

Activar la resistencia. La dimensión simbólica de los objetos

Natalia Carod

Boletín de Arte (N.º 21), e028, abril 2021, ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e028>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

ACTIVAR LA RESISTENCIA

LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE LOS OBJETOS

ACTIVATING RESISTANCE

THE SYMBOLIC DIMENSION OF OBJECTS

Natalia Carod / nataliacarod26@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 11/12/2020

Aceptado: 27/01/2021

RESUMEN

Las producciones artísticas de carácter feminista, enmarcadas dentro del arte político, inscriben su politicidad no solo en el contenido, sino, también, en las estrategias plásticas de construcción de la imagen. Algunas de estas propuestas trabajan con objetos y materialidades cargados de significados y afectos que, atravesados por procedimientos estéticos, activan la resistencia. A partir de esto se considera que la dimensión simbólica de los objetos puestos en escena posibilita otros imaginarios sobre el deber ser femenino, y consigo otras corporalidades y sujetos sociales en el campo social. Para realizar dicho análisis se toman tres producciones artísticas de carácter feminista: la acción performática del colectivo Las Amandas (2019); la instalación artística *Material descartable: Pared de perejiles* (2000), de Ana Gallardo; y la obra *La sin título* (1999), de Argelia Bravo.

PALABRAS CLAVE

Resistencia; objetos; dimensión simbólica; feminismo

ABSTRACT

Feminist artistic productions, framed within political art, inscribe their politicity not only in the content but also in the plastic strategies of image construction. In some of these productions the work is achieved with objects and materiality loaded with meanings and affections that, through aesthetic procedures, activate resistance. From this, it is considered that the symbolic dimension of the objects put on stage, makes it possible to consider other imaginaries about the feminine must be, and with it, another corporeality and/or social subjects in the social field. To carry out this analysis, three artistic productions of a feminist character are taken: the performative action of the Las Amandas collective group (2019); the artistic installation *Material descartable: Pared de perejiles* (2000), by Ana Gallardo; and the work *La sin título* (1999), by Argelia Bravo.

KEYWORDS

Resistance; objects; symbolic dimension; feminism



La noción de resistencia es un concepto clave en los discursos feministas. La resistencia frente a la opresión patriarcal, frente a la censura e invisibilización de una historia con perspectiva de género, frente al control de nuestros cuerpos, frente a los discursos hegemónicos heteronormativos sobre nuestra sexualidad, frente a la fijación y perpetuación de estereotipos que imprimen ideales y prácticas regulatorias en nuestro imaginario social colectivo sobre cómo deben actuar las mujeres cis y disidencias, entre otras cuestiones. Ahora bien, ¿cómo se vuelve imagen esta resistencia?, ¿qué forma toma?, ¿cómo se representa?

En consonancia con los movimientos feministas que empiezan a tener lugar en el campo social y en el campo político, se llevan a cabo en el campo artístico diversas producciones estéticas que en su contenido manifiestan discursos poéticos y políticos con temáticas afines a dichos movimientos. Esto permite pensar en la imagen artística no solo como una herramienta de contenido y generadora de conocimiento, sino también como una estrategia de acción política. Varixs autorxs han analizado diversas imágenes artísticas que son utilizadas como modos de lucha, incitando de esta manera a la resistencia. Mariana Rodríguez (2017), en una interpretación de los estudios de Georges Didi-Huberman, explica que el historiador considera como archivos sobrevivientes o restos culturales a las imágenes artísticas que activan en quienes las expectan la resistencia, ya que dan cuenta de las situaciones conflictivas que atraviesan diversos grupos sociales en determinados contextos sociopolíticos y se vuelven, de ese modo, espacios de lucha. La politicidad en estas propuestas no queda relegada al contenido que las mismas enuncian, sino que se hace presente en las estrategias plásticas de composición de la imagen. En «La exposición como máquina de guerra» (Didi Huberman, 2011) el autor plantea, retomando un artículo de Walter Benjamin de 1934, que los artistas hacen política no solo en el contenido sino también ocupando una posición en el dispositivo canónico de la estética, en el dispositivo forma-contenido. Las obras que problematizan sobre diferentes violencias ejercidas hacia las mujeres y disidencias —física, psicológica, sexual, económica y patrimonial, o simbólica— no recaen, de manera simplista, en la representación de su victimización, sino que reivindican su papel activo en el reclamo colectivo y demuestran que también ellas pueden ejercer violencia frente a la opresión patriarcal. Incluso, varias de estas propuestas trabajan con objetos y materiales cargados de significados y afectos que posibilitan a las artistas, a través de determinados procedimientos estéticos, activar la resistencia.

