

## Fotografías como salvaguardas

Alejandra Niedermaier

Universidad de Palermo, Universidad Nacional de Arte, Escuela de Fotografía Motivarte

### Abstract:

Si se asocia la infancia con lo sagrado -como categoría esencial transcultural y universal- por ser la dimensión originaria del ser humano, se reconocerá, a la violencia ejercida sobre esta etapa, como un acto de intimidación a futuro.

La violencia infantil sustrae al niño de su posibilidad de desarrollo y crea un espacio topológico al arrojarlo a una esfera de vulnerabilidad. Para el análisis de esta expulsión se seleccionó un corpus fotográfico de la serie *El costo humano de los agrotóxicos* realizado por Pablo Piovano (1981) entre los años 2014 y 2015. Estas imágenes se convierten en síntomas por su emergencia. A través de una construcción narrativa inducen a un extrañamiento que, por su enorme eficacia simbólica, linda justamente con lo sagrado. El corpus elegido muestra que estas producciones visuales portan el coraje de ser intempestivas al mostrar lo subyacente

despojando de lo Real superficial y configurar así lo subjetivo. Estas fotografías ponen de manifiesto a su vez, las decisiones autorales, es decir la elección de qué incluir y qué dejar afuera. Se encuentra en este gesto una dialéctica entre atracción y retracción; el creador se ve atraído a insertar cierto fragmento y a descartar otro. El gesto implica así un acto demarcado por el deseo. Decir, exponer, señalar en cualquier dispositivo, en tanto práctica, no es solamente expresar un pensamiento, implica un modo de revelación que nos devuelve a la experiencia, a la experiencia de asomarnos a lo Real. Por eso estas fotografías devienen en un verdadero documento.

Estas imágenes instituyen un derecho, el derecho a no tomar como destino fatalmente asignado la recurrente violencia sobre los niños, la que siempre los coloca en el lugar de víctimas indefensas.

### Abstract en inglés:

If we merge childhood with sanctuary as an essential cross-cultural and universal category we can recognize the violence practiced on this stage as an intimidation to the future.

The violence on infancy removes its possibility of growth and makes the children vulnerable.

In order to analyze this subject, I selected the photographs made by Pablo Piovano between the years 2014 and 2015. The images are about the consequences of the use of agrochemicals. The pictures show that visual productions can become

symptoms because of their emergency. They also have a huge symbolic effectiveness which links to sanctuary.

We can also deduce the author's decisions through the dialectic gestures of what has to be included and what not. Gesture implies always a desire. The desire to tell, to present and to point at something implies a sort of revelation that brings us to the experience of leaning out to the real.

Therefore, these photographs establish a right, the right to change this violent destiny that places childhood as a defenseless victim.

## **Introducción**

No todo acto de resistencia es una obra de arte, aún cuando, en cierto modo lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia, y sin embargo, de cierta manera lo es.  
Gilles Deleuze<sup>1</sup>

Bajo el nombre de antropoceno<sup>2</sup>, algunos autores diagnostican que el momento actual está caracterizado por una acumulación de capital. En ese deseo sin límites de acumulación, el hombre se ha convertido en un agente de destrucción ya que no tiene en cuenta que sus acciones poseen una consecuencia directa sobre el medio ambiente. El concepto de antropoceno como peligro de extinción del planeta y de la humanidad deriva de la economía basada en actividades que afectan directamente a la tierra. Herbert Marcuse aludió a la “razón técnica” como una acción para dominar tanto a la naturaleza como a la sociedad. Esta etapa antropocénica ha creado sistemas de destrucción medioambiental y social que han generado lo que Naomi Klein llama “zonas de sacrificio”. En muchos casos estas zonas de sacrificio sostienen los privilegios de las franjas urbanas. Esto es lo que ocurre en las provincias del litoral y del norte argentino en las que el fotógrafo Pablo Piovano (1981) realizó su serie fotográfica *El costo humano de los agrotóxicos*. El fotógrafo recorrió dos veces estas provincias en las que se encuentran las personas afectadas directa o indirectamente por las zonas tratadas con glifosato. Así pudo comprobar que en la última década se triplicaron los casos de cáncer infantil y se cuadruplicaron las malformaciones congénitas. Si se asocia la infancia con lo sagrado -como categoría esencial transcultural y universal- por ser la dimensión originaria del ser humano, se reconocerá a la violencia ejercida sobre

esta etapa como un acto de intimidación a futuro.

