org/0000-0002-9341-9139
Correo electrónico: atriquell@gmail.com

Recibido: 05/02/2025
Aceptado: 19/05/2025

Resumen

El presente artículo se propone reflexionar sobre las tensiones entre las intenciones de la investigación y las realidades del trabajo de campo en el contexto de la producción de imágenes fotográficas en una serie de talleres realizados en un barrio periférico de la ciudad de Córdoba (Argentina). La propuesta inicial se centraba en la elaboración de relatos visuales desde el barrio, para dar respuesta a las miradas estigmatizantes elaboradas desde afuera. En la posibilidad de producir sus propias imágenes, apareció la importancia de la naturaleza y la belleza en la percepción del barrio, donde los habitantes encuentran valor en su entorno natural, a menudo ignorado por quienes no lo habitan. La investigación revela que la identidad barrial no se encuentra en la representación cultural impuesta desde afuera, sino en la vivencia cotidiana y el contacto con la naturaleza.

Palabras clave: Fotografía; Periferias; Experiencias educativas territoriales; Identidad barrial; Metodologías visuales de investigación

Conquering beauty. Notes on a (failed?) experience of visual research

Abstract

This article aims to reflect on the tensions between the intentions of the research and the realities of fieldwork in the context of the production of photographic images in a series of workshops carried out in a peripheral neighborhood in

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

the city of Córdoba (Argentina). The initial proposal was centered on the elaboration of visual narratives from the neighborhood, in order to respond to the stigmatizing views elaborated from outside. In the possibility of producing their own images, the importance of nature and beauty appeared in the perception of the neighborhood, where the inhabitants find value in their natural surroundings, often ignored by people from outside this neighborhood. The research reveals that neighborhood identity is not to be found in the cultural representation imposed from outside, but in the everyday experience and contact with nature.

Key words: Photography; Peripheries; Pedagogical experiences; Local identity; Visual research methodologies

A conquista do beleza. Notas sobre uma experiência (¿fracassada?) de pesquisa visual

Resumo

Este artigo tem como objetivo refletir sobre as tensões entre as intenções da pesquisa e as realidades do trabalho de campo no contexto da produção de imagens fotográficas em uma série de oficinas realizadas em um bairro periférico da cidade de Córdoba (Argentina). A proposta inicial estava centrada na elaboração de narrativas visuais do bairro, a fim de responder às visões estigmatizantes elaboradas de fora. Na possibilidade de produzir suas próprias imagens, a importância da natureza e da beleza apareceu na percepção do bairro, onde os habitantes encontram valor em seu ambiente natural, muitas vezes ignorado pelas narrativas estigmatizantes. A pesquisa revela que a identidade do bairro não se encontra na representação cultural imposta de fora, mas na experiência cotidiana e no contato com a natureza.

Palavras-chave: Fotografia; Periferias; Experiências educacionais territoriais; Identidade do bairro; Metodologias de pesquisa visual

Puntos de partida

La dimensión burocrático-administrativa de nuestro trabajo imprime en nuestras prácticas de investigación la lógica de la linealidad. La tarea comienza con un ejercicio de imaginación: la redacción proyectual como modo de gestión de un potencial financiamiento para poder llevar adelante la pesquisa, en la que imaginamos lugares, acciones, números. También imaginamos preguntas e intuimos posibles respuestas. Escribimos para dar cuenta de la solidez y viabilidad de aquello que queremos llevar adelante. Y, después, la vida se impone.

A lo largo de este texto, me interesa reflexionar acerca de los modos en que las intenciones proyectuales y premisas de la investigación encuentran un límite en las experiencias concretas del trabajo de campo y cómo, a partir de estas fricciones, se produce otro tipo de conocimiento sobre lo social. Si bien esta intención podría aplicarse a una gran cantidad de investigaciones, lo que nos propondremos abordar aquí son las limitaciones y desafíos del trabajo en instancias participativas de producción de imágenes fotográficas y los posibles malentendidos en torno a qué es y qué puede una imagen, como así también qué relaciones se pueden establecer entre nuestras preguntas de investigación

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

y las prácticas de trabajo con imágenes que desplegamos para intentar responderlas (siempre desbordándolas). La apuesta será aquí analizar una experiencia pedagógica en la que utilizamos la producción colectiva de imágenes en la modalidad de taller. Partimos de intuición de que, tanto la ubicuidad de la imagen fotográfica en las culturas visuales contemporáneas y la cotidianidad del uso de los dispositivos móviles que las producen y circulan, como así también (y sobre todo) los sentidos locales sobre qué implicaría aprender a *mirar fotográficamente*, habilitan la producción de reflexiones identitarias y autorrepresentaciones, que es lo que nos interesaba (proyectualmente) abordar. Si la fotografía está en todas partes, ¿qué puede ser lo propio de lo fotográfico como aproximación a lo social? ¿Qué nos permite la estrategia de trabajar con imágenes que no nos permite el acceso desde la palabra?

Intentaremos responder esta pregunta desplazándonos de las relaciones existentes entre antropología y fotografía, o su versión disciplinar entendida como antropología visual. Como tal, la antropología visual se apoya en el paradigma de la representación, en los modos en que las imágenes representan determinada cultura. Así, tanto en las primeras empresas coloniales, donde la fotografía operó como la tecnología predilecta para catalogar a los otros, como en el posterior desarrollo del cine etnográfico, la cámara operó apoyándose en la aparente transparencia del medio. La antropología vivió con la técnica fotográfica un verdadero encandilamiento. Tal como lo manifiesta Serres en "Antropología comparada. Observaciones sobre la aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas" de 1845,

> El descubrimiento del señor Daguerre [...] es una de las adquisiciones más preciadas para el progreso de la ciencia del hombre [...]. Ya no será indispensable emprender largos viajes para ir a la búsqueda de tipos humanos. Estos tipos humanos vendrán ellos mismos a nosotros debido a los progresos incesantes de la civilización. (Serres, en Naranjo, 2006, p. 29)

Si bien mucho se ha trabajado para desplazar del legado positivista a la disciplina antropológica, muchas veces, cuando esta desplaza la centralidad de la entrevista y la observación participante en la investigación etnográfica e incorpora el uso de imágenes en el trabajo de campo, lo hace presuponiendo una transparencia del medio: las fotografías representan la realidad, se vuelven datos en sí mismas. En *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, editado originalmente en 1967, Collier y Collier entienden la cámara como una herramienta al servicio de la mirada del etnógrafo. La fotografía es apenas una manera de fijar lo que se observa, de generar documentos del trabajo de campo.

