

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

# **La manifestación política y sus formas. Un aporte desde la Antropología Visual.**

Greta Winckler.

Cita:

Greta Winckler (2015). *La manifestación política y sus formas. Un aporte desde la Antropología Visual. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/441>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **La manifestación política y sus formas. Un aporte desde la Antropología Visual**

Greta Winckler, Área de Antropología Visual, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. UBACyT Imagen, medio, cuerpo: Hacia una teoría antropológica de la imagen (2014-2016). [gretawinckler@gmail.com](mailto:gretawinckler@gmail.com)

### **Resumen**

Las imágenes y las ciencias sociales han tenido una relación pendular en cuanto a su abordaje y estudio. Al haberse *verbalizado* nuestras disciplinas, el lugar de la imagen ha ido equiparándose en los estudios académicos a meras ilustraciones de aquello investigado, es decir, prácticamente como un anexo. Recuperando marcos teóricos provenientes de diversos puntos de vista que forman parte del llamado “giro icónico” (los Estudios Visuales, la Ciencia de la Imagen o trabajos del campo de la Historia del Arte, como los del autor francés Georges Didi-Huberman), el presente trabajo intenta ser un aporte a/de la Antropología Visual desde perspectivas que pongan a la imagen en el centro del análisis y no como un recurso periférico, siendo ésta una preocupación no sólo de la Sociología sino de las ciencias sociales en su conjunto. Se trabaja aquí brevemente la producción visual de un colectivo político (El Transformador de Haedo, Morón, Prov. de Bs.As.) y se conecta la misma con producciones visuales de otros colectivos, en otros espacios y momentos, a partir de los gestos que sobreviven en sus imágenes para pensar cómo se construye la idea de *lucha política* a partir de su configuración visual.

### **Palabras claves**

Cuerpo - imagen – política – montaje – gesto superviviente

### ***1. Introducción***

“En esto, pues, la imagen arde. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado [...] Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que ardo?””

Georges Didi-Huberman (2013; 9)

Este trabajo abre con la cita del autor francés Didi-Huberman que de alguna manera invita a una (re)vuelta: volver a las imágenes. Las ciencias sociales se han transformado en disciplinas verbales desde su institucionalización, es decir, desde que alcanzaron el status de *ciencias* (Sylvia Caiuby Novaes 2010; 282) y la imagen por lo tanto quedó fuera de los parámetros teórico-metodológicos de las mismas. Sin embargo, desde este trabajo se volverá a la imagen o, mejor dicho, en plural, a las imágenes recuperando las que fueron producidas por un colectivo político de la provincia de Buenos Aires, donde fue realizado el trabajo de campo antropológico que sustenta la decisión teórica de elegir un enfoque que problematice el entorno visual de los militantes y la manera de pensar las imágenes de (o de pensar *con* ellas) la experiencia política de aquéllos. Se sostiene en este escrito, en términos de W. J. T. Mitchell, que existe una construcción visual del campo social y no solamente una construcción social de la visión (2003; 26), por lo que no sólo se piensa la experiencia política de los movimientos sociales como productora de una visualidad sino que es el mismo entorno visual el que coopera y condiciona la manera de *hacer* política de este colectivo.

En este trabajo se hará hincapié en un rasgo específico: el cuerpo en la configuración visual de El Transformador de Haedo (partido de Morón, Provincia de Buenos Aires). Este eje fue rescatado dado que a lo largo de la revisión de su producción visual me encontré con una figura que se repite: los cuerpos tocándose. Es posible preguntarse cómo esta manera de *estar* entre los militantes puede relacionarse con una forma de pensar la acción política; es esa manera de vincularse y mostrarse la que sustenta la expresión política de este colectivo que se incluye en los llamados Nuevos Movimientos Sociales (NSM).



Actividad entre militantes de El Transformador de Haedo en la jornada de talleres (2014), publicada en el facebook de la agrupación.

