

Dislocar los rostros: imágenes, cuerpos y formas de construcción de identidades colectivas

Santiago Mazzuchini

Universidad de Buenos Aires, Argentina

E-mail: santiagomazzuchini@gmail.com

Resumen

En el presente artículo nos proponemos realizar un análisis sobre las significaciones del rostro en diferentes imágenes producidas por intervenciones callejeras. A través de la re-apropiación de diversos símbolos de la patria y el arte por parte de colectivos sociales, se exhiben los modos en que el cuerpo (un

sensible) y su pasaje a imagen (otro sensible), operan como territorio de articulación de diferentes identidades políticas. Nos centramos particularmente en la importancia que cumplen los distintos paradigmas de *rostridad* que las intervenciones ponen en juego.

Palabras clave: imagen; cuerpo; política; identidad.

Dislocate the faces: images, bodies and shapes of collective identities' construction

Abstract

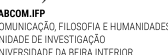
In the present article we propose an analysis of the significations of the face in different images produced by street interventions. Through the re-appropriation of various symbols of the homeland and art by social collectives, are exhibited the ways in which the body (a sensitive) and its passage to

image (other sensitive), operate as articulation territory of different political identities. We focus in particular on the importance that the different paradigms of faciality that the interventions put in play fulfill.

Keywords: image; body; politics; identity.

Data de submissão: 2017-03-20. Data de aprovação: 2017-05-04.

A *Revista Estudos em Comunicação* é financiada por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto *Comunicação, Filosofia e Humanidades (LabCom.IFP) UID/CCI/00661/2013*.



INTRODUCCIÓN

ESTE trabajo se propone pensar la relación entre la imagen y la construcción de identidades políticas a partir de la premisa de que ellas no ilustran ni representan fenómenos políticos, sino que son parte indiscernible de su emergencia. En este doble movimiento que identificamos (el de la reflexión de las imágenes para pensar la política y de la política como un conjunto de imágenes) resuena una idea que queremos sostener: que toda imagen forma parte de una comunidad de sentido que entra en juego dentro un régimen de lo sensible, pero sólo algunas hacen emerger una dislocación sobre éste. Hemos tomado aquellas que forman parte de una práctica específica: las intervenciones en el espacio público con fines políticos, que tensionan y amplían la concepción del arte como campo restringido e irrumpen en la escena política. Como veremos, el material sobre el que reflexionaremos busca dislocar símbolos de la historia del arte y de la patria, sobreimpriéndole elementos que remiten a colectivos sociales que se presentan como subalternos. Con esto, queremos remarcar la multi-acentualidad de las imágenes como arena de la lucha de clases, en el sentido planteado por Voloshinov (2009), pero sin intentar reducirlas a un mero significante lingüístico.

IMÁGENES DE ROSTRO Y ROSTRIDAD

En particular, nos interesa pensar un tipo particular de intervenciones: aquellas que exhiben rostros como formas de identificación colectiva. Esto nos lleva a una relación inevitable, la de la producción de imágenes a partir del cuerpo, no sin antes mencionar los procesos de *rostrificación* corporal que señalan Deleuze y Guattari (2008), y los modos en que puede entenderse la imagen como aquello que interviene en el orden de lo visible y “configura y reúne elementos inconexos; antes de ser una reproducción o una proyección, es un plano de conexión que *hace* la relación entre los elementos que la componen” (Vauday, 2009, p. 28).

El problema sobre el que gira este trabajo es sobre el carácter paradójico del rostro en las imágenes de producción política, ya que si afirmamos que este es el lugar de individuación por excelencia (cfr. Le Breton, 2010), en el campo político entra en tensión con la producción colectiva de los rostros. Es decir, no proyectaría una individualidad sino una imagen que funciona como la encarnación de los valores de una comunidad, un singular que deviene ejemplar (Agamben, 2009), y que no está por fuera de los dispositivos de poder e identificación que coagulan y detienen semióticas mixtas (Deleuze & Guattari, 2008).

