

LOS USOS POLÍTICOS DE LA FOTOGRAFÍA EN LAS ACCIONES *DÓNDE ESTÁ SANTIAGO MALDONADO* Y *SANTIAGO, TU MIRADA NOS MIRA*

Santiago Mazzuchini

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

santiagomazzuchini@gmail.com

Recibido: 19 de Julio de 2019

Aceptado: 19 de Noviembre de 2019

Resumen

En este trabajo proponemos pensar la fotografía en su relación con la política a partir de dos acciones colectivas que impulsaron la intervención del espacio público con imágenes de Santiago Maldonado. La primera, llamada *Dónde está Santiago Maldonado*, fue organizada por el Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs (M.A.F.I.A), mientras que la segunda acción, cuyo título era *Santiago, tu mirada nos mira*, fue realizada por un colectivo anónimo vinculado con el activismo artístico. Realizaremos una breve descripción de ambas experiencias para luego pensar los modos en que la imagen fotográfica trabaja políticamente, en un escenario marcado por los debates sobre lo *post-fotográfico* y el poder de las imágenes para instituir hechos políticos.

Palabras clave: fotografía, política, rostridad, activismo artístico

THE POLITICAL USES OF PHOTOGRAPHY IN THE ACTIONS *DÓNDE ESTÁ SANTIAGO MALDONADO* AND *SANTIAGO, TU MIRADA NOS MIRA*.

Abstract

In this paper, we propose to think about photography in its relation to politics based on two collective actions that promoted the intervention of public space with pictures of Santiago Maldonado. The first, called *Where is Santiago Maldonado*, was organized by the Argentine Movement of Independent Photographers Autoconvocadxs (M.A.F.I.A), while the second action, whose title was *Santiago, your gaze looks at us*, was carried out by an anonymous collective linked to artistic activism. We will make a brief description of both experiences and then think about the ways in which the photographic image works politically, in a scenario marked by debates on the *post-photographic* and the power of images to institute political events.

Keywords: photography, politics, faciality, artistic activism.

Introducción

“Los cuerpos hablan, no flotan río arriba”

(Sara Hebe, A.C.A.B., 2019)

El 1° de agosto de 2017 fue el último día en el que Santiago Maldonado fue visto con vida. Se encontraba en una manifestación sobre la ruta 40, a la altura de Cushamen, cuando Gendarmería Nacional Argentina llevó a cabo una represión sobre nueve manifestantes que protestaban en la zona, desalojando la ruta e ingresando a la comunidad mapuche *Pu Lof en Resistencia*, donde los persiguieron hasta la orilla del río. La noticia de la desaparición en el contexto de una represión comenzó a circular por las plataformas *Facebook* y *Twitter*, a partir de la cobertura realizada por medios alternativos y regionales, que luego se extendieron a instituciones como el *Centro de Estudios Legales y Sociales*, el canal televisivo *C5N*, medios de prensa como *Página 12*, *Infobae* y *La Izquierda Diario*. Fue recién cuatro días después de la desaparición que el caso cobró notoriedad en redes sociales a través del *hashtag* #DondeEstaSantiagoMaldonado. El 11 de agosto se convocó a una marcha multitudinaria a Plaza de Mayo mientras el caso ya dominaba la agenda nacional, con un impacto significativo a nivel internacional. Diversas imágenes de Santiago Maldonado circularon masivamente a través de diferentes emplazamientos mediáticos y no mediáticos, evocando, como veremos a continuación, la tradición iconográfica de los movimientos de Derechos Humanos. A pesar de que Maldonado fue encontrado sin vida el 17 de octubre de ese mismo año, las intervenciones que denunciaron la violencia estatal no cesaron de producirse.

En ese marco, este artículo propone abordar dos acciones específicas impulsadas por grupos de fotoperiodistas que dan cuenta del papel relevante que el activismo artístico¹ tiene para denunciar y visibilizar las represiones múltiples que se ejercen desde el Estado, en un contexto signado por la reivindicación de las prácticas punitivistas y la represión de la protesta social. En primer lugar, realizaré una breve descripción y caracterización de estas experiencias, para luego retomar algunos debates ligados a la circulación de las imágenes en el espacio digital y en las calles. Luego, daré cuenta de las tradiciones estéticas que se encuentran ligadas a dichas intervenciones, para luego evidenciar cuáles son los diferentes mecanismos de politización del caso a partir de estas prácticas artístico-políticas. Recuperando lo planteado en otros trabajos (Mazzuchini, 2011 y 2017a), sostengo que la lucha política por el reconocimiento de un crimen en el marco de un escenario represivo puede entenderse dentro de las problemáticas que se abren sobre los mecanismos de victimización que responden al dispositivo victimista, un tipo de agenciamiento que prevalece en la producción de

¹ Entiendo la noción de activismo artístico en el sentido en que la plantea Ana Longoni (2009): “...producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (p.18). Cabe pensar también en esa separación implícita entre estética y política (para nada natural) que aparece cada vez que se tiene que nombrar algún tipo de acción de este tipo.