Con relación a lo expuesto, en el presente trabajo se analizan tres producciones artísticas de carácter feminista que, a partir de la construcción simbólica de los objetos materiales, habilitan otros posibles imaginarios sobre el deber ser femenino, visibilizando otras identidades y corporalidades en el campo social. Se toman como casos de estudio la acción performática del colectivo Las Amandas que tuvo lugar en la movilización por el Paro Plurinacional de Mujeres Lesbianas, Travestis, Trans, Bisexuales, No binaries e Intersex el 8 de marzo de 2019 en la ciudad de La Plata; la instalación *Material descartable: pared de perejiles* (2000) de la artista argentina Ana Gallardo, que formó parte del cuerpo de obras expuesto en la 12.^a Bial del Mercosur Femenino(s). *Visualidades, Acciones y Afectos* (2020); y la obra *La sin título* (1999) de la artista venezolana Argelia Bravo presentada en la exposición San Sebastián (2000), en Galería Treinta y Nueve de la ciudad de Caracas.

SIGNIFICADOS, AFECTOS Y PROCEDIMIENTOS ESTÉTICOS

Para comenzar este análisis es preciso preguntarse primero ¿cómo se construye la dimensión simbólica de los objetos puestos en escena? Gustavo Radice, en *Los límites materiales de la representación. Objetos materiales / Objetos imaginarios* (2005), analiza las posibilidades metafóricas de los objetos teatrales y plantea que los objetos artísticos en las producciones estéticas evocan ciertos rasgos distintivos de los objetos materiales insertos en la cultura visual, construyendo así el sentido simbólico del objeto representado.

La construcción del objeto imaginario que aparece en escena implica una selección de rasgos significativos que sugieren al objeto y es a partir de esta selección particular de ciertos aspectos sensibles que componen al objeto material que se construye el sentido simbólico del objeto teatral (Radice, 2005, p. 7).

Los rasgos significativos que las artistas toman de los objetos analizados a continuación refieren a significados previos que los mismos cargan, y también a determinados afectos que los mismos suscitan. Dos de ellos han sido utilizados para hacer referencia desde una mirada estereotipada y estigmatizante a personajes ficticiales femeninos: el palo de escoba como elemento de hechicería del personaje de las brujas; y la manzana como símbolo de la tentación y del pecado en referencia al personaje bíblico de Eva. El tercer objeto que se analiza, los ramos de perejil, se asocia directamente con las mujeres y cuerpos gestantes que deciden abortar.

También en esta selección de ciertos rasgos significativos se pone en juego algo que se muestra y algo que queda oculto, lo que permite la construcción del sentido simbólico del objeto representado. Eduardo Grüner (2004) sostiene que es precisamente en la dialéctica entre presencia y ausencia donde la representación se hace posible: cuando el objeto a representar sale de escena y su ausencia posibilita la representación del mismo. Lo que se muestra en estas propuestas son los afectos y significados previos que cargan dichos materiales, pero se oculta a aquellos sujetos que generan esa carga afectiva y simbólica: la mujer empoderada asociada al imaginario de la bruja, la mujer que aborta y la mujer como única fuente económica familiar. Grüner (2004) plantea que este juego de mostrar y ocultar a la vez puede traer consigo fines político-ideológicos críticos, «al servicio de una reconstrucción de las representaciones e identidades colectivas con fines de resistencia» (p. 62).