## **Recorridos alrededor del concepto y la imagen de la infancia**

Philippe Ariès reconocía que la imagen fue el punto de partida para sus estudios sobre la infancia y sobre la muerte ya que ésta contribuye a construir la historia de la vida cotidiana y las experiencias. Nos relata entonces que el niño romano era colocado al nacer sobre el suelo. Correspondía al padre “levantarlo” En ese gesto de elevación se lo reconocía y se accedía a criarlo. Otros eran abandonados e incluso matados bajo distintas formas de infanticidio. También se han encontrado homicidios de niños en rituales hebreos. Se halla pues una temprana consideración binaria sobre la infancia: desde considerarla “sagrada” -en términos de categoría esencial transcultural y universal- por ser la dimensión originaria del ser humano pero también pasible de explícitas prácticas violentas.

En Egipto, a partir del relieve de Akhenaton con su esposa Nefertiti en el que ambos sostienen en brazos a sus hijos, se inicia un concepto de familia que se aprecia luego, durante los siglos II y III. A partir de las figuraciones de la Virgen en la Biblia de San Luis aparecen representaciones de niños. Lo mismo sucede en algunos evangelarios del siglo XIII. En el siglo XIV se comienza a ampliar y diversificar e incluso aparecen escenas de juego. Durante los siglos XV y XVI puede observarse una iconografía laica. La frecuente mortalidad infantil explica cierta distancia en los sentimientos de los adultos para con sus hijos. En el siglo XVI comienza la práctica retratística de los niños muertos, que luego se extiende por varios años mediante la fotografía mortuoria como especialidad. Ya en el XVII pintores como Rubens, Van Dyck, y Franz Hals entre otros, retratan a niños de diferentes familias, costumbre que también se extiende a la fotografía en el XIX.

<sup>1</sup>En Didi Huberman Georges, “La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética” en *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2008, p. 40.

<sup>2</sup> Término que proviene de la geología para designar la era que abarca desde la invención de la máquina de vapor hasta el presente por encontrarse en ella huellas de la intervención humana sobre la tierra.

## Alejandra Niedermaier

A pesar del cambio de mentalidad, se ha encontrado que hasta el siglo XVIII se podían requerir los servicios de brujería de personas que entraban en las habitaciones de los pequeños y los exponían al fuego. Luego los volvían a colocar en sus lechos, donde obviamente morían a causa de los pulmones quemados. Éste era el frecuente destino de los niños deformes e inválidos. Es desde el siglo XVIII que el niño sale del anonimato y de la indiferencia y se convierte en una promesa de futuro ya que, a través de la conciencia de protagonismo que adquiere la burguesía, aparecen los conceptos de movilidad social y fe en el futuro. Con Jean Jacques Rousseau como figura impulsora, pueden apreciarse las pinturas de Jean Chardin (1699- 1779) en las que se comienzan a ver escenas de la vida doméstica que incluyen niños en distintas situaciones y tres pinturas dedicadas a la figura de la maestra. En esta misma búsqueda se encuentra Joseph Wright of Derby (1734 – 1798), perteneciente a la Sociedad Lunar, que en sus pinturas muestra las inquietudes científicas de esta sociedad como así también su preocupación por el conocimiento y la importancia de la inclusión de los niños en esa voluntad. Varios pintores se ocuparon también de los juegos, especialmente el de soplar pompas de jabón. Chardin ya había pintado un cuadro sobre este tema y se destaca luego el de John Millais (1829-1896) que fue utilizado incluso como afiche para anunciar una marca de jabón.