experiencias y modos de ser contemporáneos, ya que la víctima se define como “una forma histórica de subjetivación, la cual involucra planos cognitivos, jurídicos, sociales, éticos, etc.” (Cerruti, 2015, p.3). En ese sentido, los regímenes discursivos y estéticos dominantes configuran marcos de regulación moral para definir qué es una “buena víctima”.²

Dónde está Santiago Maldonado

El 28 de agosto de 2017 el Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs (M.A.F.I.A)³ comunicó a través de sus redes sociales la propuesta de realizar una acción colectiva denominada *Dónde está Santiago Maldonado*, que consistía en intervenir el espacio público con una fotografía tomada por este mismo grupo el 11 de agosto de 2017 (Imagen N°1), en la primera gran marcha a Plaza de Mayo en reclamo por la aparición de Maldonado: “La invitación es que todxs juntxs, por todas partes de nuestro país y del mundo, intervengamos las calles, las paredes, las plazas, las rutas, los caminos, todo el espacio público, con esta foto” (M.A.F.I.A, 2017). El colectivo creó un *Tumblr* con el nombre de la acción, donde quien deseaba formar parte, podía descargar la fotografía en diferentes tamaños, para luego imprimirla y pegarla en cualquier superficie.

La imagen propuesta por el grupo para intervenir las ciudades y el territorio digital reúne las características de una meta-imagen, ya que se trata de una fotografía de otra imagen fotográfica (la del rostro de Santiago Maldonado) sostenida por una mujer en el marco de la marcha del 11 de agosto. No se trata solo de mostrar el retrato, sino también de hacer visible el acto mismo de sostenerlo y exhibirlo en una movilización. Esta meta-imagen abre, retomando las reflexiones de Mitchell, una auto-reflexividad desde el propio mundo de las imágenes:

La metaimagen no es un subgénero dentro de las bellas artes, sino una potencialidad fundamental inherente a la representación pictórica en sí: es el lugar donde las imágenes se revelan y se “conocen”, donde reflexionan sobre las intersecciones entre la visualidad, el lenguaje y la similitud, donde especulan y teorizan sobre su propia naturaleza e historia. (Mitchell, 2009, p.77)

² Dejo abierto para otro trabajo el interrogante sobre el asesinato de Rafael Nahuel, joven mapuche de 22 años. Su muerte, como la desaparición y hallazgo del cuerpo de Santiago Maldonado, fue transformada en un acontecimiento público con sus respectivos reclamos de justicia en las redes sociales, pero sin el mismo impacto. Como señalan Gayol y Kessler (2018) la relevancia público-mediática de ambas muertes fue muy diferente, quizá porque en el caso de Maldonado se generó una identificación más fuerte por parte de sectores sociales que tienen representación mediática, a partir de su condición de “joven blanco de clase media”.

³ El grupo se presenta en su web <https://somosmafia.com> como “un colectivo fotográfico que surgió en noviembre de 2012. A partir de la firma colectiva y el trabajo colaborativo, concebimos la labor fotográfica como un espacio de exploración artística que busca interpelar al espectador desde una doble perspectiva: informativa y estética. Creemos que es importante relevar los hechos desde sus protagonistas, construyendo así una mirada cercana sobre la realidad. Las redes sociales nos permiten una llegada masiva y directa de nuestro trabajo”.

Aquel día la convocatoria fue masiva y podían verse pancartas con consignas que poseen una larga tradición en otros reclamos ligados a los derechos humanos. Una de ellas fue “Aparición con vida”, que acompañaba miles de carteles con la imagen del rostro de Santiago. Aquella fotografía, la primera que comenzó a circular en esos primeros días de agosto, se había viralizado días antes de la movilización por redes sociales, para reclamar por la aparición del joven, junto con mensajes que habían logrado ser tendencia en *Twitter*.⁴ Esos contenidos, una vez convertidos en tendencia, lograron incidir en la agenda tradicional de los medios masivos de comunicación. La elección de esa imagen por parte de M.A.F.I.A reconocía una tradición notoria: las marchas de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, junto con jóvenes militantes y activistas de los movimientos por los Derechos Humanos, que portaban imágenes de los rostros de sus familiares desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar. Esa práctica y esas fotografías que luego fueron recorriendo diferentes superficies,⁵ también serían retomadas para reclamar por lxs desaparecidxs y asesinadxs en democracia. El colectivo de fotógrafxs destacaba a la prensa el valor de insistencia de dicha imagen, pero sin mencionar explícitamente dicha tradición. Se mencionaba como valor la voluntad y el esfuerzo de quien llevaba la foto:

Esa foto resume el reclamo más allá de las circunstancias, tiene mucha fuerza la mano sosteniendo la foto con esa mirada de Santiago. La tiene adentro del folio para que no se estropee a pesar de la lluvia intensa de ese día. Para nosotros tiene que ver con una fuerza más allá de cualquier tipo de inclemencia, pero puede tener otras lecturas también (*Tiempo Argentino*, 29 de agosto de 2017).

Imagen N° 1- Marcha en reclamo por la aparición con vida de Santiago Maldonado, 11 de agosto de 2017, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Imagen propuesta para intervenir el espacio público.



Fuente: M.A.F.I.A, 2017.