## *II. El Transformador*

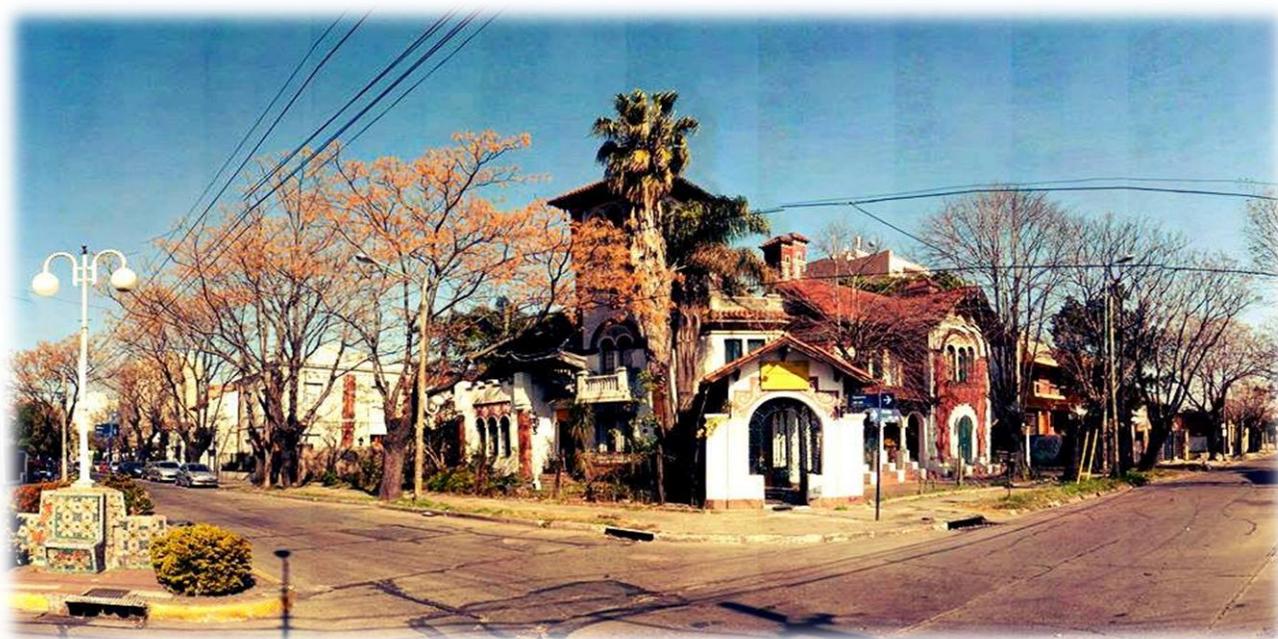


Foto El Transformador, facebook, 2015

El Transformador es un centro comunitario que queda en Haedo, a tres cuadras de la estación de tren homónima de la Línea Sarmiento. Es una casona antigua, de principios de la década del veinte del siglo pasado (1926), que perteneció al Gobernador conservador Manuel Fresco (Gob. de Prov. de Bs.As. entre 1936-1940). Luego de una trayectoria muy diversa, fue donada por los nietos del ex gobernador a los militantes que en 2003 comenzaron en ese espacio físico su trabajo, continuando y en concomitancia con otros colectivos que durante la crisis de 2001 y 2002 iniciaban comedores y merenderos en diversos partidos del conurbano bonaerense. Hoy en día, El Transformador cuenta con diversos talleres culturales que fungen como puerta de ingreso para muchos jóvenes que paulatinamente se van involucrando en un número mayor de actividades (que implican, por tanto, mayor tiempo y dedicación dentro de la Casona) al interior de la organización. Pese a que los diversos talleres y “espacios” (como se denominan) mantienen su propia estética y una suerte de autonomía, todos los participantes se hallan sujetos a ciertas normas de la Casona y a su vez se reúnen en asambleas que luego son nucleadas en una Asamblea

General. Actualmente, por lo que se puede observar también en sus redes sociales, existe una convocatoria a partir de un taller muy especial llamado “Taller de Infraestructura” que invita a la comunidad a acercarse a la Casona a trabajar en jornadas para mejorar la condición edilicia del palacete, a partir de reparar sus instalaciones. Este hecho es importante porque existe un cuidado especial sobre el espacio y un *tratamiento* hacia la Casa que, aunque inicialmente parezca una necesidad material, se relaciona íntimamente con la manera de pensar cómo se construyen a diario los vínculos sociales territorializados/corporeizados y por lo tanto, con una aproximación política a las relaciones sociales. Como reza la descripción en *facebook* de la agrupación: “El Transformador es una organización social independiente en donde las personas buscamos construir colectivamente nuevas formas de relacionarnos”.