Cabe recordar en este trayecto los ochenta y dos grabados *Desastres de la guerra* realizados por Francisco de Goya (1746-1828) entre 1810 y 1815 donde muestra las barbaridades que se cometen sobre toda una población durante una guerra, en este caso sobre el pueblo de Zaragoza. Tomando en consideración la interacción de “anclaje” (establecida por Roland Barthes) con los títulos de cada grabado, uno de ellos lleva el epígrafe *Yo lo ví* que abreva tanto en el rol del reportero que documenta la situación como en el rol de testigo del pintor cuyo mito de origen es el cuadro *El matrimonio de Arnolfini* de Jan Van Eyck (1390-1441).

Ya a partir de la aparición de la fotografía pueden mencionarse varios nombres que se han dedicado a distintos aspectos de la infancia. Desde los pictorialistas (entre ca. 1864 hasta ca. 1904) como Julia Margaret Cameron (1815-1879), Oscar Rejlander (1813-1875), Lewis Carroll (Charles Dodgson, 1832-1898) en adelante. Dando cuenta de la modernidad y sus consecuencias, es importante mencionar aquellos fotógrafos que iniciaron el género documental y que enfatizaron sobre las formas de violentar la infancia. Entre ellos cabe nombrar a Jacob Riis (1849-1914) con su serie *Como vive la otra mitad* que mostró los barrios marginales de New York y a Lewis Hine (1874-1940), que además era sociólogo y que realizó una honda investigación sobre el trabajo infantil que posibilitó la promulgación de una ley de protección laboral para menores. La recepción de estas fotos en su momento incluía la reflexión sobre la situación que denunciaban e incluso se consideraban a la imágenes como facilitadores para la comprensión y la modificación de algunos temas. En este sentido la fotografía resulta siempre un aporte a la producción social de conocimiento.

Sin embargo en la iconósfera y tecnósfera contemporáneas la recepción es diferente ya que el impacto actual en la constitución de la subjetividad es distinto. Jean Jacques Wunenburger considera a la imagen como la constituyente primera, polimorfa y plástica de la iconósfera, “a partir de la cual toda conciencia teje sus relaciones con el mundo y con el sentido.” (2005, p. 32) La fotografía se presenta hoy como generadora de relatos, como señaladora, indicadora, capaz de instaurar relaciones; es decir, como un gesto anafórico que permite descubrir una experiencia determinada. Convive así su concepción de signo (representación) y el paso a una concepción más ligada a “ser y hacer visible” (presentación) en el sentido de poder mostrar lo que sucede en distintos ámbitos, sin forcluir ninguno. Pero además, los trabajos ya no son juzgados en términos de verdadero o falso, sino de credibilidad.

Se ha producido también un cierto grado de desensibilización. Ya no se recibe

del modo en que se recibió en 1972, la serie de Eugene Smith que muestra las consecuencias neurológicas de la población de Minamata a causa de la contaminación de mercurio tras que una empresa petroquímica arrojara, durante años, sus desechos a la bahía. La imagen *Tomoko bañada por su madre* resume el dolor de esta población. Esta foto es asociada a la *Piedad* de Miguel Angel por la actitud de la madre y el brazo yacente de la criatura. Tal vez esta desensibilización se produce porque en la visualidad contemporánea la imagen ya no sólo resulta un elemento objetivador del escenario circundante sino también adjetivador: las imágenes pueden tratar de mostrar (según distintos puntos de vista), convencer, seducir o representar hiperrealidades. Aparecen así pares dilemáticos tales como confianza y recelo, confusión y comprensión, persuasión y lucidez. A partir del recelo, parece entonces que, en la actualidad, resulta impropio mostrar algunas violencias que se ejercen sobre las personas y sobre la tierra. Tal vez la desconfianza provenga que, en ocasiones, el metadiscurso no resulta del todo claro, aunque sí lo sea el discurso. A partir de la confusión se pueden vivir las imágenes como contraviolentas, linderas a un voyeurismo mórbido. Este procedimiento responde a que, en diversas oportunidades, se cree más en las imágenes que en la realidad misma.