⁴ Cabe destacar que se trató de una auto-foto –popularmente conocida como *selfie*– realizada por el propio Santiago Maldonado, que fue enviada a través de su celular. Si bien se hizo pública, la imagen pertenecía a un espacio íntimo. Esa migración de lo privado a lo público es habitual en este tipo de fotografías.

⁵ A partir de una interrogación sobre el carácter itinerante de los retratos familiares y la performatividad fotográfica, Andrea Noble (2008) argumenta que las imágenes de familiares sosteniendo las fotografías de sus parientes desaparecidos se han vuelto emblemáticas no solo en Argentina sino también en otros países de la región. Con respecto a las marchas, Noble recupera la observación de Diana Taylor, para quien estas movilizaciones exhiben una transformación de los cuerpos de Madres y Abuelas en “soportes ambulantes” para que circulen los rostros de quienes fueron secuestradxs y asesinadxs por el Estado. Sobre el caso de Chile, Donoso Macaya (2016) destaca el trabajo de Nelly Richard para pensar la insistencia del retrato fotográfico en este tipo de reclamos.

Las imágenes producidas a partir de la acción circularon en plataformas digitales como *Twitter* y *Facebook* y los lugares intervenidos se extendieron por todo el país, Brasil, Chile, Colombia, y algunas ciudades de Europa. A través del sitio se fueron compartiendo diferentes fotografías que atestiguaban varias intervenciones de aquellas personas que adherían al reclamo. Al igual que otras imágenes de rostros que interpelan a quien los mira en diferentes lugares públicos para hacer presente a quien fue desaparecido o asesinado, y así denunciar un crimen de Estado, el de Maldonado se inscribía a través de estas prácticas artístico-políticas en una serie que remitía a otros crímenes y desapariciones forzadas en democracia: los asesinatos de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en la estación que hoy lleva sus nombres; otro asesinato, el de Mariano Ferreyra, cuyo rostro devenido imagen puede verse en diferentes ciudades; las desapariciones seguidas de muerte de Miguel Bru y Luciano Arruga; y la segunda desaparición de Julio López, a quien todavía seguimos buscando.⁶ La capacidad de agenciar de la imagen, de participar activamente en la institución de hechos políticos (Bredkamp, 2017), es fundamental para comprender la relevancia del activismo artístico y los modos en que se emparentan los reclamos contra la violencia estatal. Esto sucede incluso en una época en la que cierta parte de la crítica académica (y no solo académica) ha decretado el triunfo del espectáculo y, por ende, la alienación de la experiencia a través de las imágenes (Debord, 1995). Uno de los síntomas de este diagnóstico se encuentra reversionado en el debate actual sobre lo *post-fotográfico*, donde la imagen fotográfica perdería su dimensión indicial y singular, para ganar en su carácter de mercancía que circula e “inunda” el espacio social, generando una “inflación” de imágenes que produciría una superabundancia visual. Esta postura representada, entre otros, por Fontcuberta (2017), basa su mirada en dos postulados primordiales para el Situacionismo: pérdida de referencialidad por autonomización de la imagen con respecto a lo real y equivalencia general de las imágenes en el terreno del espectáculo. De este modo, pierde peso la posibilidad de seguir pensando la relación entre el espectáculo y lo real. Sin embargo, no por reproducirse masivamente la fotografía carece de su efectividad indicial para comunicar y afectar a quien la mira, ni tampoco es en relación con una realidad donde se fundamenta exclusivamente su poder. Aun cuando el escenario digital ha reconfigurado los modos de ser de lo fotográfico, este no ha perdido ni su carácter de documento, ni su valor como *índice* de un cuerpo (Guindi y Mazzuchini, 2018).⁷ Como destaca Rancière (2011) a partir del Barthes de *La cámara lúcida* (2008), la fotografía se dirige entre el *studium* y el *punctum*, ya que el sentido a descifrar y el *esto ha sido* que punza conforman el anverso y el reverso de estas imágenes. Hay en ellas una trama que interrogar y una pura presencia muda, del

⁶ En un trabajo reciente, Capasso y Bugnone también destacan estos vínculos a partir de una interesante observación sobre la pregunta-consigna ¿Dónde está Santiago Maldonado?: “Esta pregunta parece tener dos sentidos reconocibles: por un lado, se refiere a un interlocutor válido, el Gobierno, la Gendarmería o el propio empresario Benetton, es decir, que se produce con la intención de ser respondida por quienes son considerados responsables; por otro lado, resuena en el lugar de una pregunta retórica que remite a las desapariciones del pasado reciente, la mayoría de ellos jamás encontrados. Es preciso decir también que no solo hay un enlace con ese pasado reciente, sino que además con esa pregunta se vincula la desaparición de Maldonado con otros casos sucedidos en democracia” (2019, p.37).