Incluso en las aproximaciones más recientes de prácticas participativas en fotografía y video, esta certeza permanece intacta. Se socializa una herramienta, con la confianza de que puede dar cuenta de una mirada de mundo de los propios actores. Se analizan las fotografías como datos, sin entender el evento fotográfico (Azoulay, 2015) en una temporalidad más amplia. La jerarquización de la fotografía como producto y de quién opera la cámara como protagonista limita la potencia de las imágenes en el trabajo con/desde lo social. Tal como lo explica Ariella Azoulay,

> El énfasis desmesurado en el rol del fotógrafo y el poco peso atribuido al espectador derivan de la permanente pero errónea conceptualización de la fotografía como aquello que sella un instante encuadrado por el fotógrafo, que mira desde afuera, congelando este instante como testimonio de su mirada. Pero una fotografía no es nunca el testimonio del fotógrafo en soledad y el evento fotográfico, a diferencia

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

> del evento fotografiado, continúa su existencia más allá de la rigidez binaria de "adentro" y "afuera", de lo que pudo ser capturado y de lo que finalmente pudo ser visto por espectadores externos. El evento fotográfico nunca se acaba. Solo puede ser suspendido, atrapado en la anticipación de su próximo encuentro, el que habilitará su actualización: un encuentro que podrá permitir a cierto espectador remarcar el exceso o la falta inscripta en la fotografía para poder articular cada detalle, incluso aquellos que algunos creían fijados por el brillo de la emulsión fotográfica. (Azoulay, 2015, p. 25 [Traducción propia])

La posibilidad de trabajar con imágenes producidas en los contextos mismos de investigación

> permite acceder a la genealogía completa de la imagen: las relaciones con la técnica y las decisiones estéticas en el proceso de elaboración de la imagen, las negociaciones sobre su entorno de circulación inmediato y las reflexiones colectivas que en la instancia de edición y visionado se producen. (Triquell, 2015, p. 127)

Entendemos el trabajo en talleres como una apuesta para desestabilizar la supremacía del instante como lógica dominante para entender la temporalidad propia de lo fotográfico y alojar todas las instancias, espacios y tiempos que hacen del evento fotográfico (Azoulay, 2015) un modo de aproximación a lo social.

En este sentido, quizás la propuesta difiera de aproximaciones más clásicas de la antropología de lo visual, donde la cámara es una herramienta del etnógrafo (reforzando las genealogías compartidas entre fotografía y antropología como técnicas específicas de la matriz colonial). Aquí, la producción de imágenes en el campo busca alojar las tensiones; no solo dar cuenta de la perspectiva del actor[1] (Geertz, 1973; Guber, 2004), sino de las fricciones entre imágenes y palabras, entre lo que nombramos y lo que vemos y, sobre todo, cómo las imágenes *hacen aparecer* diferencias y desigualdades que no podemos nombrar.

Aquí, trabajar con imágenes parte de la certeza de que socializar una técnica para poner en imágenes dicha perspectiva no basta: no se trata de metodologías que democratizan y "dan acceso" a una herramienta, sino más bien de alojar la reflexión compartida sobre lo que estos modos de aproximación visual a lo social permiten y habilitan, siempre en el espacio abigarrado entre imágenes, palabras (o su ausencia), emociones y valoraciones.

Así, el espacio del taller aloja a la práctica fotográfica pero no la orienta hacia un fin determinado (la producción de fotografías), sino que más bien busca utilizar la proximidad con este modo de hacer aparecer una experiencia, entramada con los modos situados de habitar el mundo. Entonces, no se trata solo de compartir saberes técnicos y una herramienta para desplegarlos, sino de pensar cómo la fotografía, su historia y sus protagonistas pueden entrar en diálogo con las realidades del mundo y las trayectorias biográficas de quienes comparten el taller. Permite así que las imágenes esquiven la respuesta a una pregunta claramente formulada en la oralidad para poner sobre la mesa otras; correr el foco de una cosa a otra.

Tomando este modo de entender lo fotográfico (y sus desafíos en el trabajo de campo), nos centraremos en una experiencia de investigación en particular, desarrollada en el marco del proyecto "Del estigma al orgullo. Imágenes,

[1] La noción de perspectiva, en tanto sistema de representación, establece una relación semántica con el campo de la visualidad. Aplicada al actor, implica la reposición de un modo de percibir el mundo, de su modo de *ver*.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

archivos y relatos en experiencias comunitarias populares",[2] en el que nos propusimos estudiar y generar diferentes dispositivos visuales que forman parte de la realidad cotidiana de actores populares, y las vinculaciones entre estas visualidades y la palabra (oral, escrita) en los procesos de autoafirmación popular, orientadas a contrarrestar imágenes sociales estigmatizantes producidas desde un "afuera". En su formulación inicial, enunciábamos que el proyecto "propone generar un espacio analítico de intersección desde donde indagar sobre las expresiones de la vida cotidiana de sectores populares desde su dimensión visual, habilitando estrategias de trabajo con imágenes (existentes y generadas en el marco mismo de la investigación) que permitan dar cuenta de los modos en que estigmas y segregaciones buscan ser subvertidos a partir de la propia (auto)representación".

Abordaremos aquí una serie de fallas, entendidas desde la potencia metafórica de su significado geológico: la falla como fractura que produce desplazamientos del terreno y transforma topográficamente un territorio, como aquí también, las fallas desplazan las expectativas iniciales transformando las experiencias en el campo.

Puede fallar: cuarteto del centro, cuarteto del barrio

Así llegamos a Ciudad de los Cuartetos-Barrio 29 de mayo, un barrio periférico de la ciudad de Córdoba, con la inquietud por mirar cómo en un territorio fuertemente estigmatizado en las narrativas y representaciones mediáticas y sociales de la ciudadanía cordobesa pueden producirse relatos de autoafirmación, a partir de llevar adelante un dispositivo colaborativo de producción de *otras* imágenes, en el formato de taller de fotografía.

