Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra

Georgina G. Gluzman

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/critiquedart/67582>

DOI: 10.4000/critiquedart.67582

ISSN: 2265-9404

Editor

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Referencia electrónica

Georgina G. Gluzman, « Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 14 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/67582> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.67582>

Este documento fue generado automáticamente el 14 diciembre 2020.

EN

Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra

Georgina G. Gluzman

NOTA DEL EDITOR

Cette note de lecture est publiée en partenariat avec la revue *Artelogie*.

- 1 La reedición de *Podría ser yo. Los sectores populares urbanos en imagen y palabra*, impulsada por la editorial especializada en fotografía Asunción, tiene la rara virtud de presentar un cuidadoso facsímil y, además, un segundo libro: un extenso volumen de ensayos sobre el libro. El proyecto de *Podría ser yo* recoge y analiza una serie de visitas a barrios populares de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires, realizadas entre 1984 y 1986. La fotografía, a cargo de Alicia D'Amico, ocupó un rol central, pues lxs participantes fueron convocadxs para reflexionar sobre las imágenes tomadas en sus contextos de vida y trabajo, en un cruce inédito entre sociología y fotografía. La fotografía guarda un vínculo estrecho con las mujeres, pues históricamente ellas han ocupado lugares notables en este medio, como ha demostrado la historia feminista del arte desde la década de 1970 (Trasforini 2009). Nuestro conocimiento de la carrera de la fotógrafa argentina Alicia D'Amico (1933-2001) se ha ido enriqueciendo sostenidamente durante las últimas décadas.¹ Si bien D'Amico no corrió la suerte oscura de otras artistas, cuya obra fue obliterada de los relatos históricos, el calor de la ola verde que nos atraviesa nos invita a mirar nuevamente su prodigiosa producción y a seguir descubriéndola. Feminista « desde siempre », en sus propias palabras, su compromiso con el feminismo se hace militancia en la década de 1970. Su práctica fotográfica discurre por una gran diversidad de rumbos. Su imaginación visual, sus encuadres, su universo y sus intenciones desafían cualquier intento de definirla de un modo unívoco. Gracias a la participación de Alicia D'Amico, el ya legendario *Lugar de mujer* se convirtió en un foco de debates entre fotografía, activismo y libertad.² La fotógrafa, ya establecida por