⁷ Es cierto que Fontcuberta advierte que la fotografía documental no perdió centralidad en la era *post-fotográfica* sino que amplía enfoques y procedimientos que ayudan a comprender la realidad, pero la posición de este autor por momentos olvida las tensiones entre documento y ficción y es por eso que puede sostener una posición *debordiana* que añora la experiencia auténtica frente al engaño de la imagen.

orden del *mostrar* y de lo *singular*. Podríamos sostener que la acción impulsada por M.A.F.I.A se destaca por la circulación de las imágenes, y entonces deberíamos entender que la fotografía cobra valor en tanto mercancía que circula, adquiriendo entonces la condición *post-fotográfica*: “La postfotografía hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual” (Fontcuberta, 2017, p.7). Sin embargo, no compartimos ese diagnóstico por dos razones: primero, porque no hay tal circulación libre de las imágenes. Al contrario, las plataformas digitales como *Twitter* y *Facebook* (que, sabemos, no están exentas de mecanismos de control) fueron el espacio primordial para la circulación de estas fotografías porque, exceptuando *Página 12*, la noticia no tuvo lugar en la agenda de medios como *Clarín* y *La Nación*. Luego de la masividad del reclamo lograda en el espacio digital, cuyo primer punto cúlmine fue la movilización del 11 de agosto, cuando el *hashtag* de *Twitter* #ApariciónYaDeSantiago se transformó en *trending topic*⁸ mientras se marchaba a Plaza de Mayo, el tema se instaló en la agenda mediática tradicional definitivamente. Los espacios digitales fueron la trinchera donde se le impuso una agenda a la prensa tradicional (Aruguete y Calvo, 2017).

Imagen N° 2- Intervención en la ciudad de Rosario, Santa Fe. Fotografía difundida por M.A.F.I.A en su cuenta de *Facebook* el 31 de agosto de 2017.



Fuente: <https://www.facebook.com/holamafia/photos/a.1479216235499885/1479216838833158/?type=3&permPage=1>

⁸ El terreno político en redes sociales no está, claro, librado de conflictos. Como destacan Mariana Romano y Diego Rojas en una atenta investigación sobre el caso: “*cyberpatrullas* oficialistas enfrentaron la movilización en la red social mediante el uso del mismo *hashtag* que reclamaba por la aparición con vida...para desacreditarla y reducir su intensidad” (2018, p.57).

Imagen N° 3- Imagen proyectada en Almagro, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Fotografía difundida por M.A.F.I.A en su cuenta de *Facebook* el 05 de septiembre de 2017.



Fuente: <https://www.facebook.com/holamafia/photos/a.1483723965049112/1483725015049007/?type=3&theater>

En segundo lugar, aun bajo mediación de la reproductibilidad técnica, la mirada, el rostro, siguen manteniendo un poder *performativo* que se atestigua –y no es el único caso– por la popularidad que cobró la imagen de Maldonado en un tiempo relativamente corto. Si bien Benjamin⁹ había advertido que el rostro humano era el último refugio del aura, Freedberg (2009) señala –para el caso de las imágenes religiosas–, que la reproducción técnica nunca fue un impedimento para que estas sigan evocando su poder taumáturgico. Podemos extender esta tesis para otras imágenes fotográficas que no muestran un rostro.

Imagen N°4 - Tumblr de la campaña



Fuente: <https://dondeestasantiagomaldonado.tumblr.com/>

⁹ “En la fotografía, el valor de exposición comienza a hacer retroceder en toda la línea al valor cultural. Pero este no retrocede sin resistencia. Ocupa una última trinchera, que es el semblante humano. No es de ninguna manera azaroso que el retrato sea el foco de las primeras fotografías. En el culto de la memoria de los seres queridos lejanos o muertos la imagen tiene su último refugio. En la expresión fugaz de un rostro humano de las primeras fotografías el aura hace señas por última vez. Esto es lo que constituye su melancolía y con nada comparable belleza” (Benjamin, 2019, p. 97)

Santiago, tu mirada nos mira

La acción colectiva *Santiago, tu mirada nos mira* fue convocada, aproximadamente, el 24 de julio de 2018, al cumplirse casi un año de la desaparición de Maldonado. Sin llevar el sello de una organización, reivindicando el anonimato, la propuesta surgió a partir de un espacio asambleario compuesto por fotógrafxs, periodistas y otrxs militantes que vinculan su práctica con el activismo artístico. La propuesta circuló en portales de comunicación alternativa como la *Agencia de Noticias Red-Acción* (ANRed), el periódico digital *Pausa*, y en correos electrónicos y otros canales no digitales de comunicación. La propuesta consistía en pegar en diferentes espacios urbanos (en formato de gigantografía o bien en tamaño A4) la popular imagen de Santiago, pero recortando la fotografía, de tal manera que solo quedara la mirada de Santiago en primer plano. Además, se proponía una segunda opción: “producir un material de difusión “viral” para diferentes redes sociales a partir de retratos fotográficos individuales o colectivos de personas *sosteniendo una impresión transparente de los ojos de Santiago Maldonado en coincidencia con la propia mirada*” (Convocatoria: *Santiago, tu mirada nos mira*, 2018). En su texto de presentación el colectivo reconocía explícitamente como antecedente la campaña *Libertad a Milagro Sala*, donde se invitaba a cada persona a retratarse utilizando como máscara una imagen de la mitad del rostro de la militante social,¹⁰ para fusionar el rostro propio con el suyo (Mazzuchini, 2016).

Imágenes N°5, 6 y 7 - Fotografías anónimas alojadas en la web de la acción (s/f).



Fuente: <https://tumiradanosmira.wordpress.com/2018/07/31/251/>

¹⁰ La fotografía de Milagro Sala retomada para aquella acción fue realizada por el fotógrafo Sebastián Miquel.