Nuestra primera aproximación al barrio tuvo lugar en 2021, mientras sucedían en paralelo las gestiones municipales para la incorporación del cuarteto en el "Relevamiento de manifestaciones de la cultura inmaterial", promovido por el entonces Ministerio de Cultura de la Nación, lo que ponía al cuarteto en el foco de la agenda mediática cultural de la ciudad. Este relevamiento –de carácter colaborativo entre diferentes agentes de la gestión cultural, las organizaciones sociales y la ciudadanía en general– se proponía ser "una herramienta para reunir y compartir información sobre las manifestaciones culturales que forman parte de la identidad de comunidades en el territorio argentino".[3] Al mismo tiempo, y en resonancia con esta incorporación, el gobierno provincial inauguró, al día siguiente, el Museo del Cuarteto, en pleno centro cordobés, en el ostentoso edificio de la ex Caja de Jubilaciones, en la esquina de intersección entre una de las peatonales comerciales más populares y una de las dos avenidas principales de la ciudad: Colón y Rivera Indarte.[4] Con una muestra permanente desplegada en dos plantas, el relato curatorial comienza con una genealogía del ritmo cuartetero, señalando las influencias rítmicas del

[2] Se trata del PIP 2021-2023, radicado en el Centro de Investigaciones Sociales del Instituto de Desarrollo Económico y Social, bajo la dirección de Elizabeth Jelin.

[3] Y continúa: Maneras tradicionales de hacer, nombrar, producir o celebrar que se continúan practicando, que son transmitidas a las nuevas generaciones y que contribuyen a fortalecer los lazos colectivos. De acuerdo a cómo se manifiestan se pueden clasificar dentro de una o varias de las siguientes categorías o ámbitos: *conocimiento o uso relacionado con la naturaleza y el universo; música, canto, danza o representación; saber o práctica artesanal tradicional; tradición o expresión oral; uso social, ritual o acto festivo*. Consultado en: https://www.argentina.gob.ar/cultura/manifestaciones-del-patrimonio-cultural-inmaterial/cordoba/cuarteto-musica-y-danza *[última consulta: mayo 2025]*

[4] También, desde ese mismo año, en la principal avenida de la zona norte de la ciudad, Carlos "Mona" Jiménez inauguró su propio museo-bar. Al estilo de la cadena internacional Hard Rock Café, dispone vestimentas y *memorabilia* de sus shows, con una carta de bebidas y comidas que llevan por nombre sus principales éxitos.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

paso doble y la tarantela, como así también los instrumentos utilizados para ejecutarlos. La figura de la pianista Leonor Marzano posee aquí centralidad (también en Ciudad de los Cuartetos, cuya escuela secundaria lleva su nombre), como reconocida fundadora del género musical. El relato de la segunda planta asocia cuarteto y Cordobazo de una manera poco clara y, también, la censura del género musical durante la dictadura (en particular, la "limpieza" que se produjo durante las jornadas mundialistas de 1978) para finalizar luego con una sala de donaciones de trajes de las principales figuras femeninas contemporáneas referentes de la escena cuartetera actual.

Con todos estos movimientos desde diferentes agentes culturales estatales, nos interesaba acercarnos al barrio para ver de qué manera aquel estigma que recae sobre esta urbanización podría o no transformarse a la luz de los procesos de valorización del cuarteto por fuera del barrio. O, más bien, de qué manera las políticas culturales de reconocimiento tenían potencial para articular la gestión de un estigma en sujetos territorial y socialmente desplazados de la trama urbana y ciudadana, habitantes de un barrio que comparte nominación con aquel fenómeno cultural al que se busca poner en valor. Sostengamos esta hipótesis un momento y viajemos del centro de la ciudad hacia el oeste, crucemos circunvalación por arriba del puente de avenida Rancagua, atravesemos mayoristas y centros de distribución, para llegar a la entrada de Ciudad de los Cuartetos.

Inaugurado en noviembre de 2004, producto de las políticas de erradicación de los asentamientos precarios de diferentes puntos de la ciudad considerados en riesgo ambiental –llevadas adelante por la gestión del gobernador José Manuel de la Sota en el marco del programa habitacional "Mi casa, Mi vida" y con financiamiento del Banco Interamericano de Desarrollo (BID)–, Ciudad de los Cuartetos es uno de los quince emplazamientos de este tipo que rodean la periferia de la capital.[5] Bautizados con nombres definidos en oficinas públicas de planeamiento, mientras que a otros les tocaron sueños, esperanzas o amaneceres o nombres de referentes de la paz o la justicia social (Juan Pablo II, Monseñor Angelelli, Evita) en su nominación, para este barrio-ciudad se eligió el género musical emblemático de la provincia. Esta política de sociosegregación de los sectores populares a la periferia de la ciudad se traduce urbanísticamente en conjuntos habitacionales, demarcados mediante arcos de ingreso que señalan una ruptura de la continuidad del tejido urbano, que contienen dentro de cada uno de ellos los equipamientos sociales necesarios para permanecer dentro del barrio (centro de salud, escuela, comisaría). Sin embargo, el caso de Ciudad de los Cuartetos es diferente de los demás barrios-ciudad: el arco de ingreso se emplaza perpendicular a las vías de la circunvalación, por lo que, a diferencia de los otros –que se presentan "de frente" al acaudalado tránsito de ciudadanos que circulan por estas vías de desplazamiento–, Ciudad de los Cuartetos permanece oculta: necesitamos bajar de la autopista, transitar por colectora y girar a la izquierda, atravesar un par de cuadras de paredones y vegetación para luego llegar al arco de ingreso.

Una vez ahí, lo que encontramos dista de lo que imaginábamos: hasta la etimología misma del nombre del barrio estaba puesta en duda. Según quién narrase el motivo de la elección del nombre, aparecía una segunda versión: Ciudad de los Cuartetos se llama así porque, a diferencia de otros barrios, cuatro asentamientos urbanos fueron trasladados a un mismo barrio-ciudad. Y, también, una doble nominación nos recibe en el arco de ingreso: el nombre que nos da la bienvenida y nos indica dónde estamos ingresando no acusa

[5] El último barrio-ciudad, Ciudad Sol Naciente, fue inaugurado en 2008.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

solamente Ciudad de los Cuartetos, sino "Ciudad de los Cuartetos-Barrio 29 de Mayo". Y con esta fecha que aparece como segunda nominación sucede también algo particular: 29 de mayo no refiere a la jornada histórica de 1969, el Cordobazo[6] (nadie siquiera lo nombró), sino que hace referencia a la fecha del traslado del asentamiento al barrio, de la primera camada de viviendas adjudicadas. Sandra, una de las vecinas del barrio, reflexiona: "Dos nombres y dos fechas de inauguración, doble asignación de partida presupuestaria". 29 de mayo, agrega, es el día de "la toma", el día en que llegaron a hacerse de las viviendas. Sin embargo, para esa fecha, al barrio le faltaba tiempo e infraestructura: los trabajos de alumbrado público tardaron en llegar, y también el transporte. Carlos, quien fue nuestro primer contacto en el barrio, recuerda que el primer gesto de los vecinos fue el de abrir las canillas y ver que salía agua, ante la mirada azorada de funcionarios convocados al acto de inauguración. Un barrio-ciudad al que llegaron también, en el mismo traslado de la mudanza gestionada por el ejército, los materiales de las casillas demolidas, necesarios para ampliar estas pequeñas casas que, de entrada no contemplaban las necesidades habitacionales de grupos familiares numerosos. Imaginemos entonces aquella escena: en plena campaña de reelección del gobernador, se inaugura un barrio sin terminar, con casas que comenzaban a ser ampliadas en el momento mismo en que se estrenaban.