Como se menciona al principio, esta dimensión simbólica se construye no solo por los significados previos que cargan dichos objetos, sino también por los procedimientos estéticos empleados por las artistas para inscribir su politicidad en las propuestas. Se considera que los mismos son el desplazamiento metonímico del sujeto representado y el uso de la palabra como refuerzo semántico. Jacques Rancière, en «La imagen intolerable» (2010), plantea que las imágenes, en específico las imágenes de arte político, a través de ciertas estrategias plásticas de composición, evocan un acto de representación donde se pone en juego también lo visible y lo invisible. Rancière analiza la relación entre lo verbal y lo visual tanto en las imágenes artísticas como en las imágenes que los medios de comunicación hegemónicos, condicionados por ciertas posturas políticas, presentan como la realidad universal. Entiende que la palabra suele ser privilegio de estos, que a través del discurso verbal imponen qué ver y qué pensar. El autor pone de manifiesto cómo en determinadas imágenes de arte político la palabra deviene en imagen plástica, y la relación opuesta entre ellas se difumina otorgándole a la imagen «un poder que perturba el régimen ordinario de esa conexión que pone en obra el sistema oficial de comunicación» (Rancière, 2010, p. 97). El título de las producciones artísticas analizadas, en el caso de la obra de Gallardo y de Bravo, y las frases que repiten las artistas performáticas Las Amandas, funcionan como estrategias plásticas de composición que, relacionadas a los objetos presentes en la escena, posibilitan un discurso estético crítico en relación con el contenido que enuncian.

La primera obra tomada como caso de estudio es la acción performática producida por el colectivo de artistas escénicas Las Amandas, que aconteció el 8 de marzo de 2019 en el seno de la movilización por el Paro Plurinacional de Mujeres Lesbianas, Travestis, Trans, Bisexuales, No binaries e Intersex. Las artistas llevaron a cabo una intervención performática tomando como referencia algunos de los contenidos abordados en la manifestación. La misma consistió en posicionarse críticamente y en estado de lucha frente a la opresión y la violencia ejercida por el sistema patriarcal hacia las mujeres y disidencias. Dicho posicionamiento se manifestó en la reivindicación de la imagen de las brujas, las cuales han sido representadas como mujeres perversas por la historia hegemónica patriarcal y la industria cultural globalizada —que responde a las mismas lógicas del sistema patriarcal— [Figura 1].



Acción performática (2019), Las Amandas. Fotografía de Gabriela Hernández

Las artistas, vestidas de negro, coreografiaron en su acción movimientos de batalla utilizando como armas palos de escoba cortados a la mitad, a la vez que repetían la frase «Somos las nietas de las brujas que no pudiste quemar». Silvia Federici, en su libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2010), realiza una revisión historiográfica de las brujas en la historia y posibilita así una nueva lectura de esta figura, que se contrapone, y resiste, al estereotipo que se expone en el imaginario colectivo patriarcal. La autora analiza cómo en la historia medieval las mujeres adoptaron una posición social igualitaria a sus pares varones dentro del movimiento herético, gozando de igualdad de derechos. Es en pleno proceso de erradicar la herejía por parte del catolicismo, que la mujer pasa a ser la principal víctima de violencia: se la considera como bruja y se impulsa, a raíz de ello, la conocida caza de brujas:

Al tiempo que deploraban el exterminio de las brujas, muchos han insistido en retratarlas como necias despreciables, que padecían alucinaciones. De esta manera su persecución podría explicarse como un proceso de «terapia social», que sirvió para reforzar la cohesión amistosa. Podría ser descrita en términos médicos como «pánico», «locura», «epidemia», caracterizaciones todas que exculpan a los cazadores de brujas y despolitizan sus crímenes (Federici, 2010, p. 248).

Con los movimientos feministas y los estudios que estos impulsan se relea el papel de las brujas en la historia y se comprende su genocidio como el reflejo del miedo a los planteos que ellas traían en referencia a las estructuras patriarcales. A través del procedimiento metonímico, Las Amandas reivindican este personaje, sin ser explícita su representación, tomando como objeto simbólico la figura iconográfica que se ha utilizado para hacer referencia a ellas a lo largo de la historia patriarcal: la escoba. El significado de este objeto, un elemento utilizado para corromper el orden del mundo —el bien— regido bajo las reglas eclesiásticas, y los afectos que suscita —miedo, peligro y tristeza— son resignificados por las artistas a través de sus acciones para posibilitar una dimensión simbólica diferente del objeto, volviendo al palo de escoba un elemento de ruptura y de batalla. El mismo sigue siendo utilizado para combatir las normas eclesiásticas, pero esta vez desde un posicionamiento crítico político frente a los prejuicios y los estereotipos de la sociedad patriarcal: la escoba se convierte en un símbolo de resistencia de la lucha feminista, al haber una identificación por parte de las feministas con las brujas.