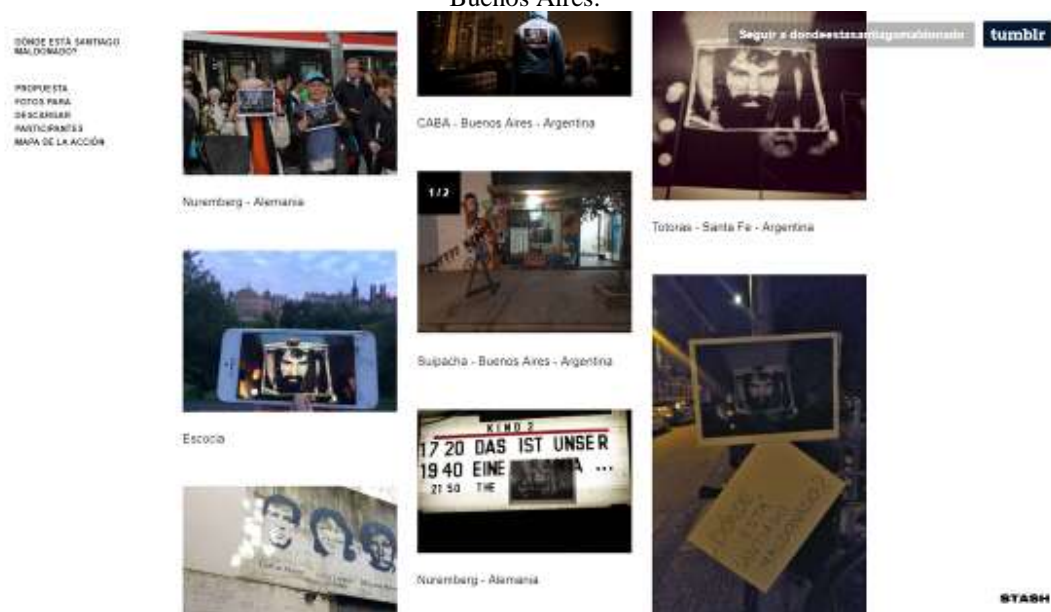
Imagen N°8 Intervención en la Estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. Fotografía para el lanzamiento de la convocatoria, autoría colectiva y anónima en nombre de la convocatoria, Avellaneda (2018).



Luego de la convocatoria comenzaron a aparecer intervenciones anónimas en paredes, carteles, vidrieras y en espacios muy significativos para la memoria militante, como la estación Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. Una de las acciones que cobró relevancia fue la instalación de aquella imagen sobre una de las paredes adyacentes a la Basílica de Nuestra Señora del Rosario y Convento de Santo Domingo, ubicada en San Telmo, frente a *Télam*. El 21 de julio, la imagen fue arrancada por un sacerdote perteneciente a dicha iglesia. La secuencia fue fotografiada por varias personas que se encontraban allí. A través de redes sociales, circularon fotos que daban cuenta de la actitud iconoclasta, que no fue aislada, ya que ya se habían registrado meses atrás otros casos de ataques a imágenes vinculadas al caso e incluso pintadas para tapan murales.¹¹

¹¹ Cabe destacar que estos ataques fueron acompañados de censuras institucionales. A fines de octubre de 2017, las autoridades del Archivo Nacional de la Memoria prohibieron la exhibición, en la Noche de los museos, de la escultura “Ausencias” del grupo TAS (Jackie Simsolo y Adriana Albi). Para la institución, el motivo de la censura radicaba en que la obra remitía a Santiago Maldonado (aun cuando la misma había sido realizada dos años antes).

Imagen N°9- Fotografía de Maximiliano Zurita para ANReD, 21 de julio de 2018, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



Fuente: <https://www.anred.org/?p=99931>

A diferencia de la imagen tomada por M.A.F.I.A, la de este colectivo anónimo basa su apuesta exclusivamente en el poder *performativo* de la mirada, una *Pathosformel* con una larga tradición en la iconografía política y religiosa (Ginzburg, 2014; Azara, 2002).¹² Dicha forma, como acto de imagen, constituye un llamado por “no olvidar a Santiago”, y fuerza un interrogante que cuestiona un orden político:

Estamos proponiendo acciones como *replicar retratos*, *hacer gigantografías* o producir murales-*collages*, para interpelar desde el ardor de su mirada con una pregunta necesaria ¿La presencia sistemática y creciente de crímenes de estado –lxs fusiladxs y desaparecidxs de la pseudodemocracia– nos va a detener o nos va a motorizar? (Fundamentación de la acción: *Santiago, tu mirada nos mira*, 2018).