Entonces, en esta urbanización –que lleva por nombre el plural de este género musical emblemático de la provincia, consumido ampliamente no solo por los sectores populares sino por muchas personas de diferentes clases sociales y generaciones, que posee en la explanada central del barrio una serie de esculturas que homenajean a los referentes históricos del cuarteto, cuyo Instituto Provincial de Educación Media lleva por nombre "Leonor Marzano", la pianista fundadora del primer conjunto cuartetero–, aparecían otras versiones sobre el origen de aquella nominación. Algo de aquel movimiento, de afuera hacia adentro, de arriba abajo, de la oficina de planeamiento a la realidad de sus habitantes, ya desde los primeros indicios, empezaba a estar en tensión. Y en este punto, lo que intentábamos imaginar era si, desde un taller de fotografía, algo de estas fricciones podrían *aparecer*.

Puede fallar: la escuela como aproximación

Carlos, vecino histórico del barrio, lleva adelante el centro cultural "Soñar". En nuestra primera visita, en 2021, el centro cultural ocupaba una parte de su propia casa; ahora, ya en 2023, se ubica en una pequeña habitación en el edificio de la escuela secundaria, una oficina, y está reducido a una biblioteca y una mesa de reuniones. De lo que nos enteramos después es que este desplazamiento no fue solo motivo de una necesidad de disponer de aquel espacio de su vivienda para un emprendimiento comercial familiar sino que, de algún modo, también de un agotamiento de los esfuerzos por sostener el proyecto del centro cultural, producto también de haber perdido en 2022 las elecciones en el centro vecinal del barrio, en las que Carlos se presentaba como candidato. Esta derrota modificó la mirada sobre la capacidad transformadora de su

[6] Podría pensarse también en la aparición del Cordobazo en el relato curatorial del museo del Cuarteto, sin demasiado marco interpretativo. El tramo del museo que recupera la historia social y política de la ciudad repara sobre este acontecimiento sin ninguna trama que lo vincule con el género musical, a diferencia del apartado subsiguiente (que completa la sección vinculada a la historia política) referido a la dictadura, en el que se señalan referencias a la censura del género musical durante las jornadas del mundial de fútbol de 1978 que tuvieron a Córdoba por sede. La relación entre Cordobazo y cuarteto queda establecida casi por proximidad, por la definición por acumulación de la identidad cordobesa, pero esta relación merece una exploración en profundidad.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

práctica y de algún modo lo desplazó de ser un agente promotor central de las actividades culturales del barrio, emprendedor de memorias locales y con intenciones de narrar su historia en un libro (ese fue nuestro primer intercambio en 2021), a sostener este pequeño espacio dentro de la escuela, trabajando en gestionar algunos talleres electivos en el contraturno del horario escolar.[7]

Al encuentro siguiente, estamos en el aula. Hora de Literatura, cuarto año. La actividad con fotografía se proponía ser una demostración, una invitación a participar del taller que vendría después, los días sábados, en el marco de las actividades que el centro cultural realiza en la escuela. La idea inicial era que, previo al comienzo de la actividad, el profesor haría una presentación de la propuesta al grupo, para conectar con algún contenido de la materia en el que estuviesen trabajando. Al llegar al aula, hay cuatro grupos de estudiantes desperdigados en las esquinas del aula, teléfono celular en mano. En el pizarrón se lee: *Retrato/autorretrato. Origen griego que significa "sacar afuera"*. Saludamos al profesor, quien, inmediatamente después de decir buen día y ante la pregunta por cómo está, nos contesta "acá, por dejar estas horas. Ya es mucho". En el aula lxs estudiantes están desparramados sin mirar al docente. En cambio, miran en grupos algún que otro celular, en el que juegan o reproducen videos.

Comienza la actividad, intentamos que lxs alumnxs levantaran la vista de la pantalla. Con algunxs lo logramos, otrxs dos continúan jugando, con otrxs dos o tres que por detrás miran el avance del juego en la pantalla. Proponemos entonces la actividad de retratar el barrio de una manera abierta, no direccionada, con apenas una consigna simple: "lo que más me gusta / lo que menos me gusta". Pueden salir a tomar nuevas imágenes o compartir imágenes que ya tengan en sus teléfonos. Proponemos que las envíen para imprimirlas en el momento[8] y trabajar en el aula con ellas. Mientras trabajan y buscan en sus teléfonos, algunas estudiantes salen a fotografiar por la escuela. Tienen permiso para salir a tomar otras imágenes, pero deciden quedarse cerca. Las fotografías van llegando y las imprimimos en la oficina del centro cultural. Vuelvo al aula y las desplegamos en la pared.

De las veinte imágenes con las que trabajamos, cinco hacen referencia al fútbol: a estar en la cancha, al predio de entrenamiento del Club Atlético Belgrano, que queda a pocas cuadras del barrio. Ocho son *selfies* y retratos. Una foto de un ramo de flores que, cuando pregunto, se trata de un día en el que la joven que sacó la foto fue a "ver a un amigo que se murió". También hay un retrato en baja calidad, una fotografía reenviada, de poco peso:[9] "es una foto de mi primo que lo mataron", me dice la joven que la eligió. En su pecho tiene tatuada la firma de la Mona Jiménez. Dos son atardeceres, cielos celestes y rosados. Dos son fotografías de murales de la escuela. Solo las dos primeras fotos que llegan

[7] Carlos presenta en 2021 y en 2023 dos reflexiones diferentes. Mientras que en 2021 su entusiasmo estaba centrado en la importancia de escribir la historia del barrio, motivado por la creencia de que conocerla es la manera de quererlo, de sentirse parte (emprender memoria en tanto capacidad aglutinadora de una identidad compartida), hoy un profundo descreimiento atraviesa su mirada y, si bien nombra problemas estructurales que sin duda eran parte de la realidad en 2021, ahora poseen centralidad en la conversación: planes sociales mal administrados, la falta de cultura del trabajo (que aparece como una ausencia de ejemplo para los chicos de la escuela), el narcotráfico, las casas que se vendieron y a las que entró otra gente, el desinterés de los padres por los problemas de los chicos en la escuela. "Una fábrica de hacer pobres", dirá y repetirá cabizbajo.