Sucede a veces también por la reiterada repetición de las mismas, a su exhibición en demasía. No obstante hay que comprender que en este recelo se soslaya la violenta realidad que provocó la necesidad del autor de fotografiarla y que, si no lo hubiese hecho, habría pasado inadvertida. Entender asimismo que no se trata de una imagen del pasado que se reitera sino que se trata de fotografías que muestran una situación que se repite –en la contemporaneidad- sobre la tierra y sus habitantes.

A propósito Serge Tisseron considera que, detrás de la realización de una imagen, se perfila el deseo de un esclarecimiento del mundo y que ese deseo es un componente psicológico esencial del acto fotográfico (2000, p.14). La fotografía se constituye así

en un dispositivo intencional de visualización de los acontecimientos que nos rodean, en este caso, de visualización del estado de indefensión que nos circunda.

Tanto para exploraciones históricas como contemporáneas, un verdadero análisis hermenéutico debe percibir la obra no sólo en su singularidad, sino en relación con la posición que ocupa en una teleología socio-política y cultural. Comprenderla asimismo no como un relato mimético sino como un relato simbólico y como un acto de resistencia.

### **Ante lo abyecto: el gesto del fotógrafo**

La belleza será convulsiva o no será  
André Bretón<sup>3</sup>

Tal vez podríamos hablar de una mirada abyecta en el sentido que Julia Kristeva le otorga al término. Una “oscura y violenta rebelión del ser contra aquello que lo amenaza” y que se presenta más allá de lo pensable y de lo tolerable. Lo abyecto que no solo roza la muerte sino que se introduce en lo que debería ser su salvaguarda: la infancia. Si ligamos lo abyecto con la perversión, estamos justamente ante un acto perverso: el rociado indiscriminado de glifosato.

También como –y esto ya nos introduce en el gesto- como “torsión hecha de afectos y de pensamientos” (1988). Se puede añadir en este sentido la consideración de Jean Paul Sartre de que la emoción es un modo de aprehender el mundo y, de Maurice Merleau Ponty, que la caracteriza como una suerte de conocimiento sensible de transformación activa del mundo. A partir de estas consideraciones se puede entrever cómo Piovano se encontró atravesado por ese conjunto de características que componen la emoción, que lo condujo a producir un corpus de imágenes de lo que lo espantaba pero asimismo lo atraía, de lo que le producía enojo y tristeza, pero con la certeza, de que debía dar a conocer los acontecimientos descubiertos en las distintas poblaciones argentinas.

---

<sup>3</sup> En *Nadja*, 1928

Estas fotografías ponen de manifiesto a su vez, las decisiones autorales, es decir la elección de qué incluir y qué dejar afuera. Los fragmentos están reunidos a partir de una dialéctica extática que trabaja lo uno en lo múltiple, en lo inconmensurable. Se encuentra en este gesto una dialéctica entre atracción y retracción; el creador se ve atraído a insertar cierto fragmento y a descartar otro. El gesto implica así un acto demarcado por el deseo. Decir, exponer, señalar en cualquier dispositivo, en tanto práctica, no es solamente expresar un pensamiento, implica un modo de revelación que nos devuelve a la experiencia, a la experiencia de asomarnos a lo Real. Puesto que las imágenes son especies de cristales en las que se pueden concentrar muchas cosas, a veces contradictorias (Didi Huberman 2016, p.42), el fotógrafo se encontró ante la dicotomía de mostrar lo Real -hasta el punto de convertir las imágenes en documentos- pero al mismo tiempo de descubrir también lo privado, lo interdicto.