Foto torre de la Casona, tomada de Facebook, 2015

La Casa en su interior y también en sus paredes externas cuenta con una estética propia, marcada por su propio “halo cromático” en términos de María Elena Lucero (2013;102), es decir, sus colores y trazos, así como sus motivos. En su página de *facebook*, El Transformador propuso un álbum de fotografías llamado “Bellezas y sorpresas en la casona” que retrata detalles arquitectónicos o estilísticos del espacio; a su vez, en el 11° Aniversario de la organización, en el año 2013, se realizó un montaje visual y performático

que relataba exclusivamente la historia de la casa, como si fuera un cuento y apelando a la idea de que la casa “sentía”, es decir, era un *cuerpo*. No sólo la Casona entonces es portadora de imágenes sino que ella misma funciona como tal: se manifiesta como resultado de una simbolización al pasar ese objeto por la mirada interior, ya sea personal o colectiva (Hans Belting 2007; 15). La Casona es un objeto que genera una experiencia visual y, en el caso de este espacio en particular, un impacto visual que confronta con aquello que lo rodea –casas de alto poder adquisitivo, al igual que ésta, pero con sus puertas cerradas, enrejadas, sin murales ni colores que resalten. El universo visual del Transformador comienza al llegar a la Casona y luego se reproduce en las fotografías que de ella se sacan y publican, generando una red de circulación que amplía (hacia fuera) el régimen escópico de este colectivo.



Taller de tela , Facebook, (2014); mural del patio, fotografía de facebook (2014)

Estas fotografías no *representan* los vínculos que el Transformador intenta re-pensar sino que los *presentan*, los hacen aparecer, en una palabra, los *crean*. Es un ida y vuelta complejo: por un lado, son esas ideas y proclamas las que permiten entender cómo esas imágenes pueden concretarse (el campo social específico que cuenta con sus propias formas legítimas de imaginar el mundo); por otro lado, es la misma producción de imágenes y sus proyecciones las que contribuyen a cuestionar el mundo social en que se vive. Esta última idea es una premisa básica para comprender cómo se piensan las imágenes en el campo de la Antropología Visual, retomando la relación entre la configuración visual y el campo social. Desde el momento mismo en que uno ingresa a la Casona, se adentra a aquello que en la década del 70 el cineasta y antropólogo australiano David MacDougall denominó “comunidad estética”, planteando la idea de estética social –término complejo, dada su polisemia-, esto es, una experiencia de sentido propia de una determinada comunidad. Las comunidades suelen compartir ciertos atributos físicos y patrones de conducta que las identifican hacia fuera y dentro y generan un determinado sentido de pertenencia (2000; 4). La experiencia sensorial, entonces, se expresa a partir de ciertos principios que MacDougall denomina “estéticos” y que entiende como formas (“poéticas”) de autoría colectiva, tanto materiales –objetos- como a nivel de acciones llevadas a cabo por determinados grupos y que funcionan como representaciones de esa experiencia particular. Esta estética (pensada aquí en el sentido que MacDougall le atribuye) requiere, de acuerdo con el autor, un abordaje para ser entendida que no puede reducirse al lenguaje verbal, sino que es multidimensional, y está disperso en distintos fenómenos o prácticas sociales. La estética parece ser algo oculto y difícil de individualizar pero a su vez es obvio tanto para el grupo con el que se asocia como para los que lo observan desde fuera. Estos patrones que se expresan a todo momento en esta lógica de lo obvio/lo oculto en el cotidiano se asocia a la idea que Mitchell propone en tanto la cultura visual es todo aquello que se ve pero también es aquello invisibilizado o inadvertido.