[8] En la solicitud de equipamiento para el proyecto contemplamos una termoimpresora fotográfica, que imprime fotografías de 10×13 o 13×18cm en papel fotográfico. Consideramos que esta estrategia, de producir objetos-fotográficos en medidas convencionales de la fotografía familiar analógica del siglo XX, permitía afiliar a estas imágenes en otro registro y darles un estatuto diferente al de las producidas cotidianamente con el teléfono celular.

[9] "Imágenes pobres", dirá Hito Steyerl, no por su pobreza visual como deficiencia sino como posibilidad: "(e)n vez de criterios de resolución o valor de cambio, otra forma de valor: las imágenes pobres son pobres porque están comprimidas y viajan muy rápidamente. Pierden materia y ganan velocidad" (2014, p. 46).

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

parecieran respetar la consigna: mostrar cómo me veo / como me gustaría que me vean / algo que me guste / algo que no del barrio o la escuela. El resto se dispersa. Con respecto a la convocatoria a participar del taller de los sábados, solo dos estudiantes manifiestan interés. Sin embargo, al sábado siguiente, ninguno de los dos se suma al encuentro.

Termina la actividad y el principal interés es por llevarse las imágenes a su casa (muchas de ellas, las últimas en ser enviadas, tenían este objetivo). Imágenes digitales cuyo medio habitual es la pantalla y cuya impresión las vuelve un suvenir, las convierte en un bien intercambiable (Triquell, 2013). Importan poco dentro de la actividad pedagógica del aula, sino que más bien importan en el recorrido que harán después (las fotos de los murales y dos de los espacios verdes cercanos al barrio quedan sin retirarse de la pared; se las daremos luego a Sandra que dirá: "qué lindo que se ve, no parece que lo hubieran hecho los chicos de acá, por como sale la foto, así como plastificada").

La intención del docente de pensar el retrato y el autorretrato desde su etimología griega no fue suficiente para lograr la atención de los alumnos por la propuesta. Es cierto que la actividad era breve, en las condiciones de un aula dispuesta a la dispersión. Quedaría entonces intentar el sábado, por la mañana, en una dinámica diferente a la que propone la escuela. Y ver allí, si, efectivamente, algo *aparecía.*

Puede fallar o cómo la ubiquidad de lo fotográfico se presta a confusión

Al primer encuentro del taller llegamos temprano y Sandra todavía no estaba ahí. Mientras esperamos afuera, Carlos envía un mensaje y nos avisa que vendrán tres personas de Los Cedros, una localidad que queda de camino a Alta Gracia, sobre la Ruta Provincial 5, a 30 km del barrio. Uno de ellos es el profe de computación de la escuela, que ya había trabajado con Carlos dando un taller de informática en el centro cultural.

Al perder las elecciones del centro vecinal, Carlos ha perdido también cierto poder de convocatoria, de traccionar algunas actividades entre los vecinos. Una de las personas de su equipo de trabajo, Angi, llega al taller y se presenta: "yo estoy con Carlos en el centro cultural y a lo que me dice que vaya, me engancho". A partir de la llegada de estas tres personas de Los Cedros al taller, la semana siguiente, le pido a Carlos que trabajemos sobre el barrio, con el único requisito de que la gente que se sume viva ahí, para poder pensar y fotografiar la vida cotidiana de quienes allí habitan. Me contesta por audio de WhatsApp:

> El que hicimos de herrería egresaron de Malvinas, el de gas el de Yofre, tenemos de distintos barrios porque lo difundimos por redes y no llega a gente solamente del barrio. Entiendo que la temática es del barrio y no les sirve... Con ese criterio, la chica de catorce años nunca vivió en un asentamiento. Caro, otra de las chicas que está yendo al curso hace un año que vive en el barrio este y la otra señora que es peruana no sé hace cuánto, repoquito que vive acá, con ese criterio de la identidad del barrio... ¡Angi! Angi hace tres años que vive en el barrio, con ese criterio no son gente que vive de acá, la convocatoria tenía que ser que venía del asentamiento que tenían tantos años en el barrio... a mí no me gusta tener que expulsar a gente de los talleres, eso, te lo tengo que decir honestamente. (comunicación telefónica, agosto 2023)

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

El argumento de Carlos se apoya en entender al taller de fotografía como un espacio de capacitación, cuyo objetivo es el de facilitar una técnica a un grupo de personas (y certificar después su participación). La distancia entre la fotografía como un saber-hacer y la fotografía como disparador para dar lugar a una reflexión colectiva en torno a la identidad barrial generó este malentendido que, luego del intercambio telefónico, logramos sortear. Y pareciera, también, que lo que merece ser narrado de la memoria del barrio solo puede estar en la voz y en la mirada de quienes pasaron por la experiencia de vivir en el asentamiento. La fotografía, además de capacitación, es pasado y documento de la memoria. Y no todxs poseen la experiencia biográfica necesaria que les habilita a ejercerla.

El taller avanza ya sin los participantes que venían de Los Cedros. Al siguiente encuentro, proponemos trabajar con el recurso cartográfico, alejarnos de la fotografía por un momento y trabajar con otras prácticas, en este caso, el dibujo. La representación del espacio es una de las dimensiones constitutivas de la experiencia urbana (Segura, 2015) y la propuesta de dibujar el barrio, sin hacer referencia a la palabra mapa o plano, se proponía evitar, en la medida de lo posible, cualquier tipo de jerarquización de los sistemas de representación. La invitación consistía en ubicar la mirada en aquello que emerge más allá de la adecuación entre representación y realidad, siguiendo la apuesta de las cartografías críticas que encuentran en el plano gráfico el lugar donde mirar las estrategias de abstracción u olvido de los actores sobre sus prácticas espaciales (De Certeau, 2000). Es necesario entender que las representaciones gráficas que allí se producen no buscan entenderse en tanto adecuaciones de una realidad que existe por fuera de la experiencia, sino que más bien son constitutivas de la experiencia de habitar el barrio.

A este encuentro se suma Uma, una adolescente de 14 años que llega acompañada de su mamá. Su mamá pregunta a qué hora la tiene que buscar. Tres de las jóvenes que participan del taller fueron a escuelas fuera del barrio: el espacio de la escuela no les resulta familiar, salvo a Angi, que cursaba cuarto año cuando quedó embarazada y dejó la escuela, y terminó finalizando el secundario en el Centro Educativo de Nivel Medio de Adultos (CENMA)[10] el año anterior. Comenzamos la actividad y cada quien se dispone a dibujar (Figura 1).