En muchas fotos de Piovano se encuentra una tensión dilemática entre la *psyché* que brota de los rostros y el *soma* arrasado por las consecuencias de los tóxicos en una clara denuncia de lo singular del hecho en el marco de lo humano. El cuerpo desvastado da cuenta del ejercicio del poder sobre el hombre, “una suerte de estatización de lo biológico” que Michel Foucault ha denominado “biopolítica” y que enfatiza en el control del cuerpo de los individuos a través de una política que pone en entredicho su cualidad de ser viviente.

En consecuencia, las fotos de esta serie producen en el receptor sensaciones contradictorias. En ocasiones el rechazo a estas imágenes proviene de estrategias de negación y abrevan en la idea de que se trata de un hecho excepcional y lejano. Sin embargo, y por el tono –entre privado y cotidiano- que el fotógrafo supo imprimir a sus imágenes, se produce un acercamiento a ellas que convoca a una cierta transformación: lo traumático pasivo se transforma en crítica activa. Se constituyen así en verdaderas superficies de inscripción que convocan la emoción y la implicación del receptor a través de una *poiesis* que

despliega lo Real desde un tono más cercano a lo confidente y más lejano al golpe bajo. A propósito, Alain Badiou identifica que a partir del siglo XX comienza una “pasión de lo real” que se desarrolla antagonicamente, donde destrucción y fundación aparecen simultáneamente. (2011, p. 59). Esta pasión despierta necesariamente la sospecha. Sospecha por parte del autor por averiguar más, sospecha y asombro por parte del receptor ante lo que se está exponiendo a sus ojos. En consecuencia se propone ver a través de la “mirada clínica” definida por Foucault como la propiedad de atender un lenguaje “en el momento en que se percibe un espectáculo.” Las imágenes de esta serie se convierten así en la puerta de entrada a la interrogación, a la reflexión sobre cómo se llegó a una situación semejante.

Las fotografías de Piovano pueden ser analizadas también a partir de dos rúbricas estéticas. La primera procedente de Sigmund Freud y su concepto de *Unheimlich*, cuya traducción como lo siniestro<sup>4</sup> “casi siempre coincide con lo angustiante en general”, afecta a las cosas conocidas y familiares y causa espanto. Guarda también una relación con lo oculto y lo secreto y, en esta serie en particular, aúna lo sagrado con lo siniestro. La fotografía que inicia el corpus (una niña corriendo por el campo sosteniendo una muñeca en una mano y llevando con un hilo tan solo la cabeza de otra) anticipa lo siniestro de lo que vendrá. En varias imágenes aparecen juguetes, en su mayoría, muñecos. Giorgio Agamben comprende que el juguete es una materialización de la historicidad ya que presenta y vuelve tangible la temporalidad humana. (2007, p. 103). El juego, los diferentes juguetes, la cruz e incluso los animales que aparecen en distintas fotos se encuentran encadenados por motivaciones simbólicas que rozan permanentemente la vida con la signatura estética ya citada y con la que se detalla a continuación.

La segunda rúbrica se relaciona con el género de la tragedia caracterizada como

<sup>4</sup> La traducción de *Unheimlich* en realidad es “extraño”, no-familiar (*Heimlich*).

una reflexión radical sobre un conflicto que habla de la “precariedad” o “fragilidad” de la vida, en escenarios en los cuales la misma se encuentra subordinada a un conjunto de circunstancias imprevisibles e imposibles de controlar. De algún modo Piovano ha querido visibilizar su pesar sin entrar en el debate de lo que puede ser figurable o no por su tremenda atrocidad.<sup>5</sup> A través de constituyentes alegóricos se instituye una verdadera metáfora de la alienación contemporánea que considera al sujeto y a la tierra como desechables.