El rostro es una política

La frase de este acápite remite a “Año Cero-Rostridad”, uno de los textos que componen *Mil Mesetas* (Deleuze y Guattari, 2008). Allí la dupla francesa se ocupa de la *rostridad*, que refiere a los procesos de subjetivación y significancia, es decir, los agujeros negros que absorben y la pared blanca donde rebota el significante. A partir de esos dos ejes se obtiene un rostro, pero este no es producto autónomo, sino que se instituye porque ciertos regímenes de poder lo hacen posible. La máquina estatal capitalista precisa rostros y es por eso que *rostrifica* nuestros cuerpos. La subjetivación, expresada bajo la forma agujeros negros (ojos y boca), y la pared blanca, donde opera el significante que coagula el sentido, producen una segmentación de la cabeza con

¹² Sobre la importancia de la mirada en el retrato cristiano, dice Azara: “Un retrato cristiano es una pintura que mira, y que mira como el espectador la mira y se mira con los ojos espejados del retrato” (2002, p.82).

respecto al cuerpo, volviendo a este un cifrado fácil de identificar. Este agenciamiento maquínico, que puede vincularse con una policía de las imágenes¹³ (Vauday, 2009), es un dispositivo que regula las formas legítimas que pueden hacer surgir un rostro. A diferencia de concepciones como las de Le Breton (2010) o Lévinas (2002), donde este es manifestación de una individualidad y de una demanda ética,¹⁴ para los autores de *Mil Mesetas* el rostro nunca es expresión de lo individual, sino que proyecta una posición social [hombre-mujer-niño-policía-militante]:

(...) el poder materno que pasa por el rostro de la madre en el curso del amamantamiento, el poder pasional que pasa por el rostro del amado, incluso en las caricias; el poder político que pasa por el rostro del jefe, banderolas, iconos, fotos, incluso en las acciones de masa; el poder del cine que pasa por el rostro de la estrella y por el primer plano; el poder de la tele... En todos estos casos, el rostro no actúa como individual, la individuación es el resultado de la necesidad de que haya rostro, Lo que cuenta no es la individualidad del rostro, sino la eficacia del cifrado que permite realizar, y en qué casos. No es una cuestión de ideología, sino de economía y de organización de poder. Por supuesto, nosotros no decimos que el rostro, la potencia del rostro, engendre y explique el poder. Por el contrario, ciertos agenciamientos de poder tienen necesidad de producir rostro, otros no (Deleuze y Guattari, 2008, pp. 180-181).

La *rostridad* es entonces, para estos autores, una gramática que disciplina el cuerpo. La solución que proponen (nada sencilla, por supuesto) es escaparle a lo *rostritario*, constituir agenciamientos colectivos, devenir en cuerpos sin órganos que instituyan movimientos sin *rostridades*.¹⁵ Esta perspectiva, que es fundamental para entender la relevancia que posee el rostro como imagen política, no puede comprenderse de ese modo en nuestra experiencia política vinculada a los Movimientos de Derechos Humanos. Diversos trabajos vienen sosteniendo que las fotografías de rostros de lxs desaparecidxs han sido una herramienta de denuncia y visibilización nodal para estos movimientos (da Silva Catela, 2009; Longoni, 2009). Ante un Estado que secuestró y negó los cuerpos de sus víctimas, la lucha por el reconocimiento público de estos no responde a las problemáticas señaladas por los autores franceses. Si los usos biopolíticos de la fotografía han tenido para los Estados una finalidad de identificación policial, las prácticas inauguradas por Madres y Abuelas proponen usos desviados, donde las imágenes de rostros no son la evidencia del control sino la prueba de la existencia de esas personas que el Estado ha hecho desaparecer (Blejmar, Fortuny y García, 2013; Noble, 2008; Donoso Macaya, 2016; van Dembroucke, 2013). Las dos acciones colectivas que generaron tantas fotografías se valieron del poder de aquella imagen de Santiago Maldonado para hacer visible el reclamo y para interpelar al resto de la sociedad. Esos rostros, que se multiplican en serie, que insisten, intervienen y *ocupan* el espacio público para mirarnos y ser vistos, como lo expresaron tantas veces

¹³ La expresión “policía de las imágenes” utilizada por Vauday (2009), es una clara referencia a la distinción entre política y policía planteada por Jaques Rancière.

¹⁴ “La epifanía del rostro es ética”, dice Lévinas (2002, p.213).

¹⁵ El ejemplo más habitual para dar cuenta de esta propuesta es el del Zapatismo. Sobre este tema he profundizado en otro artículo (Mazzuchini, 2017b).

las Madres de Plaza de Mayo. Y es que fueron ellas las que sintetizaron esta idea en una convocatoria a una acción coordinada junto al grupo de artistas visuales Gas-Tar, para el 8 de marzo de 1984:

Convocamos a la juventud para participar en la realización de murales que nos mostrarán el rostro de miles de hombres, mujeres y niños detenidos-desaparecidos por obra de la cruel represión desatada por las FF AA argentinas. *Queremos que nuestros hijos detenidos-desaparecidos miren al pueblo, para que no haya olvido* [las cursivas son nuestras]. Para ello trasladaremos sus fotografías a los muros de Buenos Aires (citado en Longoni y Bruzzone, 2008, p.162).

La circulación de pancartas que portaban imágenes ampliadas de fotos *carnet* de lxs desaparecidxs evidenció la centralidad que la imagen fotográfica adquirió tanto en las marchas para reclamar al Estado el paradero de quienes fueron desaparecidos. Siluetas y fotografías de rostros¹⁶ se transformarían, tal como indica Longoni (2010), en las dos grandes matrices de representación de los desaparecidos.