“La cultura visual conlleva una meditación sobre la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido. De igual modo, reflexiona sobre la sordera y el lenguaje gestual, a la vez que reclama la

atención hacia lo táctil, lo sonoro, lo háptico y el fenómeno de la sinestesia” (2003;25)

Se puede pensar que el sentido de pertenencia referido parte de la base de una configuración visual que permite discriminar aquello que es “normal” (es decir, legítimo) para el colectivo político de aquello que es extraño. Dicha configuración visual que funciona como autoridad para identificar a las distintas formas de manifestación política es lo que Nicholas Mirzoeff denomina “visualidad” (2013;86). Estas manifestaciones que hacen a una visualidad de la política son variadas, dado que no es lo mismo la agrupación que trabaja en un barrio marginado (como ser los barrios de donde provienen los chicos y adolescentes que forman parte del Espacio de Niñez de la Casona, en el partido de Lomas de Zamora, y que viajan hacia el Transformador para realizar talleres culturales de manera continua de lunes a viernes) o un partido político tradicional, para mencionar distintas expresiones políticas. Por esa misma razón, los repertorios y recursos político-culturales van a ser también variables, así como los económicos e incluso la composición de las agrupaciones van a variar.

En la introducción se menciona que el Transfo se inserta en los denominados NMS. Comúnmente, los NMS se definen como asociaciones que desafían, negocian y son disruptivas respecto de las autoridades instituidas –en desigualdad de condiciones- y que, en este accionar, desdibujan la tradicional escisión entre la sociedad civil y la sociedad política. El Estado deja de ser el único actor político reconocido como fuerza directriz de procesos políticos. Como señala Virginia Manzano, los NMS son formas de politicidad insertas en la vida cotidiana que tienen lugar en contextos locales emplazados en variados lugares y sitios dentro de entramados de la vida social en donde se articula el poder de forma reticular (2013;34). Estas formas significativas de acción política no se separan del Estado por completo sino que se entretejen vínculos con las instituciones estatales tradicionales desde configuraciones de espacios heterogéneos. Los contenidos políticos propios de los NMS se asocian a una forma de manifestación que moviliza ciertos recursos políticos, por ejemplo, desde grupos particularistas (movimientos de género, jóvenes, etc.) (Claus Offe 1988;80). Dentro del repertorio legitimado por el Transformador encontramos un eje fundamental: la relación entre imagen, política y corporalidad.

### *III. Cuerpos políticos*

En el campo visual del Transformador, hay una constante preocupación que puede parecer decorativa en un principio pero que tiene que ver con cómo el colectivo hace del arte una manera de *estar* en el espacio y de pensar la conexión no sólo con la casa sino entre las personas. En sus imágenes, las personas se abrazan, se toman de las manos, bailan, se sientan en ronda uno



Foto taller, Facebook, 2015

al lado del otro, se cuelgan de telas, tomándose por los pies, se pintan proclamas.



Foto encuentro talleres, Facebook, 2015

El Transformador se define a sí mismo como una organización que busca desnaturalizar y reconstruir vínculos y relaciones de poder. Pero esta propuesta busca ser plasmada en las maneras de construir y hacer: ya sean las actividades y talleres dentro del espacio (no muy

distintos a otros talleres de centros culturales en cuanto a los temas, aunque sí a los modos), ya sean las conexiones con otras agrupaciones. Así como en el Espacio de Niñez se trabaja y se intenta (re)conocer con chicos y adolescentes en experiencia de calle, también se deben conocer entre los militantes de los espacios internos y exteriores. Pero la pregunta es cómo conocerse. No sólo se comparten propuestas sino momentos, lugares, comidas, horarios, ritmos, cuerpos. Las personas en las fotos se conocen al mezclarse, al tocarse, al fundirse. Los entornos donde se llevan a cabo posibilitan estas dinámicas: espacios comunes, con una continuidad en sus pinturas y banderas, que invitan a estar *en contacto con*. El living de la casa cuenta con banderas de organizaciones de otros partidos, provincias y hasta países. Una conexión además entre luchas que buscan alterar las relaciones de poder naturalizadas desde sus propios recursos y parámetros, formando una red desde la producción visual y en el contacto personal. Los une la Casa, como sitio de encuentro, con su propia configuración visual que impregna los ambientes y contagia a las personas y con un determinado itinerario visual. La política (de la manera en que se piensa en el Transformador) se *toca* en la casa y de allí se expande a reuniones regionales con otras agrupaciones o actividades compartidas en plazas u otros ámbitos (por ejemplo, los Encuentros de Mujeres para el espacio de Género que siempre participa). Y ese “tocarse” se ve en todos los componentes que hacen a la configuración escópica de la Casona así como a las imágenes que se corporeizan en fotografías y dibujos. Los diversos medios apuntan a construir una determinada *percepción* del espacio y de las relaciones interpersonales, es decir, una relación sujeto-espacio.