Lo mismo ocurre con la obra *Material descartable: pared de perejiles* (2000), de Ana Gallardo, una instalación artística realizada con ramos de perejil colgantes. El sentido irónico del título radica en los objetos materiales puestos en escena. Uno de los métodos caseros para abortar es introducir en el interior de la vagina ramos de perejil. Esta práctica es realizada por miles de mujeres y cuerpos gestantes en la Argentina y termina en la mayoría de los casos en la muerte por infección. La obra de Gallardo denuncia la problemática del aborto clandestino, donde las mujeres, como los ramos de perejil, se convierten en material descartable al efectuar interrupciones de sus embarazos de formas inseguras e insalubres [Figura 2].



Figura 2. *Material descartable: pared de perejiles* (2000), Ana Gallardo

Si se considera que «la representación, como entidad imaginaria, siempre opera sobre el conocimiento previamente construido del objeto material» (Radice, 2005), entonces la obra de Gallardo hace presente la problemática del aborto clandestino en la representación explícita de unos de los elementos y métodos abortivos al que muchas mujeres se someten ante la ausencia de políticas públicas que acompañen, de manera segura, su deseo de no ser madres. Sin embargo, no recae en el señalamiento de la victimización, sino que esta pared verde suscita a su vez otra cuestión: la toma de decisión política de abortar. Nayla Luz Vacarezza, en «Perejil, agujas y pastillas. Objetos y afectos en la producción visual a favor de la legalización del aborto en la Argentina» (2018), analiza la carga afectiva y política de determinadas obras que no solo denuncian y visibilizan la problemática del aborto como práctica clandestina, sino que también reivindican a la misma como una toma de posición política crítica de las mujeres y cuerpos gestantes.

Por último, se encuentra la obra *La sin título* (1999), de la artista venezolana Argelia Bravo. El objeto de esta propuesta es una manzana repleta de alfileres. La manzana como objeto de tentación representa a la figura de la mujer como símbolo del pecado en el mundo. Esta alegoría que parte del relato eclesiástico patriarcal se ha sostenido a lo largo de la historia y ha primado en el imaginario colectivo social, condicionando la idea que se tiene sobre la mujer, simbolizada esta última en la figura de Eva. Bravo subvierte este significado y construye otra dimensión simbólica del objeto al poner a la manzana en el centro de la escena y reivindicar el lugar de Eva —y consigo el de todas las mujeres— en el campo social [Figura 3].



Figura 3. *La sin título* (2000), Argelia Bravo

Este significado propuesto por la artista termina de comprenderse en el refuerzo semántico del título de la propuesta, el cual juega irónicamente con las formas en que se cuenta la historia. *La sin título* es Eva, quien nace de la costilla de Adán y es considerada, a partir de la narrativa construida por la iglesia católica, inferior a su par masculino, siendo sus acciones menos importantes que las de él, volviéndose una figura sumisa, pasiva e invisibilizada. La investigadora Carmen Hernández (2013) analiza esta propuesta y plantea:

Esta redimensión de la entrega y del sacrificio apunta hacia el rol que tienen las mujeres latinoamericanas en la vida cotidiana, entregadas a soportar las vicisitudes familiares, pues la ausencia de la figura masculina, como autoridad y sostén, es constante (p. 15).

Incluso podría comprenderse que esta propuesta retoma el reclamo de los movimientos feministas de la segunda ola, que hacen foco crítico en la división entre lo privado y lo público, sostenida por el sistema productivo capitalista patriarcal, mediante la frase *lo personal es político*. Esta premisa pone el énfasis entre las experiencias personales y las estructuras sociales de poder, dando cuenta de que los papeles asignados a las personas consideradas mujeres y a aquellos entendidos como varones (bajo parámetros heteronormativos) no son decisiones personales sino estructuras de poder definidas histórica y políticamente; en ello se encuentra el papel de la mujer como cuidadora del hogar, ama de casa, madre y esposa, y el del hombre como fuente económica, único trabajador y, por ende, jefe de hogar. No es la mujer quien decide quedarse en el hogar para cuidar de él y de quienes lo habitan, sino que son las relaciones de poder desiguales que la ubican en ese espacio y la excluyen del ámbito público (Hanisch, 2016). En relación con esto, Bravo propone otra corporalidad en escena, no nombrada e identificada por el sistema, que desarma la pared invisible que separa ambos ámbitos, apropiándose de los dos.