La *politicidad* de lo fotográfico en tiempos digitales

Quisiera retomar una mención realizada sobre Fontcuberta y la cuestión de la *post-fotografía*, cuya emergencia se sitúa en la era de la superabundancia de las imágenes, producto de las transformaciones generadas por la digitalización y el surgimiento de Internet. Esta observación del autor es relevante para pensar la imaginería actual. Como otros trabajos que se proponen dilucidar sobre la imagen en el territorio de Internet (Prada, 2018), es inevitable dar cuenta del modo en que la fotografía se ha ido transformando a partir de la emergencia de nuevos medios o dispositivos que dan cuenta de modos de circulación novedosos (Carlón, 2016). La cantidad inmensa de imágenes que pueden ser producidas por cualquier persona a partir de un dispositivo móvil es un hecho inédito en la historia.¹⁷ Sin embargo, las expresiones de censura e iconoclasia sobre las imágenes que remiten a Santiago Maldonado, la resistencia por parte de la agenda periodística tradicional por tratar el tema en un principio –y luego también–, así como las diversas represiones que las y lxs periodistxs y foto-periodistxs han venido sufriendo en manifestaciones con hechos de violencia por parte de las fuerzas de seguridad, permiten aseverar que no es posible afirmar que existe una superabundancia libre de imágenes que generarían una “contaminación visual”, tal como describe Fontcuberta. Sostener esto hace perder de vista la capacidad que tienen las máquinas informativas (estatales y privadas) para controlar la circulación de imágenes, y legitima una concepción sobre la distribución de lo sensible netamente conservadora. Rancière, con respecto a esto, comparte un diagnóstico opuesto al de Fontcuberta, consciente del elitismo que supone alertar sobre una abundancia imaginera: “Se las acusa de ahogarnos con un mar de imágenes. Pero lo que hacen es todo lo contrario. No se contentan con

¹⁶ No todas las imágenes se trataban de retratos. Como dijimos, las primeras imágenes eran fotos de documentos de identidad. Es vital la distinción entre retrato fotográfico familiar y fotografía con fines de control social.

¹⁷ Lo que no quiere decir que las imágenes no hayan sido consideradas importantes en otros momentos históricos para la constitución de la subjetividad y lo social.

reducir el número de imágenes que ponen a disposición. Ordenan antes que nada su puesta en escena” (Rancière, 2008, p.74). En los casos que he mencionado, puede afirmarse que la fotografía evoca una presencia singular –el rostro de Santiago que nos mira e interpela–, para tensionar el reparto de lo sensible, definido como “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes exclusivas” (Rancière, 2009, p.9). Así, no es solo la circulación en sí lo que le permite a la imagen actuar y producir efectos, sino su capacidad para cuestionar o reproducir cierto régimen de lo sensible a partir de su trabajo en un dispositivo producido por diversos activismos artísticos. Es en este marco en el que puede discutirse la *politicidad* de la imagen o su carácter policial, si es que entendemos con Rancière que: “La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia del escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” (1999, p.41); mientras que la policía es la reproducción de ese reparto desigual que define la parte de quienes tienen parte o la ausencia de parte de quienes no tienen lugar en el orden social. La dimensión política, en oposición a la policía, implica repensar las relaciones con la estética –y el activismo ciertamente lo hace–, que se define no por su pertenencia a una teoría de las artes, ni por la reflexión sobre formas separadas de lo común, sino por los modos en que lo sensible entra en juego en una comunidad que está partida por una distribución desigual de los espacios y las temporalidades.¹⁸ Esta perspectiva invita a pensar en las condiciones de posibilidad para la emergencia de determinadas imágenes y los modos en que estas circulan y son percibidas. El poder de una imagen, entonces, no se explica solo por sus características inmanentes, ni por la capacidad con que un grupo político logre posicionarlas. Es en los reenvíos entre ambas dimensiones, bajo condiciones de posibilidad determinadas, y en relación con los efectos que produzcan en un orden de lo visible, que las imágenes (en este caso fotografías) pueden devenir políticas. Retomando el trabajo de Alfredo Jaar en el debate sobre si hay que mostrar o no la violencia que sufren las víctimas de las masacres, Rancière sostiene:

Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo. (2010, p.99)

Algunas conclusiones abiertas

Las intervenciones impulsadas por M.A.F.I.A y aquellas que se referenciaron en *Santiago, tu mirada nos mira*, presentan similitudes al utilizar imágenes de rostros como modo de visibilizar a una víctima. La fuerza de lo instituido, el repertorio de prácticas que el activismo artístico ha venido desarrollando a lo largo de las distintas luchas sociales que atravesaron la segunda mitad del siglo XX, se activa ante cada nuevo hecho de violencia sobre los cuerpos subalternos, incorporando a su vez nuevas prácticas y procedimientos estéticos. Este quizá sea el primer caso en Argentina donde las redes sociales tuvieron un rol absolutamente relevante, en un momento donde las

¹⁸ Expresiones gubernamentales o propias de la *doxa* que intentan legislar dónde puede alojarse una imagen o qué espacios pueden ser transitados por determinados sujetos, son ejemplos de ese reparto.

estrategias de manipulación y sembrado de opiniones a través de cuentas *bots* y *trolls* han llegado para quedarse. Las distintas acciones que politizaron el caso Maldonado, que lo instalaron en la agenda y el espacio público, dieron cuenta de que se jugaba allí una disputa por hacer efectiva la igualdad y la dignidad de todas las víctimas de la violencia ejercida por el Estado y sus fuerzas de seguridad. La primera de ellas, la de M.A.F.I.A, focalizando en la búsqueda y el interrogante ¿Dónde está Santiago Maldonado?; mientras que la segunda, ya un año después, con la certeza de la muerte y la responsabilidad por parte de las fuerzas de seguridad, más los intentos por parte del oficialismo de olvidar el hecho, señaló la represión feroz hacia los mapuches, evidenciando que los antagonismos se ubican más allá de un nombre propio.