Foto taller Contact-Improvisación, Facebook, 2015

El autor francés Georges Didi-Huberman recupera la admiración de Walter Benjamin por aquellas fotografías que buscan no *representar* sino *desmaquillar* lo real, como manera de tocar. Es decir, desnaturalizar a partir de la fotografía (2013; 8). Estar en la Casona, el *tiempo* que los militantes pasan en ella, que se *implican* en el espacio (utilizando un término del autor), permite que la experiencia política se despliegue en esa obra visual colectiva y a su vez fragmentada, dado que se hace de a poco y desde distintos grupos (el Taller de Artes Plásticas no pinta igual que el de Murga, por ejemplo). Compartir la Casa es compartir una ideología pero también una visualidad que se legitima, que funciona como marco para decidir por ejemplo qué mural debe corporeizarse en la Casona, que además de espacio es medio para la imagen en términos de Hans Belting.

No sólo entonces la Casa es *cuerpo* e *imagen* sino que además existe una experiencia (política) de la corporalidad a partir de los cuerpos-militantes. Si al tocarse se busca desnaturalizar ciertas formas de vincularse (dislocarlas), me permito plantear que el “tocar” del Transformador es un “trastocar” y es una manera de manifestarse. Por lo tanto, y volviendo a la cita de Didi-Huberman inicial, no sólo las imágenes tocan lo real (allí donde arden, es decir, donde conmueven y dislocan) sino que el (con)tacto en el Transformador también lo hace.

### ***III. Genealogías visuales: la imagen como huella***

*Las cosas son lo que son porque son otras*  
Julio Cortázar  
Preludio a un texto en prosa

Ahora bien, podríamos preguntarnos por qué las actividades del Transformador y sus contenidos se articulan en esas formas o poéticas. ¿Por qué hacer rondas? ¿Por qué abrazarse? ¿Por qué exponer y transformar el propio cuerpo? ¿Dónde nacen estas imágenes? Aquí podemos pensar en gestos que sobreviven y reconstruyen una *huella* visual. Para ello, se propone aquí entablar un diálogo entre las fotografías propias del El Transformador y de colectivos que pusieron el arte como motor y medio de sus actividades eminentemente políticas. Para ello se recurrió a las fotografías de la exposición recientemente montada en el Centro de Arte Contemporáneo que depende del Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero (MUNTREF), *Perder la forma humana. Una*

*imagen sísmica de los años ochenta en América Latina.*<sup>1</sup> Esta decisión responde en parte a la concepción teórica que propone Didi-Huberman respecto de la anacronía de la imagen.

“Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos- que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. [...] En esto, pues, la imagen arde. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado [...]. Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad de la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta. [...]” (Didi-Huberman 2013; 9)

Esta conexión entonces surge precisamente de esas imágenes que comparten un gesto (que sobrevive) y que buscan implicarse en el tiempo que les toca aunque no por ello puedan circunscribirse sólo a aquél.

Las imágenes de los colectivos expuestos en la muestra fueron elegidas porque hay tres elementos que se comparten: primero, que todas ponen en el centro de su reflexión al cuerpo (ya sea como medio o como imagen); por otro lado, todas ellas nacen de una intervención artística que repiensa ciertas relaciones sociales y que, por tanto, incomoda; y finalmente, que todos estos colectivos tienen una intencionalidad política (más o menos explícita). Estos impulsos afines entonces comparten poéticas o formas similares, manifestaciones que se asemejan y gestos que se reiteran. Se puede pensar aquí, pues, no sólo en una anacronía, sino en un *pathos* de la imagen, volviendo a Aby Warburg y su concepto de *pathosformeln* recuperado por José Emilio Burucúa, en tanto “[...] conglomerado de formas representativas y significantes [...] que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social.” (2007;15) Estas formas atraviesan generaciones, teniendo etapas de latencia o bien de reapropiación y metamorfosis pero retrotrayendo siempre a una síntesis primigenia en la cual ellas mismas se forjan. Esas ideas generales que sostienen la