Desde un punto de vista antropológico el rostro es un signo identitario, la marca corporal más fuerte de nuestra cultura. Una frontera que traza quienes somos pero que también nos habla sobre los otros, y sobre el mundo que habitamos. Un lugar y tiempo de un sistema simbólico en el que los miembros de una comunidad, siguiendo al antropólogo David Le Breton (2010), traducen sus emociones y comunican a otros.

Con el nacimiento del individualismo moderno, el rostro se ha convertido en un valor supremo, sagrado, porque tenerlo implica ser reconocido. No es casual que a quienes se les niega una identidad, se los imagina sin rostro; sin un rastro, entonces, de la más mínima singularidad. Desde su nacimiento como valor de imagen, éste se ha convertido en pasaporte del reconocimiento. Este

se ubica “como territorio del cuerpo donde se inscribe la distinción individual. Desde el principio el rostro es sentido. Ningún espacio es más apropiado para marcar la singularidad del individuo y señalarla socialmente” (Le Breton, 2010, p. 50).

Pero también es posible indicar que no sólo es un territorio para marcar una singularidad identitaria:

Superficie de expresión, el rostro es un palimpsesto que lleva las marcas de una historia personal fijada en la fisonomía, e incluso transpersonal con las marcas genealógicas de un linaje, no es menos revelador de un grupo social, de un estilo de vida y de una época. (Vauday, 2009, p.71).

En *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari dirán que éste pre-existe a cualquier individuo, eso significa que proyecta una posición social [hombre-mujer-niño-policía-militante], un punto de encuentro entre los procesos de subjetivación y el régimen significativo que normaliza el carácter irreverente del sentido. Sobre el cuerpo se han instalado una serie de gramáticas de rostridad, que detienen la potencia corporal. Con el rostro, la cabeza se separa del cuerpo y éste se rostrifica para así poder identificarlo mejor. Este agenciamiento maquínico regula las formas legítimas que pueden hacer emerger la imagen rostritaria, que no es otra cosa que un producto de un dispositivo, la articulación propia de una política de las imágenes¹, o bien, la evidencia de que “el rostro es una política” (Deleuze & Guattari, 2008, p. 186).

Hay retratos que han pasado a la historia por su carácter de arquetipo. Allí vemos la persistencia en cada *stencil* o en cada remera del Che Guevara, que nos sigue interpelando con su mirada de héroe y mártir. Lo mismo sucede sin lugar a dudas, y aún más hacia atrás, con la figura de Cristo. Por eso, Deleuze y Guattari afirman que el verdadero modelo de rostro es el de Cristo. Lugar sagrado y máquina de identidad que se reproduce incesantemente: tipo social del hombre-blancoccidental. Lo que advierten estos autores, es que en las sociedades capitalistas buscamos siempre, en todo aquello que nos parece confuso, un ordenamiento, un tipo de imagen que nos de claridad, aunque se encuentre allí el abismo, un desborde de afectos. En síntesis: “los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes” (Deleuze & Guattari, 2008, p. 174).

Existe, sin embargo, una tradición en América Latina que subvierte el papel de los mecanismos de rostridad. A los usos biopolíticos de la fotografía como herramienta de identificación policial y étnica, con fines de control social y colonial por parte de los Estados y sus fuerzas represivas, se le oponen usos desviados por parte de los organismos de derechos humanos, como el caso de las fotos-carnet de víctimas difundidas en pancartas, que han servido como elemento clave para la construcción de una memoria colectiva sobre los desaparecidos en las dictaduras militares de la región (cfr. Blejmar, Fortuny & García, 2013). Las imágenes que presentaremos a continuación, ubicadas en un contexto de post-dictadura y puestas en juego como parte de la construcción de identidad de movimientos sociales y políticos, constituyen también intervenciones que ejercen un desvío del mecanismo de rostridad para poner en escena formas identitarias que se construyen

1. Deberíamos decir que la rostridad de la que hablan Deleuze y Guattari es comparable con una policía de las imágenes, en contraposición a una política de las imágenes. Véase Vauday (2009). Volveremos sobre esta cuestión.

como insurgentes. Ellas forman parte de colectivos sociales que irrumpen en el campo de la política para dislocar el reparto de lo sensible (Rancière, 2007) a partir de la intervención sobre imágenes que se presentan como símbolos mono-accentuados de una nación y una cultura.