Si se analiza esta serie desde las funciones de la comunicación se encuentra que ésta se apoya inminentemente sobre la función referencial que es puesta en imagen a partir de la función poética. Las elecciones compositivas repercuten no solo en el relato del acontecimiento sino también en su relación con la historia de las formas. Un ejemplo de ello es la decisión de mostrar en un mismo panel a la niña con problemas motrices que baila apoyada en su hermana. Todos sus giros son ensamblados a la manera en que Edward Muybridge (1830-1904) exhibía sus estudios sobre la descomposición del movimiento, conocidos como cronofotografía y que dieron pie, al poco tiempo, a la aparición del cine. En este caso este panel hace participar al receptor del hiato de suspenso entre cada fotografía, entre cada giro.

Otra característica a tener en cuenta es que la mencionada pasión de lo real se representa y se presenta al mismo tiempo. François Soulages indica que el desafío de la fotografía siempre ha sido y hoy más que nunca es “existencial, estética y epistemológica” (2005, p 19) y que este lenguaje visual ha adoptado una “estética a la vez” (p.334) A partir de esta estética sucede una traslación en la cual confluyen, conviven y se entremezclan los géneros fotográficos. Este desplazamiento permite interrogar, como en este corpus de imágenes, las tensiones y relaciones de lo Real y, al mismo tiempo, desarrollar lo simbólico. La “estética a la vez” promueve

<sup>5</sup> Sobre las imágenes de lo atroz, Georges Didi Huberman analiza el debate que ocasionaron las imágenes sobre la Shoah en su libro *Imágenes pese a todo*.

además la articulación de lo real con lo imaginario.

Piovano asume también un gesto político al fotografiar con un criterio ético personas con malformaciones para restituirles el derecho a ser mirados, a ser escuchados. Lo hace a través de la decisión de mostrar con tacto, tratando de no desgarrar y de no invadir en demasía, el íntimo dolor de los fotografiados. Suele hablarse del horizonte de expectativa del receptor, sin embargo, en este caso, se puede entrever el del fotógrafo a través de una *poiesis* que parte de una mirada atenta, situada cronotópicamente en la cual ética y estética concuerdan.

Se puede establecer entonces que la fotografía posee la posibilidad de abordar lo irrepresentable y lo inimaginable de situaciones de alta intensidad traumática social en donde aparece el límite, los márgenes de lo humano/inhumano. Así la imagen fotográfica ha contribuido –y sigue contribuyendo- a una honda reflexión y a una posibilidad de elaboración. Por eso, forma parte de los documentos que permiten reconocer una época y, como proponía Walter Benjamin (2007, p.69), resulta un dispositivo ideal para “cepillar a contrapelo la historia”. De este modo, las imágenes resultan piezas enunciativas que instauran nuevos clivajes para la comprensión de distintos acontecimientos.

### **La salvaguarda de lo sagrado**

Saber y dar a conocer es una manera de seguir siendo humano  
Tzvetan Todorov<sup>6</sup>

Se considera lo sagrado como una estructura simbólica que posee funciones culturales en las sociedades. Georges Bataille vinculaba lo sagrado al asombro que producen las fuerzas vitales entre las que se encuentran principalmente la vida y la muerte. Por eso, la niñez -ligada a la vida- es considerada como parte de lo sagrado y la violencia que se ejerce sobre

<sup>6</sup> 2004. *Frente al límite*, México: Siglo Veintiuno

## Alejandra Niedermaier

ella la sustrae de su posibilidad de desarrollo y crea un espacio topológico al arrojar a los niños a una esfera de vulnerabilidad. Se produce de este modo un extrañamiento (ya sea el que produce la figura del Otro). El corpus elegido muestra que estas producciones visuales portan el coraje de ser intempestivas al mostrar lo subyacente despojado de lo real superficial y configurar lo subjetivo. Edgar Morin considera que “en la fotografía lo real y lo fantástico se identifican como una exacta sobreimpresión.” (2001, p.24). En este caso lo real linda con lo fantástico imposible de justificar y adquiere una enorme eficacia simbólica que induce a una reflexión sobre lo sagrado. Las imágenes exponen asimismo una especie de sacrificio (destrucción de una o más personas) impuesto, en este caso, por lo sublime capitalista.