Figura 1. Participantes del taller dibujan el barrio.

[10] Centro Educativo de Nivel Medio de Adultos, de dependencia provincial. Es común que en el mismo edificio en que se alojan los Institutos Provinciales de Educación Media (IPEM), por la noche, se dicte el secundario para adultos. El IPEM "Leonor Marzano" no es la excepción.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

El primer gesto sobre el papel hace aparecer los espacios verdes y las casas propias. Luego, aparecen las casas de familiares, abuelas y hermanos que viven también allí. Aunque no se entramen en su experiencia cotidiana (por ejemplo, no fueron a la escuela primaria ni secundaria), son las instituciones públicas las que merecen ser cartografiadas. En este sentido, todas las representaciones cartográficas se presentan casi iguales, con las diferencias de ubicación de cada vivienda familiar y la utilización de ciertas iconografías para referenciar los lugares (agujas y ovillo de lana en la casa de la abuela, en el plano de Uma, Figura 2).

Figura 2. Dibujos y mapeos de dos participantes del taller.

Lo que estas representaciones muestran es insistencia en ajustar la experiencia del barrio a la grilla prefijada, a la precisión de la cantidad de manzanas y la ubicación correcta de las instituciones en el cuadrante correspondiente: la traza rígida y el planteo del diseño que se ajusta a la proyección exacta de manzanas y cantidades; dibujar con regla, insinuar una línea tenue en lápiz para evitar equivocarse. Las medidas del barrio son contingentes al trazado establecido. Ni más ni menos: aparece incluso aquella parte del barrio que no se transita, aquella a la que no se va, en la que viven "los otros".

La propuesta inicial era la de dibujar cada quien su propio mapa afectivo del barrio, haciendo señalamientos de sus recorridos y lugares significativos, para luego combinarlos en un único mapa colectivo que contuviera los anteriores, los entrelazara y los pusiera en relación. Sin embargo, los mapas son casi iguales; lo que se cartografía y destaca (más allá de las diferencias en el grado de detalle gráfico en su ejecución) son las instituciones públicas: las escuelas y el dispensario están en todos los mapas, mientras que en el mapa de Uma aparecen la comisaría y "el galpón"; en el mapa de Fran aparecen la capilla y el merendero (en el que colabora su mamá). Pero ante la pregunta de por qué es un barrio (que aparece incluso después de haber concluido el mapeo), no hay referencias espaciales en las respuestas: un barrio es "una comunidad alrededor", "mucha gente que se conoce", "familia, amigos", "vivencias".

Si un barrio es todo aquello que aquí se nombra, las fotografías producidas en los encuentros no muestran el barrio: en lo que se enuncia, el barrio es una comunidad de personas; en lo que se muestra, el barrio es un escenario despojado. Un espacio vacío donde las personas aparecen a lo lejos, irreconocibles. Incluso en las imágenes que se producen de un encuentro a otro, no hay rostros en las fotografías compartidas. Incluso sabiendo que la dinámica incluirá la impresión material, que esos potenciales retratos podrán llevarse luego a casa.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

Porque fotografiar personas es anclarlas a un rostro, a la identidad fija que el rostro produce (Didi-Huberman, 2014). El barrio no son lxs vecinxs en tanto rostros, en tanto individualidades. El rostro, el encuadre en detalle, será la modalidad de aparición de la identidad individual: se impone por sobre la comunidad, sobre lo que el retrato de grupo produce en tanto parcela de humanidad. El retrato que se ancla a una identidad fija no aparece aquí en el repertorio de lo potencialmente fotografiable.[11] No se enuncian nombres propios ni historias de vida que merezcan ser fotografiadas (incluso cuando se lo formula como una pregunta directa).

La conquista de lo bello

Como también pueden fallar nuestras hipótesis y nuestras intuiciones, necesitamos abrir el campo de lo visible para dar lugar a estos otros modos de aparecer que emergen en el lugar menos pensado. Lo que la experiencia en Ciudad de los Cuartetos nos enseñó es que los dispositivos de trabajo de investigación-creación como los que propusimos despliegan múltiples sentidos sobre las prácticas (visuales, identitarias, y los espacios de intersección entre ambas) y que exceden las preguntas proyectuales iniciales. Si nuestra intención inicial era la de pensar los modos en que el estigma socioterritorial de un afuera podía ser elaborado en nuevas construcciones visuales, lo que las imágenes nos trajeron fue la invitación a *poner el foco* en otro lugar.

Y al mirar las imágenes producidas, podemos advertir otros indicios que aparecían ya desde el primer día. En aquella primera visita, en conversación con la directora, apareció un elemento que insistirá luego en todas las instancias de trabajo, cada vez con más fuerza: esa mirada contemplativa a la "belleza" del barrio, o más precisamente, de aquella belleza natural (o naturaleza) que lo *rodea*. "Acá yo veo que hay cosas muy lindas para fotografiar: yo veo todas las mañanas los caballos libres[12] en la plaza", dice la directora, a lo que Carlos agrega: "hay de todo, lo que vos quieras, yo el otro día me crucé un zorro". En esta enumeración de motivos fotografiables, a partir de la propuesta de taller para "retratar el barrio", todo lo que aparece como bello es del orden de lo animal: animales que están cerca, animales que habilitan la contemplación de mirar desde el escritorio cada mañana su trote libre por la plaza. Animales que se presentan como reservorio de una vida salvaje no domesticada, animales que están en la frontera entre la ciudad y "el campito"; como se nombra al límite posterior del barrio y, también, animales que son herramienta de trabajo,[13] que están allí pastando por las mañanas.

Allí está lo bello; del otro lado, el barrio. La naturaleza aparece aquí como un potencial repertorio de imágenes a producir para narrarlo. Desplegar la vida en los bordes de la trama urbana habilita rozar aquel reservorio bello de la vida

---

[11] En cambio, en la actividad del primer taller en 2021 en la escuela secundaria, el profesor sugirió que, para "mostrar las cosas lindas del barrio", una posibilidad era retratar a los personajes ilustres: un boxeador, una jugadora de fútbol del Club Atlético Belgrano (de las primeras de la liga femenina). Esta idea, de destacar trayectorias de vecinos ilustres e ir a retratarlos, no tuvo demasiada repercusión entre los estudiantes. Podríamos pensar que este abordaje, propuesta por el docente, responde a una lógica diferente: el esfuerzo individual que se premia con un reconocimiento en cierto campo. Para contar un barrio, una comunidad toda, esta estrategia pareciera no ser la adecuada.