LA GIOCONDA PIQUETERA



Figura 1. “Gioconda Piquetera”

Jean Jean, M. & Capasso, V. (2013). *Gioconda Piquetera* [fotografía tomada en la Estación Avellaneda “Darío y Maxi”, Buenos Aires, Argentina].

En esta imagen que se encuentra en la estación Avellaneda, rebautizada Darío y Maxi, se puede observar una gigantografía del rostro de la Gioconda tapado con un pañuelo, elemento que se ha constituido en símbolo de la identidad piquetera. Se trata de un proceso de intervención sobre un retrato consagrado por la historia del arte y de la cultura occidental y moderna,² donde el elemento disruptivo, el pañuelo, re-envía a un sector social estigmatizado por los discursos dominantes.³ La palabra “Piquetero” es un significante en disputa, utilizado por los medios de comunicación masivos para designar a los desocupados que se movilizan cubriéndose el rostro.⁴ Opera en el lenguaje mediático como nominación de un colectivo social que se compone de sujetos amenazantes y peligrosos. Sin embargo, ha sido tomado como nombre propio por estos colectivos sociales para auto-designarse, de allí que sea siempre una premisa el canto “Piqueteros carajo”. El estigma se vuelve emblema y la imagen del rostro encapuchado se ha transformado en un signo de identidad asumida por los propios piqueteros como forma de visibilización. Lo que la Gioconda

2. El retrato de da Vinci posee una rica historia de intervenciones en el campo artístico. Algunas de las más conocidas han sido la de Kasimir Malévich, con su “Composición con la Mona Lisa” (1914), Marcel Duchamp y su obra “L.H.O.O.Q” (cuya traducción sería “Ella tiene el culo caliente”) (1919) y Salvador Dalí con “Autorretrato como Mona Lisa” (1954).

3. No ignoramos que el pañuelo en Latino América ha sido y es un signo cargado de “sobrevivencias luctuosas”, tal como señala Ileana Diéguez (2013). Puede ser entendido como un significante flotante que pervive en aquellas manifestaciones de la memoria que recuerdan a los desaparecidos, con todas las reservas que implica hablar de significante cuando nos referimos a una imagen que no puede reducirse a códigos lingüísticos.

4. Cabe destacar que no todos los piqueteros llevan la cara cubierta, sino aquellos que ejecutan el corte de ruta, mientras que los demás asisten a cara descubierta.