entonces, había participado de otros proyectos feministas, incluyendo la revista *Persona* y las *Jornadas de la Creatividad Femenina*. D'Amico participó de modo sostenido en *Lugar de mujer* tras el regreso de la democracia. Los boletines de *Lugar de mujer* dan cuenta de la naturaleza experimental y múltiple de sus propuestas. Este espacio jugó un rol importante en el proceso de recuperación del debate por la sexualidad libre, el aborto y la autonomía de los cuerpos. Integrado por figuras como Ana Amado, María Luisa Bemberg, Narcisa Hirsch, Alicia D'Amico y Sara Torres, entre muchas otras, este espacio realizó desde 1983 actividades culturales y científicas relativas a la mujer mediante talleres, proyecciones, exposiciones, asesoramiento médico y legal, y debates. Los espacios de experimentación fotográfica propiciados por D'Amico en este ámbito fueron, siguiendo los lineamientos propios de la segunda ola feminista, instancias de concienciación donde se examinaban críticamente las nociones de mirada e identidad, desmarcando las imágenes femeninas de los códigos de representación dominantes y, por ende, patriarcales. *Lugar de mujer* se convirtió, además, en sitio de exhibición, donde D'Amico y las participantes de sus talleres dieron a conocer su trabajo. D'Amico es el ejemplo por excelencia de la mujer que mira. Tamara García Iglesias, directora del bello documental sobre D'Amico *El cuerpo de la mujer sin sombra*,³ ha llamado la atención sobre la imagen de « la mujer ventanera » que propuso la escritora española Carmen Martín Gaité (1925-2000): « El recuadro liberador de una ventana para que la mujer pueda alzar de vez en cuando los ojos a ella y descansar de sus tareas o soñar con el mundo que se ve a lo lejos es una referencia constante tanto en pintura como en literatura » (1993: p. 134). Los términos de *voyeuse/flâneuse* definen a Alicia D'Amico, quien tornó femeninos los *voyeurs/flâneurs* típicos de la constitución de la cultura visual moderna. El tomar la calle, ese espacio que históricamente ha sido refractario a la presencia femenina, es un aspecto compartido por sus ensayos fotográficos, como *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), realizado junto a la fotógrafa Sara Facio (1932) con textos de Julio Cortázar (1914-1984). Pero, allí, los protagonistas casi excluyentes son los varones: ellos caminan y habitan la ciudad. En *Podría ser yo* (1987), las imágenes son otras. Experimento radical en muchos sentidos, *Podría ser yo* fue proyecto peculiar para una fotógrafa del campo de las « bellas artes », atravesado por ciertos cánones compositivos y técnicos. La cámara no es aquí meramente herramienta de « documentación ». Es una herramienta de concientización sobre todo para quienes son fotografiadxs. En los diálogos sobre las fotografías, auténtico foco de *Podría ser yo*, se repite el tema del reconocimiento: « Te costó verte en las fotos, ¿no? Sí, un poco. No tanto si es así como uno vive, ¿qué va a hacer? », afirma una de las entrevistadas (p. 18). La fotografía torna visible algo para todxs y D'Amico entendía este proceso. En el taller *Autorretrato*, realizado junto a la psicóloga Graciela Sikos en septiembre de 1983 precisamente en *Lugar de mujer*, D'Amico había emprendido una investigación sobre la imagen femenina y la necesidad de recuperar la propia imaginación. En palabras de la fotógrafa, publicadas en la revista *alfonsina*: « Para llegar a la creación de la propia imagen, un trabajo corporal previo permite a las mujeres distenderse percibirse, buscarse. [...] Asumen la responsabilidad total de decidir el momento en que les sean tomadas las fotos. Mi parte consiste en interpretarlas y no traicionarlas. El autorretrato es luego evaluado, criticado, comentado en una segunda reunión » (1984: p. 8).⁴ En lugar de repetir la relación tradicional entre musa y artista, la colaboración de *Autorretratos* sugiere una horizontalidad que desdibuja los roles prefijados por las normas del arte. Los (autor)retratos que D'Amico y sus colaboradoras no son bellos o halagadores, según las formas que tradicionalmente han asumido estas imágenes. Y, sin embargo, lo

feminista en D'Amico excedió lo meramente iconográfico. El proceso, abierto y ambiguo, despojaba de certezas el hecho simple de apretar el disparador. El modernismo cuidado de sus primeras fotografías se disuelve en un cuestionamiento del orden establecido aun en la estructuración del medio fotográfico. La fotografía es el catalizador de repasos personales, que son también colectivos. Como el de la mujer despeinada de *Podría ser yo*, que mira los pliegues de su piel y los rulos de su pelo con el orgullo del camino recorrido (p. 32). La mirada afectiva se entronca con la militancia y el compromiso indiscutibles de la fotógrafa. Las vidas de las mujeres se hallan en las imágenes y en las palabras. El trabajo doméstico es una de las « mil maneras de ganarse la vida » (p. 41). El encuentro fulgurante entre imagen y palabra desarma la naturalidad de la « empleada doméstica » y llama la atención sobre quién permite el ocio y/o el desarrollo profesional de las mujeres privilegiadas (p. 50 y 51). Jelin y Vila reflexionan en « ¿Veinte años no es nada? », ya en el volumen de ensayos, en la ceguera frente al trabajo femenino extradoméstico: « En el mundo del trabajador (obrero, hombre) no hay lugar para el trabajo femenino de ninguna especie » (p. 46). Solo cuando lxs investigadorxs hicieron una pregunta explícita a sus « investigadxs » en tal sentido recibieron magras pistas de la actividad laboral dentro y fuera del hogar llevada a cabo por las mujeres. El tiempo de las mujeres de los sectores populares se fragmenta, se divide y se pulveriza hasta perderse. « El ocio es de los otros » se afirma en *Podría ser yo* (p. 205). Las mujeres tienen doble jornada. En sus reveladores « Puntos de partida », Agustina Triquell enuncia un asunto clave: *Podría ser yo* no es un libro, como *Buenos Aires, Buenos Aires* o *Humanario* [dos fotolibros realizados por D'Amico y Facio entre 1968 y 1976], que haya sido incluido en investigaciones recientes sobre el fotolibro en Latinoamérica: « Es que en definitiva este es un libro difícil de encasillar y es en esta dificultad, en esta incomodidad clasificatoria, donde reside su mayor potencial estético político y donde también se cimienta nuestro interés por esta reedición » (p. 14). Como espectadorxs, nos perdemos de ver, de disfrutar y de ser afectadxs por muchas obras porque son de mano femenina. Este hecho lamentable comienza a ser subsanado con investigaciones de base que revelan la creatividad femenina en diversas latitudes y cronologías. A medida que nuestro conocimiento avanza, sentimos una emancipación estética y política, como ha mantenido con acierto Andrea Giunta (2018). El campo del arte, de lo que merece ser considerado tal, se altera. La incorporación y difusión de *corpora* amplios de trabajos de mujeres artistas (y de otros grupos desplazados del canon) es imprescindible. En un momento de sus reflexiones, Jelin se refiere a un archivo « guardado en la privacidad de mi estudio » (p. 86): las fotos y los materiales de *Podría ser yo*. La investigadora quiebra, en este punto crucial, con la lógica académica: abre y muestra sus papeles, sus imágenes y sus recuerdos. Los integra y los entrega a un grupo de investigadorxs. Por su lado, Sergio Caggiano, en la larga entrevista incluida a Jelin y Vila en el libro de ensayos, explica: « Cuando doy clases con el libro lamento no tener muchos ejemplares o que las fotocopias no puedan ser de calidad » (p. 102). Ambas reflexiones, de maestra y discípulo, dan cuenta de una misma intención y de una misma preocupación. Si realmente creemos que la difusión y la publicidad de las aventuras creativas de las mujeres valen la pena y que deben ser conocidas y reconocidas para alterar un orden simbólico, es necesario pensar críticamente en torno a los archivos y su acceso. Muchxs hemos visto la privatización de los archivos o su cierre, en pos de investigaciones individuales e individualistas. Celebrar la reedición de *Podría ser yo*, y la elaboración de agudos estudios en torno al proyecto, implica repudiar las prácticas de oclusión de los archivos, sobre todo de los femeninos. Los documentos