[12] Los caballos salvajes representan un arquetipo de la libertad, tal como señala María Carman (2020) siguiendo a Elizabeth Lawrence, en el análisis de movimientos antiespecistas de abolición de la tracción a sangre en el contexto local.

[13] La relación entre caballos y carreros está abordada en el trabajo de María Carman (2020) y también, en una pieza documental audiovisual filmada en Córdoba: Yatasto (Paralluelo, 2012). https://es.wikipedia.org/wiki/Yatasto_(pel%C3%ADcula)

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

natural, que se encarna en imágenes y experiencias en las que la presencia del habitar apenas se insinúa en algunos indicios: a lo lejos, un banco de plaza, de fondo una casa, un cable que atraviesa el cielo del atardecer (Figura 3).

Figura 3. Fotografías producidas durante el taller a animales alrededor de la escuela.

Y son los bordes también, aquellos cielos limpios que se transforman con el correr de los días desde la ventana de Francisca, una de las participantes más jóvenes del taller (Figura 4). Estas imágenes, al igual que los atardeceres que aparecen en las imágenes los estudiantes en la experiencia en la escuela, disputan también, la conquista de lo bello.

Figura 4. Cielos desde la ventana de Francisca.

Y en la misma línea, cuenta Débora, al participar en el último encuentro del taller: "cuando llegamos, estábamos chochos. Nos tirábamos rodando por el pasto". Y continúa,

> —Bueno, por ejemplo, nadie contaba que al principio, yo puedo decir porque yo estuve en el principio digamos, que estaban los calefones a leña y nos íbamos a los campos a juntar la leña, todas las ramas secas, todo eso, íbamos a los campos que cuando vos ves toda la entrada, el ingreso, al costado está como todo arbolado y hay una casita como ahí escondida, bueno, ahora se ve un poco más pero antes estaba como más tapado por árboles. Ahí vivía, vive, mejor dicho, porque la gente que vive es la que está cuidando, el dueño es un francés, que vos no te podías meter en los campos del francés.
>
> Graciela: Te sacaba a los tiros.
>
> Débora: Sí, no podías entrar en los campos del francés.
>
> Graciela: O sea que los campos del francés serían esa parte que está atrás de los arbolados.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

> Débora: Claro, de él era todo este terreno que se hicieron las casa, era de él, él vendió todo el terreno.
>
> Graciela: ¿No sabés cómo se llama?
>
> Débora: No, no sé, la verdad que no sé.
>
> Graciela: Y sigue viviendo ahí, en un pedacito.
>
> Débora: Y, yo creo que sí.
>
> Graciela: O sea, cuando salís del arco, ¿esa casa que se ve a mano derecha?
>
> Débora: Sí, creo que ahora puso un cartel como que está prohibido el ingreso, algo así [...] Pero, bueno, todo el mundo le tenía terror y nadie se podía acercar. Nosotros hablamos, a mi mamá le encanta charlar, habíamos hablado y le había preguntado, bien, si podía sacar, porque en realidad a él le sirve como limpieza digamos, porque no es que cortaba el tronco del árbol o algo, no sacaba las ramas secas, lo que le servía. Y preguntó si podíamos entrar a sacar las ramas secas, y sí; el tema mío era que nadie venía a preguntar, dijo. [...] Por eso era malo. Nosotras, recuerdo también que veníamos al campo de aquel costado, y había patos salvajes, liebres, de todo hay, sí, de todo.
>
> Uma: Sí, hay lechuzas, esos bichitos también que tienen su cabeza abajo, no sé si lechuzas o búhos, no sé cómo se dice.
>
> Graciela: Perdices, capaz.
>
> Débora: Sí, también perdices hay, hasta ahora, queda poco, qué pena, porque los chicos van y hacen de todo, pero hay ahí, todavía quedan, pero antes había más.

La particular articulación entre naturaleza y cultura que aquí se nos presenta responde también a una temporalidad del avance de la trama urbana, donde la naturaleza no-humana se va desplazando: antes, estaban, "había más", pero *todavía* quedan. El derecho a lo bello aparece aquí como el modo en que el barrio quiere ser visto, quiere ser contado. Aquel espacio urbano que posee el privilegio de este contacto de primera mano, el de estar en el borde de la trama, de la posibilidad de asombrarse en el encuentro no mediado con cuises, perdices y zorros. Ni el peligro que narran los medios de comunicación, ni el patrimonio cultural inmaterial como propone la política pública: la naturaleza aparece aquí como un reservorio y es también parte sustancial de la experiencia de habitar el barrio. Mirado desde el centro, el barrio es marginal y periférico; mirado desde el barrio, la cercanía con la naturaleza es lo que merece ser puesto en valor. Es aquella cercanía con la naturaleza, traducida en la experiencia de la contemplación y el asombro, lo que vuelve particular al habitar el barrio. La identidad no estará entonces en la puesta en valor de un bien cultural, sino en la vivencia situada de relación en un espacio de frontera. La condición de periferia es lo que habilita el contacto con aquello que ya no es ciudad y que posee, curiosamente, el mismo repertorio de atribuciones positivas con las que se promociona el movimiento hacia barrios privados[14] emplazados en otras periferias de topografía similar.

[14] La construcción de *countries* y barrios cerrados en la ciudad de Córdoba y el gran Córdoba es un fenómeno urbanístico de gran relevancia y crecimiento, con más de 200 urbanizaciones privadas. Muchas de ellas ponen en valor en su estrategia de venta y modo de nombrarse, la proximidad a las sierras y su relación con naturaleza.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

Allí donde los agentes del estado subrayan cultura, la mirada local pide hacer foco en el roce con la naturaleza, aquello que la rodea. Los caballos corren salvajes por la plaza con la luz de la mañana, la directora mira por la ventana y los contempla. Todavía hay, todavía queda. ¿Será que el cambio se presenta inminente? La frontera final, el margen de la ciudad con lo que todavía no ha sido domesticado: "el campito". Sin embargo, la naturaleza connota también imaginarios de peligro. Es el fondo del barrio y es también el fondo del alumbrado público, es el lugar al que no se elige para transitar: una naturaleza en disputa, donde el campo es "del francés", quien regula y delimita el acceso.

Si bien estas reflexiones no son el foco central de este artículo sino más bien de los desplazamientos en otras derivas escriturales de este mismo proyecto, nos interesa dar cuenta mediante ellas del tipo de aparición que la experiencia del taller habilita, para entender a qué tipo de potencias nos referimos, a cómo las imágenes *hicieron aparecer* cierto aspecto de la vida en el barrio que al proyecto inicialmente se le pasaba por alto.