Piquetera⁵ pone en escena es la revalorización de esta identidad piquetera (Jean Jean & Capasso, 2013). En esta imagen que observamos se configuran relaciones entre espacios y sujetos que evidencian un conflicto. Es posible pensar que en ella se produce la intersección de dos mundos, aquél que ha canonizado el retrato de Da Vinci, y aquél que lo profana (Agamben, 2005) para hacerlo entrar en el juego de las relaciones simbólicas e imaginarias de un colectivo social. Allí se mantiene la mirada de la Gioconda, lo que hace que sea reconocible y continúe interpelando a quien mira, pero se anulan todos los otros rasgos del rostro, produciendo una suspensión de la rostridad. Ese par de ojos se vincula con los agujeros negros de la subjetivación (Deleuze & Guattari, 2008) interpela, absorbe nuestra atención. Como una *Pathosformel* que insiste, es una configuración que apela a la afectividad, que nos sumerge en una interrogación: ¿Quién nos mira? (Burucúa, 2001; Nancy, 2008; Santos, 2008). No es casual que una de las preguntas que atraviesa la historia de la obra de Da Vinci, sea la identidad de la persona retratada. Sin dudas, allí opera la rostridad y el poder de los agujeros negros. Pero la re-apropiación que exhibe esta imagen incurre en un enmascaramiento de todos los otros rasgos del rostro, generando una operación de des-rostrificación que nos devuelve una reflexión: así como las máscaras carnavalescas de antaño mantenían unidas la cabeza al cuerpo, con la finalidad de evitar cualquier tipo de segmentación simbólica del cuerpo, el rostro tapado re-encauza la cabeza a un cuerpo colectivo (ausente en la imagen pero presente como sinécdoque), el piquetero, que convierte el estigma de la capucha en un emblema identitario. ¿De lo que se trata entonces es de anular o suspender la identidad, de afirmar el carácter anónimo del rostro? ¿De imprimirle nuevos valores comunitarios? Como indica Esteban Rodríguez (s.f), se trata de “tapar el rostro para tener un rostro”, retomando un *dictum* zapatista.⁶ A diferencia de otras rostridades revolucionarias de América Latina, la figura del Sub-Comandante Marcos, luego devenido Sub-Comandante Galeano, se hace potente porque sólo se descubre una mirada detrás del pasamontañas, no existe posibilidad de identificación con ningún sujeto en particular. La estrategia visual que devela esta construcción es la de un rostro que oculta los rasgos individuales, que rechaza el significante, revelándose como máscara social que contiene todas las caras de los subalternos, como bien lo indican varios comunicados de prensa e incluso un famoso video donde Marcos se quita la máscara y comienzan a aparecer siempre nuevas caras.⁷ El discurso zapatista insiste en mostrarnos que debajo del pasamontañas caben una infinidad de rostros, del mismo modo que se indica que detrás del mundo caben muchos otros mundos.⁸

5. Retomamos el nombre con el que fue bautizada esta imagen en “Imagen, dispositivo y cultura visual: El caso de la estación ex Avellaneda "Darío y Maxi" de Melina Jean Jean y Verónica Capasso (2013).

6. Véase Rodríguez, Esteban (s.f) “Taparse el rostro para tener un rostro”, recuperado el 01 de noviembre de 2016 del sitio Web www.fernandopeirone.com.ar/Lote/Nro062/encapuchados.htm

7. Se trata de un popular video sin autoría clara, donde Marcos indica que mostrará una fotografía suya. Luego, levanta un pequeño espejo donde se reflejan quienes lo miran. Cuando se quita el pasamontañas, comienzan a emerger imágenes de hombres, mujeres y niños que se van quitando sus máscaras y mostrando sus rostros. Puede verse en www.youtube.com/watch?v=POWWHO10zPs

8. Volveremos más adelante sobre el pasamontañas como elemento de identidad zapatista.

BOLÍVAR ENCAPUCHADO

Es importante resaltar que los retratos de Bolívar han estado atravesados por intensos debates, sobre todo en Venezuela. No es casual que el ex presidente fallecido Hugo Chávez, haya realizado para el 24 de julio de 2012, día del nacimiento de Bolívar, un acto donde presentó “el verdadero rostro del padre de la Patria”. Allí, a través de una fundamentación que apelaba a la autoridad de la ciencia, se fundamentaba el “descubrimiento” de la auténtica imagen del prócer latinoamericano. La difusión del nuevo rostro generó diversos debates, ya que cuestionaba la forma canónica de representación de Bolívar y la falta de semejanza con el modelo original.⁹ En Chile, la imagen del libertador también ha sido objeto de controversia: en 1994, el artista chileno Juan Domingo Dávila presentó en una instalación de Londres llamada Utopía, una imagen intervenida que presenta a un Bolívar travesti y con rasgos mestizos, mientras realiza el gesto de *fuck you*. Esta obra repone el problema de la colonialidad y las identidades sexuales subalternas.