del archivo de Alicia D'Amico de acceso público son pocos. Entre ellos, se halla una carta, dirigida a la revista feminista *Woman of Power*, que publicó en 1987 unas imágenes y una semblanza de la artista. Allí, D'Amico se refería sus imágenes de lesbianas: « Pienso que las minorías son sencillamente eso: minorías que forman parte de un todo y que hacen a la totalidad de la especie humana. No se conoce existencia humana sin diversidad y esa es precisamente su riqueza. La pluralidad de opciones forma parte de la democracia. » También forma parte de este ideal democrático el acceso a la información y a la imaginación de D'Amico. Muy frecuentemente, los historiadores del arte lamentan amargamente el borramiento de tal o cual artista. Esas cesuras de la memoria se reparan con generosidad y apertura de los archivos, que no son cotos de caza sino máquinas de sentidos colectivos. « La revisión, el acto de mirar hacia atrás, de mirar con ojos frescos, de ingresar a un texto antiguo con una nueva dirección crítica, es para las mujeres más que un capítulo en la historia cultural: es un acto de supervivencia », sentenciaba Adrienne Rich en 1972 (p. 18). Celebramos que nos permitan nuevamente ver este proyecto único.

NOTAS

1. Véase Alonso (2017: p. 224-225)
2. Después del retorno de la democracia a la Argentina en 1983, comenzó un proceso de reconstrucción de los lazos políticos y afectivos entre feministas. Los grupos feministas retomaron los objetivos sostenidos antes del golpe cívico-militar de 1976.
3. Véanse los detalles del proyecto en su página web: <https://www.tamaragarciaiglesias.com/el-cuerpo-de-la-mujer-sin-sombra>. Consulta: 10 de enero de 2020.
4. La revista feminista *alfonsina* también fue el lugar de expresión de otros debates y problemáticas. La fotógrafa e historiadora de la fotografía Sara Facio en « Mujeres y cámaras », publicado en el número 9 de la revista, trazaba una genealogía de la creatividad de las mujeres en el campo de la fotografía periodística, mediante el rescate de la memoria de Margaret Bourke-White (1904-1971) y Lisl Steiner (1927). La notable Facio continuaría su camino de visibilización de la historia, profunda y variopinta, de las mujeres en la fotografía a través de diversas investigaciones.