---

<sup>1</sup> Esta exposición está organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) en colaboración con el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Buenos Aires) y el Museo de Arte de Lima con el apoyo de la AECID. **Curaduría: Red de Conceptualismos del Sur**

vida cultural de una sociedad determinada incluyen por supuesto motivos de la manifestación política y social. Desde esta perspectiva, y pese a que los colectivos puestos en paralelo no sean ni contemporáneos históricamente ni se hayan conocido realmente, se puede pensar una supervivencia de un gesto político y artístico que desacomoda ciertas relaciones sociales establecidas como *reales*. Nuevamente, estas formas de exponerse en las imágenes buscan crear una realidad (a partir de desarmarla) y no representarla (que sería reproducirla). Si observamos las imágenes de la muestra *Perder la forma humana* notamos que son imágenes que juegan con lo aceptable, de ahí que sean “imágenes sísmicas”, y por tanto *movilizan* al que las mira, que debe reacomodar su mirada al encontrarse con estos cuerpos maquillados, travestidos, desnudos, entrelazados. Como propone la artista argentina Graciela Sacco, “ver algo distinto nos hace pensar distinto” al explicar su muestra *Agujeros de la realidad*<sup>2</sup>. La imagen es por tanto para estos colectivos una manera de *tocar las relaciones sociales* que son políticas y por lo tanto construidas. Esto es, tocar la política, frase que dirige su mirada a ese punto: no sólo cómo se tocan los cuerpos en las fotografías de los colectivos abordados sino cómo ese tocarse trastoca algo más, que existe por fuera de la misma imagen pero que ésta busca desacomodar a partir de activar un sentido distinto y desnaturalizador en la mirada del que observa. Por supuesto que no es que la imagen *muestre* algo: no hay nada en ella por fuera de nuestra mirada. Pero sí es cierto que estas fotografías se montan sobre dispositivos que se corren de aquello que se configura como “legítimo” en el entorno visual del mundo social (aunque sí es legítimo dentro de la esfera de los movimientos sociales que buscan o persiguen un cambio en aquél). No sólo en la corporalidad, en el caso de *El Transformador* también se percibe en el impacto visual de la Casona misma, que ya fue descrito: un palacete de origen aristocrático en un barrio de alto poder adquisitivo pero que funciona no sólo como centro cultural y organización política sino que en sus propios patrones estéticos rompe con lo esperado de una casa semejante. La Casona desconcierta al barrio (para bien o para mal), desconcierta a lo que se espera de su propia estética y desconcierta las relaciones políticas naturalizadas que busca transformar en su objetivo militante. La casa y los cuerpos, así como la casa *como* cuerpo vivo, aparecen en estas imágenes fragmentarias, desconectadas aparentemente, anacrónicas,

---

<sup>2</sup> En el marco del seminario internacional “Pensar con imágenes”, llevado a cabo por la Universidad Tres de Febrero, en septiembre de 2014 (Teatro Margarita Xirgu, Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

coincidiendo en un impulso y una búsqueda afines: romper con el cliché visual que piensa Didi-Huberman.

Fotografías tomadas del sitio web del MUNTREF -exhibición *Perder la forma humana* (2014)



Aquí se rescata entonces la idea de *montaje* de imágenes, que generan un lazo entre los acontecimientos, un cierto vértigo que en vez de encerrar a la imagen en sí misma, la pone en relación con otras, generando así una salida-de-sí-mismas, o lo que Didi-Huberman denominó *éxtasis* en la conferencia brindada en Buenos Aires en el año 2014<sup>3</sup>. Por lo tanto, la superposición de imágenes para así generar un *atlas* visual nos permite trazar una genealogía que ya no busca una conexión formal (como podría hacerse desde la tradición de la Historia del Arte) sino el *gesto superviviente*. El cuerpo joven y la intervención artística son las características afines que comparten los movimientos abordados- que como

<sup>3</sup> Seminario Internacional *Pensar con imágenes*, Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires, 2014.

se ve, salvo por el Transformador, no han sido identificados por nombres de sus agrupaciones concretas; más bien son tenidos en cuenta como ese movimiento “sísmico” múltiple y diverso que en los ochenta tuvo su espacio/tiempo de acción a lo largo de América Latina.