Figura 2. “El libertador Simón Bolívar”
Dávila, J. (1994). *El libertador Simón Bolívar* [pintura postal].

9. Cabe destacar aquí, tal como marca Nancy, que el retrato no busca la semejanza con su referente, sino con la idea de semejanza (Nancy, 2006). Quizá no sea casual que la rostridad por excelencia, la de Cristo, haya nacido también bajo la ausencia de su referente. Sin embargo, esa búsqueda de referentes y correspondencias ha desatado intensos debates políticos e históricos.

La obra fue impresa como tarjeta postal por el propio autor, bajo la financiación del Fondo para el desarrollo de la Cultura y el Arte (Fondart) de Chile. La imagen generó una fuerte reacción de diversos sectores, que cuestionaron que se presente a Bolívar de ese modo.¹⁰

La siguiente imagen fue difundida por el grupo Guerrilla Comunicacional de Venezuela, un grupo de artistas callejeros que realiza murales. Se observa el rostro encapuchado de Simón Bolívar, pues no sólo se trata de una figura patriótica sino también de un rostro insistente en la iconografía de los movimientos políticos latinoamericanos.



Figura 3. “Bolívar padre de la rebeldía americana”

Guerrilla Comunicacional (2010). *Bolívar padre de la rebeldía americana*. [Mural]. Recuperado en <http://guerrillacomunicacional.blogspot.com.ar/2010/03/padre-de-la-rebeldia-americana.html>

El trabajo realizado por la Guerrilla, mucho más humilde en repercusión que la pintura de Dávila,¹¹ fue publicado en la página de internet del colectivo, donde realizan un registro de sus intervenciones. Debajo de la imagen, aparece una declaración, que ancla el sentido del mural: “Bolívar encapuchado es el Bolívar que ha estado presente en todas las luchas por las reivindicaciones de los pueblos oprimidos. Porque el pueblo encapuchado, que oculta su identidad para no ser nadie y ser todos, no es más que nuestro Libertador, volviendo a la vida con los mismos aires de revolución, independencia y libertad” (Guerrilla Comunicacional, 2010). Las reminiscencias al zapatismo son claras. Al igual que en *La Gioconda Piquetera*, se deja descubierta la inconfundible mirada y el ropaje característico de Bolívar. La capucha aparece como el elemento que cubre el rostro y genera el efecto de subalternización, anonimato y colectivización.

10. Si bien no trabajaremos en profundidad la dislocación que genera Dávila con esta obra, sí podemos decir que presenta otro modo de alterar la rostridad, no anulando el rostro, sino produciendo nuevos agenciamientos que ponen en escena identidades de género y gestos que remiten a la globalización, a partir del juego que permite el arte pop.

11. Y quizá menos escandalosa, ya que presentar una figura como la de Bolívar con rasgos travestidos sin dudas rompe con lo canónico con mucha más fuerza que la capucha.

EL PARADIGMA ZAPATISTA

Entendemos que las imágenes de Bolívar Encapuchado y La Gioconda Piquetera forman parte de un paradigma que la figura del Subcomandante Marcos (y su reciente pasaje al nombre de Subcomandante Galeano), marca como punto de partida acontecimental, tal como lo plantea Agamben (2008), no de singular a universal sino como singularidad que insiste cada vez. La imagen de Marcos habilita en primer lugar una no identificación con un modelo de rostridad, y en segundo lugar, mantiene unida la cabeza al cuerpo, pero un cuerpo que no es individual sino colectivo. Cualquiera puede habitar el pasamontañas de Marcos o Galeano y la pregunta por identificar quién es el líder, qué rostro habita el pasamontañas, remarca la necesidad de identidad policial propia de la máquina de rostridad de la que hablan Deleuze y Guattari. Al igual que en las imágenes de rostros que analizamos, también se da un proceso de equivalencias, aunque más amplio, ya que incluye modelos globales e interculturales.