Consideraciones finales

Propongo salir una vez más del barrio, esta vez al Parque General Bustos. Aquel otro territorio, aquel lugar del que se trasladó la población que fundó el barrio, aquella experiencia que no todos tienen y que legitima en él a unos sobre otros para volverse agentes de memoria (tal como lo entiende Carlos), allí está ahora el Parque General Bustos. Allí donde había precariedad, donde el río crecía y a las casillas se las llevaba el agua, hoy hay un parque recreativo, de reciente inauguración.[15] Y un parque al que, Carlos dice, *tenemos* que ir a fotografiar. Allí, donde se recupera y señaliza como sitio arqueológico una parte del túnel jesuítico, no existen marcas que den cuenta de la memoria barrial de aquel asentamiento. Carlos insiste en ir y coordina una visita con Graciela. Si fotografiar –y los juicios que se desprenden al mirar fotografías–, tal como lo sugiere Bourdieu,

> ofrece a pesar de todo una ocasión excepcionalmente favorable para entender la lógica de la estética popular es porque no despierta tanto temor como otras prácticas y obras plenamente reconocidas a caer en el descrédito al revelar la ignorancia de las normas establecidas y de las opiniones obligadas. (2003, p. 162)

Fotografiar es la manera de generar un relato en imágenes propio, de un espacio que hoy borra todas las marcas espaciales en tanto asentamiento. Son estas fotografías las que permiten mirar más allá de aquello que la refuncionalización del espacio propone rescatar. Es Carlos quien puede reconocer, recorriendo un territorio absolutamente transformado, las capas de memoria que todavía resisten en su relato. Carlos recorre junto con Graciela y señala aquello que tenemos que ver (Figura 5).

[15] https://www.cba.gov.ar/cba-no-para/quedo-inaugurado-el-parque-bustos-en-el-noroeste-de-la-ciudad-de-cordoba/ [consultado: mayo 2025]

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

Este recorrido, y en cada señalamiento de Carlos, instaura un relato que, tal como lo entiende Souriau (2017), otorga existencia. "Estas historias necesitan espacio. El espacio se crea en la capacidad que tiene la historia de poner en movimiento, de crear sentidos posibles que nos lleven afuera, que nos desvíen" (Despret, 2021, p. 32). Las imágenes aquí son la excusa para un desplazamiento, "hay que sacarle fotos", será el llamamiento para que se despliegue un particular evento fotográfico allí donde era el asentamiento, "donde comenzó todo", es donde a Carlos le parece importante ir a fotografiar. Estas imágenes se despliegan aquí, en este texto, y constituyen parte de ese evento, se entraman en reflexiones posibles a partir de su existencia.

Como dijimos al comienzo, si bien la lógica lineal proyectual seguirá rigiendo las instancias evaluativas y la formulación anticipada en búsqueda de financiamiento, lo que el trabajo con las imágenes habilita amplía los horizontes de las expectativas previas. Lo que podemos encontrar allí fuga más allá de lo que les pedimos a las imágenes que muestren.

Quisiera terminar con una reflexión político-epistemológica sobre el lugar de las ciencias sociales en nuestras sociedades contemporáneas, pero no solamente como un alegato a las amenazas que hoy en día acechan nuestro hacer, sino como una invitación a la comunidad científica que habitamos para volver explícitas nuestras condiciones situadas de producción y la capacidad transformadora que nuestras intervenciones poseen.

En concreto y tal como lo vimos en este trabajo: el encuentro con lo social transforma nuestras preguntas y la capacidad de ejercer una imaginación sociológica ante tal encuentro transformador puede producir nuevas reflexiones sobre los modos de estar en el mundo, de habitar el barrio. La mirada sobre el estigma es refutada con un desplazamiento del foco hacia donde no hay cuerpos, ni marcas, ni sociosegregaciones. La posibilidad de conquistar lo bello, de mirar por la ventana, y volver explícito aquello que allí se posee es una puesta en valor desde la mirada.

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

Referencias bibliográficas

» Azoulay, A. (2015). *Civil imagination. A political onthology of photography*. Londres: Verso.

» Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili.

» Carman, M. (2020). Tensiones entre vidas animales y humanas. Los movimientos contra la tracción a sangre. *Nueva Sociedad, 288* (julio-agosto), 0251-3552.

» Collier, J. Jr. y Collier, M. (1986 [1967]). *Visual Anthropology. Photography as Research Method*. New Mexico: University of New Mexico Press.

» De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

» Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos para los que vendrán*. Buenos Aires: Cactus.

» Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

» Geertz, C. (1973): *The Interpretation of Culture*. Nueva York: Basic Books.

» Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.

» Naranjo, J. (Ed.) (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili.

» Segura, R. (2015). *Vivir afuera. Antropología de la experiencia urbana*. Buenos Aires: UNSAM Edita.

» Souriau, E. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires: Cactus.

» Steyerl, H. (2012). *Los condenados de la pantalla.* Buenos Aires: Caja Negra.

» Triquell, A. (2013). Saber(se) mirar. Fotografía, identidades e intercambios. Apuntes sobre un taller de fotografía en experiencia de encierro. En C. Feld y A. Triquell. *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Centro de Fotografía.

» Triquell, A. (2015). Hacer (lo) visible la imagen fotográfica en la investigación social. *Reflexiones, 94*(2), 121-132.

Financiamiento

Este artículo contiene una reflexión producida en el marco del PIP 2021-2023 "Del estigma al orgullo. Imágenes, archivos y relatos en experiencias comunitarias populares", radicado en el CIS-IDES-CONICET

Biografía

Agustina Triquell es artista, docente, editora e investigadora social. Comunicadora social por la Universidad Nacional de Córdoba, doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de General Sarmiento. Investigadora asistente del CONICET y docente de Historia de la Fotografía Latinoamericana de la Licenciatura en Fotografía de la Universidad Nacional de San Martín. Desde 2022 coordina la Diplomatura en Procesos Editoriales como Práctica Artística y el Centro de Investigaciones/Procedimientos

ISSN 1851-9628 (en línea) / ISSN 0325-1217 (impresa)
Runa /46.2 (2025)
doi: 10.34096/runa.v46i2.16710

Artísticos Contemporáneos (CI/PAC) de la Escuela de Arte y Patrimonio, también, de la UNSAM. Su trabajo gira en torno a las relaciones entre imagen y relato y los procesos de producción de memoria e identidad desde las pedagogías visuales, articulando la investigación social y la producción fotográfica, editorial y audiovisual contemporánea.