Las fotografías de *El costo humano de los agrotóxicos* más allá de su valor de representación se constituyen en síntomas. La imagen síntoma interrumpe el curso normal de la representación, muestra el aspecto inconsciente y permite desplegar sintagmáticamente la función poética y emotiva que subyace detrás de cualquier discurso autoral. Así la imagen síntoma restituye y torna visible un espacio y un tiempo determinados. Se puede agregar al respecto lo comentado por Giorgio Agamben en su libro *Profanaciones* (2009, p. 33): “La imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza.”

### Bibliografía

Agamben Giorgio, 2010. *Estado de excepción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Agamben Giorgio, 2007. *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Ariès Phillipe, 1979. “La infancia”, *Revista de Educación* nº 281: Enciclopedia Einaudi

Ariès Phillipe, 1992. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*, Barcelona: Taurus

Badiou Alan, 2011. *El siglo*, Buenos Aires: Manantial

Jean Jacques Wunenburger identifica que el imaginario alberga una función simbólica al tratarse de un conjunto de producciones visuales y lingüísticas que conforman un compuesto coherente y dinámico. Tal vez se pueda establecer como deseo a futuro que nuestro imaginario no esté cargado de este tipo de imágenes que desdibujan lo sagrado de la infancia y que nos remiten directamente a la presente actitud tanática que inflige heridas sobre la tierra. En consecuencia se puede considerar a esta serie fotográfica como un dispositivo que une la violencia y el derecho ya que revela, en términos de Agamben, un “estado de excepción” en tanto indeterminación (2010, p.15). Indeterminación e incertidumbre por ignorar las consecuencias del rociado con glifosato. Hannah Arendt consideraba que en momentos en que el pensamiento fracasa, se debe insistir doblemente en él. Por eso, estas imágenes instituyen un derecho, el derecho a no tomar como destino fatalmente asignado la recurrente violencia sobre los niños, la que siempre los coloca en el lugar de víctimas indefensas. Este derecho haría emerger, desde un hondo contexto de oscuridad, una claridad.

Balibar Étienne, 2005. *Violencias, identidades y civilidad*, Barcelona: Gedisa

Benjamin Walter, 2007. *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires: Terramar

Burke Peter, 2001. *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica

Didi Huberman Georges, 2008. “La emoción no dice yo. Diez fragmentos sobre la libertad estética” en *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados

## Alejandra Niedermaier

Didi Huberman Georges, 2012. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial

Didi Huberman Georges, 2015. "Vuelta-Revuelta" en *Pensar con imágenes*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero

Didi Huberman Georges, 2016. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?*, Buenos Aires: Capital Intelectual

Emmelhainz Irmgard, "Antropoceno y razón técnica: destrucción modernista y acción política" en *Ramona*, Junio 2016 (www.ramona.org)

González Requena Jesús, 2005. "El arte en lo sagrado", *Trama y Fondo* n° 18

Kristeva Julia, 1980. "Sobre la abyección" en *Poderes del horror*, Buenos Aires: Siglo XXI

Morin Edgar, 2001. *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós

Niedermaier Alejandra, 2015. "Cuando me asalta el miedo" en Goyez Narvaez Julio Cesar y Niedermaier Alejandra (comp.) Cuaderno n° 56 *Poéticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Universidad de Palermo

Saccomano Guillermo, 2016. texto para la exposición "El costo humano de los agrotóxicos" de Pablo Piovano, Buenos Aires

Soulages François, 2005. *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: La Marca

Tisseron Serge, 2000. *El misterio de la cámara lúcida*, Salamanca: Universidad de Salamanca

Wunenburger Jean Jacques, 2006. *Lo sagrado*, Buenos Aires: Biblos

Wunenburger Jean Jacques, 2005. *La vida de las imágenes*, Buenos Aires: Unsam