Figura 4. Subcomandante

Trabulsi, R. (2008). *Subcomandante Marcos* Marcos Chiapas, México. [fotografía].

Como Marcos lo indica en sus propias palabras en un comunicado del 28 de mayo de 1996:

A todo esto de que si Marcos es homosexual: Marcos es gay en San Francisco, negro en Sudáfrica, asiático en Europa, chicano en San Isidro, anarquista en España, palestino en Israel, indígena en las calles de San Cristóbal, chavo banda en Neza, rockero en CU, judío en Alemania, ombudsman en la Sedena, feminista en los partidos políticos, comunista en la post guerra fría, preso en Cintalapa, pacifista en Bosnia, mapuche en los Andes, maestro en la CNTE, artista sin galería ni portafolios, ama de casa un sábado por la noche en cualquier colonia de

cualquier ciudad de cualquier México, guerrillero en el México de fin del siglo XX, huelguista en la CTM, reportero de nota de relleno en interiores, machista en el movimiento feminista, mujer sola en el metro a las 10 P.M., jubilado en el plantón en el Zócalo, campesino sin tierra, editor marginal, obrero desempleado, médico sin plaza, estudiante inconforme, disidente en el neoliberalismo, escritor sin libros ni lectores, y, es seguro, zapatista en el sureste mexicano. En fin, Marcos es un ser humano, cualquiera, en este mundo. Marcos es todas las minorías intoleradas, oprimidas, resistiendo, explotando, diciendo "¡Ya basta!". Todas las minorías a la hora de hablar y mayorías a la hora de callar y aguantar. Todos los intolerados buscando una palabra, su palabra, lo que devuelva la mayoría a los eternos fragmentados, nosotros. Todo lo que incomoda al poder y a las buenas conciencias, eso es Marcos (Ejército Zapatista de Liberación Nacional, 1994).

Sólo una imagen que revela una mirada y oculta todos los rasgos de un rostro, aparentemente lograría evitar el poder del significante, manteniendo una subjetivación y un proceso de identificación que se despoja de la individuación despótica del capital. Sin embargo, permanece un efecto de rostridad en esa imagen mediatizada y capturada por la lógica equivalencial capitalista que iguala los rostros para ubicarlos en tipos sociales identificables, existe una coagulación, ya que el zapatismo se piensa en relación con la figura de Marcos, lo que da cuenta por una disputa por las imágenes. Daniel Ferioli realiza una interesante observación:

Sin duda el pasamontañas deshace el rostro; no sólo lo cubre, y con esto se traza una línea de fuga a la máquina de rostridad que lo social opresor exige, la máquina de producción de rostro. Tanto es así, que el gobierno y los servicios de inteligencia, necesitaron darle, producirle de algún modo un rostro a Marcos, una identidad, una identificación, una individualidad, un sujeto. Y Marcos sin embargo y aunque acierten, ya no es aquél que identifican; ya ha escapado a la política del rostro, ha devenido otro, ha devenido nómadamente clandestino. Para producir, en lugar de otro rostro, un cuerpo, o en todo caso, una cabeza-cuerpo. Los zapatistas con pasamontañas, han invertido también la conformación estética que Deleuze llama combinación "pared blanca/ agujero negro" del rostro. Pared blanca de la cara y agujero negro de los ojos y la boca. Para pasar a construir una combinación "pared negra/agujero blanco": pared negra del pasamontañas, agujero blanco de los ojos: el brillo en la mirada y la palabra verdadera que emerge de las bocas. (2001, p. 3).