ACTIVAR LA RESISTENCIA EN EL DISPOSITIVO FORMA-CONTENIDO

A partir de lo planteado en el apartado anterior se podría considerar que las dimensiones simbólicas de los objetos utilizados en las propuestas analizadas ponen en crisis las representaciones de la figura de la mujer visualizada como madre, esposa, dependiente, bondadosa, pasiva y sumisa, todas ellas relacionadas a construcciones heteronormativas sostenidas por el imaginario social heteropatriarcal. Al polemizar esta figura, las artistas construyen, y visibilizan, otras identidades que no se adecuan a las exigencias del medio social.

Desde la forma, *Las Amandas*, Gallardo y Bravo subvierten el sistema de signos que circula en el entramado de la cultura visual, el cual bajo una *falsa unidad de lo visible* responde a las lógicas del sistema de representación patriarcal.¹ Tal como plantea Nelly Richard en *Femenino/Masculino. Práctica de la diferencia y cultura democrática* (1993):

Las formas mediante las cuales la cultura se habla con palabras e imágenes —los sistemas de signos que la comunican y las redes de mensajes que la transmiten socialmente— encarnan y defienden intereses partidistamente ligados a ciertas representaciones hegemónicas que refuerzan lineamientos de poder, dominancia y autoridad (p. 11).

En su texto, Richard (1993) propone desarticular la supuesta (y falsa) neutralidad de los signos que priman en la cultura visual, haciendo énfasis en que tanto las palabras como las imágenes responden a los lineamientos de determinadas ideologías culturales. Desde un análisis crítico con perspectiva de género, la autora considera que determinados signos refuerzan la diferencia sexual impuesta por el sistema de representación heterocéntrico patriarcal. Estos signos responden a ideologías culturales que imponen la diferencia sexual y la formación disciplinaria y normativa de la identidad, basada en los binarios masculino/femenino, hombre/mujer, impuestos desde el orden sexual heteronormativo. La mujer entendida como algo natural (y no como una construcción simbólica y discursiva) será asociada entonces a una femineidad universal configurada por la masculinidad dominante; por tanto, su modo de actuar, de pensar (es decir, su identidad), y de relacionarse en el mundo social y con los demás sujetos que interactúan en él, estará condicionado por estas representaciones, produciendo *visualidades dominantes* (Richard, 1993). La estética feminista, lejos de seguir perpetuando estos signos «interviene la cultura visual desde el punto de vista de cómo los códigos de identidad y poder estructuran la representación de la diferencia sexual en beneficio de la masculinidad hegemónica» (Richard, 1993, p. 46).

En relación con ello, las producciones estéticas analizadas se vuelven un espacio de lucha al poner en crisis la representación estereotipada de lo femenino. Estas imágenes funcionan como restos culturales o archivos sobrevivientes que, en términos de Didi-Huberman (en Rodríguez, 2017), resisten a las representaciones hegemónicas legitimadas por un sistema de poder dominante. Si bien se desarrollaron en contextos expositivos diferentes,² las mismas se inscriben en contextos sociopolíticos que refuerzan las representaciones

1 Eduardo Grüner en *El arte, o la otra comunicación* (2000) plantea que la Industria Cultural globalizada y los sistemas de comunicación hegemónicos, imponen una visión única y homogénea acerca de diversas situaciones sociales. De esta manera, la información se presenta fragmentada y reducida en los hogares de cada receptor, por medio de imágenes con mensajes unívocos, produciendo «homogeneidad por arriba e insostenible desigualdad por abajo» (Grüner, 2000, p. 2).