Bibliografía

- Aruguete, N. y Calvo E. (2017). Una voz imposible de callar: ¿Dónde está Santiago Maldonado. *Revista Anfibia*. Recuperado: <http://revistaanfibia.com/ensayo/una-voz-imposible-callar-donde-esta-santiago-maldonado/> [Consultado el 03 de agosto de 2019].
- Azara, P. (2002). *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Godot.
- Blejmar, J.; Fortuny, N. y García, L. I. (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Capasso, V. y Burgnone, A. (2019). Activismo artístico y memoria: el caso de la desaparición de Santiago Maldonado. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14 (2): xx-xx. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.aaym>
- Carlón, M. (2016). Registrar, subir, comentar, compartir: prácticas fotográficas en la era contemporánea. En Corro, P. y Robles, C. (Ed.) *Estética, medios y subjetividades*. Santiago: Universidad Pontificia Católica de Chile.
- Cerruti, P. (2015). *Genealogía del victimismo. Violencia y subjetividad en la Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Da Silva Catela, L. (2009). Lo invisible revelado. El uso de las fotografías como (re) representación de la desaparición de personas en Argentina. En Feld, C. y Stites Mor, J. (Ed.) *El Pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Debord, G (1995). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Donoso Macaya, A. (2016). *Persistencias del retrato fotográfico*. Santiago de Chile, Chile.

- Fontcuberta, J. (2017). *La furia de las imágenes. Notas sobre la post-fotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Freedberg, D. (2009). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- Gayol, S. y Kessler, G. (2018). *Muertes que importan: una mirada sociohistórica sobre los casos que marcaron la Argentina reciente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ginzburg, C. (2014). *Miedo, reverencia y terror. Cinco ensayos de iconografía política*. México: Los Libros de Contrahistorias.
- Guindi, B. y Mazzuchini, S. (2018). Escenas de resistencia y represión: el trabajo político de la fotografía documental en tiempos digitales. En *América Latina: entre el asedio neoliberal y los desafíos emancipatorios*. Ponencia en IV Jornadas de Estudios de América Latina y el Caribe, Buenos Aires.
- Grupo Santiago Maldonado, tu mirada nos mira (2018). Fundamentación. Recuperado: <https://tumiradanosmira.wordpress.com/>. [Consultado el 27 de julio de 2019]
- Le Breton, D. (2010). *Rostros. Un ensayo antropológico*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Revista Errata*, n 0, pp. 16-35.
- Longoni, A. (2010). Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina. *Afterall Journal*. Recuperado: http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf. [Consultado el 27 de julio de 2019]
- Mazzuchini, S. (2011). La inseguridad como horizonte de sentidos: el procesamiento mediático del caso Luciano Arruga. *Revista Sinécdoque*, 1, pp. 29-35.
- Mazzuchini, S. (2017a). De las marchas por la seguridad a Milagro Sala: un análisis sobre el uso del rostro en la iconografía de protesta. *Revista Question*, número 54, pp. 333-346.
- Mazzuchini, S. (2017b). Dislocar los rostros: imágenes, cuerpos y formas de construcción de identidades colectivas. En *Estudos em Comunicação*, (24).
- Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs (2017). Convocatoria: Dónde está Santiago Maldonado. Recuperado: <https://dondeestasantiagomaldonado.tumblr.com/>. [Consultado el 01 de agosto de 2019]
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Noble, A. (2008). Travelling theories of family photography and the material culture of human rights in Latin America. *Journal of Romance Studies*, 43-59.
- Prada, M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: Akal.

- Rancière, J. (1999). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión
- _____ (2008). El teatro de las imágenes. En Didi-Huberman, G.; Pollock, G.; Rancière, J.; Schweizer, N.; Valdés, A. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- _____ (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- _____ (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rojas, D. y Romano, M. (2018). *Pasen música. El caso de Santiago Maldonado en la era de la posverdad*. Buenos Aires: Marea.
- Sbaraglia, I. (29 de agosto de 2017). Sacar la foto de Santiago a la calle, otra forma de reclamar por su aparición. *Tiempo Argentino*. Recuperado: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/sacar-la-foto-de-santiago-a-la-calle-otra-forma-de-reclamar-por-su-aparicion>. [Consultado el 01 agosto de 2019].
- Van Dembroucke, C. (2013). Retratos. La fotografía carnet de los desaparecidos en los recordatorios de Página/12. En J. Blejmar, N. Fortuny, y L. I. García (Ed) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (págs. 119-113). Buenos Aires: Librería.
- Vauday, P. (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letranómada.