Quizá no se trate de anular las equivalencias (¿cómo escaparle al discurso y sus dos operaciones fundamentales, condensación y desplazamiento?), sino de lograr que en esa cabeza que no logra ser separada del cuerpo, habiten muchos otros rostros. Tal como lo expresa el imaginario zapatista, un cuerpo social, un mundo donde habiten todos los mundos. Un terreno de semióticas mixtas y polivalentes. Se trata de otro modo de construir una memoria, ya que el nombre de Marcos y de Galeano remite a militantes asesinados, que permanecen vivos y re-encarnados en la figura del pasamontañas, articulando con los rostros de los oprimidos en cualquier parte del mundo. De ese modo, quienes han muerto continúan vivos en esa figura que los contiene. Pero habría que plantear qué posibilidad hay de universalizar, hegemonizar, estas políticas. Quizá la enseñanza sea otra, la de crear en cada lucha local un pasamontañas que exprese la imposibilidad de identificar un centro. En esa tensión se encuentra la posibilidad de construir otras políticas de rostros, o mejor dicho, otras políticas, otras formas de articulación.

¿QUÉ PUEDE UN ROSTRO?

El rostro tapado nos indica que, como dice Artaud, es una fuerza vacía, una muerte perpetua. Si éste no es otra cosa que la imagen por antonomasia de la identidad, podemos decir que en cada gesto y en cada suspiro, lleva consigo su propia muerte. Como lugar social, el rostro no es otra cosa que un simulacro, una máscara que no quiere decirse pero se muestra y marca que nosotros somos los otros.

Los rostros cubiertos que se exhiben como emblema y propuesta política disputan y cobran fuerza en correlación con las imágenes de los *mass-medias* que exhiben el pasamontañas o la capucha como signos de la criminalidad. Se trata de caras que al ser tapadas, son vista bajo el prisma dominante como tipos sociales amenazantes. El poder policial los muestra no como individuos dotados de palabra sino del grito que se opone al logos (Rancière, 2008). La criminalización anula el rostro colectivo que desborda, dan rostridad, detienen el sentido, normalizando y evitando la emergencia de la dislocación. Ante la disrupción piquetera, los agenciamientos dominantes ponen en funcionamiento una policía de las imágenes que criminaliza. Lo que la capucha como símbolo de la revolución oculta y cuestiona es la normalización del prócer, la coagulación del sentido que le da rostro a lo revolucionario para neutralizarlo. Todas las imágenes que comentamos, a su modo, ponen en cuestión una policía de las imágenes, que se caracteriza por dar un ordenamiento a los cuerpos visibles, en tanto regla de visibilización, y muestran en cambio la emergencia de una política de las imágenes que “hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 2008, p. 45). El cuerpo colectivo desborda los intentos axiomáticos del capitalismo por capturar los flujos, insistiendo siempre en líneas de fuga que ciertas imágenes visibilizan. A fin de cuentas, la política no es otra cosa que una disputa estética, un instante en que lo político insiste.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2009). *Signatura rerum*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Artaud, A. (2010). El rostro humano. *Revista Artefacto: pensamiento sobre la técnica*, Octubre, (1). Buenos Aires.
- Burucúa, J.E. (2001). Después del holocausto, ¿qué? Reflexiones sobre la pintura de Guillermo Roux, la noción de Pathosformel y una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoah. *Ramona*, Junio, (24).
- Blejmar, J.; Fortuny, N. & García L. I. (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Jean, M. & Capasso, V. (2013). Imagen, dispositivo y cultura visual. El caso de la estación Ex Avellaneda “Darío y Maxi”. *Plurentes. Artes Y Letras*, (3). Consultado de <http://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/566>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2008). *Mil mesetas*. Barcelona: Pre-Textos.

- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica ediciones.
- Ferioli, D. (2001). El verdadero rostro es el corazón. *Campo Grupal*, Octubre, (28).
- Le Breton, D. (2010). *Rostros: ensayo antropológico*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Nancy, J. L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rancière, J. (2008). *El desacuerdo, filosofía y política*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Santos, F. (2008). Aby Warburg. Nachleben de un páthos. *6º jornadas Nacionales de Arte en Argentina*, La Plata.
- Vauday, P. (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada.
- Voloshinov, V. (2009). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.