2 Ya sea por el año de producción y presentación, ya que las propuestas estéticas de Gallardo y de Bravo se inscriben en un corpus de producción artística de los años noventa, mientras que la intervención performática de *Las Amandas* acontece luego del movimiento masivo *Ni Una Menos* que inicia en 2015 en la Argentina; o por el espacio de circulación de la obra, ya que la propuesta de *Las Amandas* se desarrolla en el espacio público —en el seno de una movilización política—, mientras que las otras dos producciones se dan en espacios legitimados de exposición artística —museos, galerías, bienales—.

hegemónicas ligadas al imperativo patriarcal. Además de ello, hacen foco crítico en los signos de identidad y de poder que estigmatizan la representación de las mujeres y disidencias dentro del sistema heteronormativo, siempre en beneficio de la masculinidad dominante; es decir, dan cuenta del contexto en el cual se configura y legitima la representación estereotipada de lo femenino. A partir de la intervención estética sobre los objetos, las artistas imponen su posicionamiento y construyen otras identidades y subjetividades sobre la mujer que aborta —*Material Descartable: pared de perejiles*—, la mujer como sostén económico familiar —*La sin título*— y la mujer que ejerce política y lucha por sus derechos —intervención performática de *Las Amandas*—.

A modo de cierre, se podría considerar que a estas visualidades dominantes que perpetúan las relaciones de poder entre los sexos y configuran representaciones estereotipadas de lo femenino, se contraponen imágenes artísticas que desarticulan las representaciones hegemónicas sobre el deber ser femenino y se proponen como otros posibles imaginarios sociales para las mujeres, disidencias y cuerpos gestantes. Objetos, materialidades y procedimientos estéticos se emplean en las producciones estéticas de carácter feminista analizadas para configurar visualidades disidentes que no solo proponen una mirada crítica y reflexiva ante las construcciones normativas de los papeles sociales asignados a las personas consideradas mujeres por el imperativo heteropatriarcal, sino que también posibilitan otras formas de representarlas. Estas imágenes son disidentes porque trabajan desde los confines de lo institucional, entendiéndolo como aquel espacio legitimado donde las relaciones de poder desigual entre los sujetos se configuran: en este caso, las relaciones de poder sostenidas por el sistema patriarcal que beneficia a los varones heterosexuales por sobre las mujeres y disidencias. Las obras analizadas invitan a la desobediencia y a decir basta, en suma, invitan a accionar políticamente. De esta manera, pensar y hacer visualidades disidentes implica configurar otros bienes simbólicos que den cuenta de los puntos de inflexión que ocurren en los contextos sociopolíticos en los cuales se insertan estas propuestas y, con relación a ello, que atraviesan a los sujetos que interactúan allí.

REFERENCIAS

- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, (16), 24-28. Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Recuperado de <http://niunamenos.org.ar/herramientas/biblioteca/caliban-y-la-bruja-mujeres-cuerpo-y-acumulacion-organaria/>
- Gallardo, A. (2000). *Material descartable: pared de perejiles* [Instalación]. Recuperado de <https://www.ruthbenzacar.com/artistas/ana-gallardo/>
- Grüner, E. (2000). *El arte, o la otra comunicación*. Ponencia presentada en la 7.ª Bienal de La Habana. La Habana, Cuba. Recuperado de <http://blogs.unlp.edu.ar/bellasarteseestetica/files/2011/10/el-arte-o-la-grc3bcner.pdf>
- Grüner, E. (2004). El conflicto de la(s) identidade(s) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura. *La Puerta*, (1), 58-68. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19994>
- Hanisch, C. (2016). *Lo personal es político*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Feministas Lúcidas.
- Hernández, C. (2013). *Argelia Bravo*. Caracas, Venezuela: Ediciones del Consejo Nacional de Artes Plásticas, Instituto de las Artes de la Imagen y del Espacio IARTES.
- Hernández, G. (2019). *Sin título* [Fotografía]. La Plata, Argentina.
- Radice, G. (noviembre de 2005). *Los límites materiales de la representación* *Objetos materiales / Objetos imaginarios*. Ponencia presentada en el 1.º Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Rancière, J. (2010). La imagen intolerable. En *El espectador emancipado* (pp. 85-104). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.

- Richard, N. (1993). *Femenino/Masculino. Práctica de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile, Chile: Atenea Impresores.
- Rodríguez, M. (2017). La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes. *Estudios de Filosofía*, (15), 52-71. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/estudiosdefilosofia/article/view/20484>
- Vaccarezza, N. (2018). Perejil, agujas y pastillas. Objetos y afectos en la producción visual a favor de la legalización del aborto en la Argentina. En *Aborto. Aspectos normativos, jurídicos y discursivos* (pp. 195-212). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Biblos.