#### ***IV. Un comentario final***

Cabe aclarar, finalmente, que todo lo aquí expuesto pudo ser reflexionado, aunque más no sea de forma breve e inacabada, debido a la aproximación desde la imagen. Es decir, las fotografías y murales permitieron ver y reconocer estos gestos, así como rastrearlos en producciones visuales de otros colectivos, en otros momentos. Por eso mismo este trabajo abre con la cita de Didi-Huberman que nos incita a volver la mirada sobre las imágenes que aún arden allí donde “tocan lo real”, donde siguen generando preguntas, donde siguen desarmando y desconcertando al que observa. Todo objetivo militante busca la transformación de las relaciones políticas y su producción visual no puede estar ajena a dicha concepción. Por eso se *vuelve a las imágenes* (ya sea por el trabajo de campo como de archivo; tanto *offline* como *online*), desde dos puntos de vista: por un lado, desde la experiencia del presente de un colectivo político hacia otros actores militantes que ya no operan pero cuyos gestos pueden verse aún hoy vivos; y por otro, se vuelve a ellas como medio de investigación, para pensar con y a través de ellas las relaciones políticas propias del mundo social en que vivimos, yendo en contra de una verbalización aún patente en el estudio de las ciencias sociales. Esta “vuelta a la forma” de la que también ha hablado Georges Didi-Huberman sólo intenta dar luz de una manera distinta a un fenómeno muy caro a la tradición antropológica como es el estudio de la acción colectiva. En este *retorno* se intentó evidenciar también que las imágenes siguen ardiendo y que, como propone el autor francés, sólo hay que acercarse a ellas para poder notarlo. No se busca cerrar la disciplina a un tópico o un método; más bien todo lo contrario: se piensa la perspectiva antropológica en tanto una *mirada desnaturalizadora* que intenta reflexionar e investigar los fenómenos sociales desde un ángulo teórico y enfoque específicos (M.I. Jociles Rubio 1999; 5). Esto es, el trabajo actual se inscribe en un deseo particular que se pregunta, siguiendo a la filósofa Ana García Varas, no tanto por “otras cosas”, sino por buscar otras maneras de mirarlas.

## BIBLIOGRAFÍA

BELTING, Hans (2007) *Antropología de la Imagen*. Katz Editores, Madrid.

BURUCÚA, José Emilio (2007) *La imagen y la risa*. Editorial Periférica, Mérida.

CAIUBY NOVAES, Sylvia (2010) “Image ans Social Sciences: The Trajectory of a Difficult Relationship” en *Visual Anthropology*, N° 23, pp. 278-298.

DIDI-HUBERMAN, Georges y CHEROUX, Clement (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

----- (2008) “El gesto fantasmal” en [Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo](#), ISSN 1578-0910, N° 4, págs. 280-291

JOCILES RUBIO, María Isabel (1999) “Las técnicas de investigación en antropología. Mirada antropológica y proceso etnográfico”, en *Gazeta de Antropología*, N° 15, artículo 01, <http://hdl.handle.net/10481/7524>

LUCERO, María Elena (2013) “Narrativas circulantes en tiempos dispares. Archivos gráficos e imágenes agenciadas”, en *Las redes del arte*, CAIA, Buenos Aires.

MANZANO, Virginia (2013) *La política en movimiento. Movilizaciónes colectivas y políticas estatales en la vida del Gran Buenos Aires*. Prohistoria Ediciones, Rosario, Argentina.

MACDOUGALL, David (2000) “Social aesthetics and the Doon School”, en *Visual Anthropology Review* –Volume 15 Issue 1, pp. 3-20, en <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/var.1999.15.1.3/abstract> (consultado en marzo 2014)

MIRZOEFF, Nicholas (2013) “The right to look” en *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Vol. 1, Núm. 1, pp. 83-109, en <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/index> (consultado en mayo de 2014)

MITCHELL, W.J.T. (2003) “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, en *Estudios Visuales #1*, CENDEAC

OFFE, Claus (1988) *Partidos Políticos y Nuevos Movimientos Sociales*. Editorial Sistema, Madrid.

VARAS, Ana García (2011) (Ed.), *Filosofía de la imagen*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.