

Ira y/o esperanza. Fotografía feminista durante la transición democrática argentina¹

Anger and/or Hope. Feminist Photography during the Argentine democratic transition

CECILIA MACÓN^a

^a CONICET- SEGAP, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Argentina.
cecilia.macon@icloud.com

El objetivo central de este artículo consiste en analizar el trabajo de tres fotógrafas feministas argentinas producido durante la transición democrática local a la luz de una reconstrucción crítica de ciertas premisas del giro afectivo. Entiendo que el concepto de atmósfera afectiva es particularmente útil a la hora de destacar el modo en que el análisis de formas culturales en términos afectivos resulta más productivo si evita discutir emociones aisladas para focalizarse en la caracterización de esas atmósferas a partir de las tensiones generadas por emociones muchas veces contradictorias. Argumento además que la temporalidad específica de la transición enmarca esta tensión central expresada en términos del vínculo particular entre esperanza e ira, dos emociones frecuentemente analizadas de modo aislado que cumplen un papel central en la dimensión afectiva de lo público. El planteo se enmarca en un proyecto más general dedicado a señalar que la especificidad de los feminismos de la región debe ser analizada teniendo en cuenta las marcas perdurables que ha dejado el terrorismo de estado en sus modos de intervención. En el caso del que se ocupan estas páginas la superposición entre ira y esperanza da cuenta de una aproximación particular a los rastros del terror.

Palabras clave: transición, ira, esperanza, feminismo argentino, atmósfera afectiva.

This paper aims to analyze the work of three Argentine feminist photographers produced during the local transition to democracy, given a critical reconstruction of certain premises of the affective turn. I understand that the concept of “affective atmosphere” is beneficial in highlighting how analyzing cultural forms in affective terms is more productive if it avoids discussing isolated emotions and

¹ Deseo agradecer la colaboración prestada por Andrea Di Gisi, María Laura Rosa, Almendra Vilela y las galerías Vasari, W y Rolf Art por su apoyo para la realización de este artículo. Estas líneas recogen muchas de las agudas observaciones y objeciones realizadas a versiones previas de esta investigación discutidas en el Coloquio Afectos Públicos realizado en la Universidad Adolfo Ibáñez (2022), en la conferencia dictada en el Centre for Latin American and Caribbean Studies de la London School of Economics and Political Science (2023) y en la presentada en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara (2023). Mi agradecimiento también entonces a esas audiencias.

instead focuses on characterizing these atmospheres based on the tensions generated by allegedly contradictory emotions. I argue that the specific temporality of transition frames this central tension expressed in terms of the unique link between hope and anger, two emotions frequently scrutinized in isolation, that play a central role in the affective dimension of the public. This analysis is part of a more general project aimed at pointing out that the specificity of feminisms in the region must be analyzed considering the lasting marks that state terrorism has left in their strategies of intervention. In the case scrutinized in these pages, the overlap between anger and hope accounts for a particular approach to the traces of terror.

Keywords: transition, anger, hope, Argentine feminism, affective atmosphere.

1. ATMÓSFERAS AFECTIVAS Y TRANSICIÓN

El objetivo central de este artículo consiste en analizar el trabajo de tres fotografías feministas argentinas producido durante la transición democrática local a la luz de una reconstrucción crítica de ciertas premisas del giro afectivo. Entiendo que el concepto de atmósfera afectiva es particularmente útil a la hora de destacar el modo en que el análisis de formas culturales en términos afectivos resulta más productivo si evita discutir emociones aisladas para focalizarse en la caracterización de esas atmósferas a partir de las tensiones generadas por sentimientos/emociones/afectos muchas veces contradictorios. Trataré de mostrar además que la temporalidad específica de la transición enmarca esta tensión central expresada en términos del vínculo particular que aquí se establece entre esperanza e ira, dos emociones frecuentemente analizadas de modo aislado y que cumplen un papel central en la dimensión afectiva de lo público. Las líneas que siguen se enmarcan además en un proyecto más general dedicado a sostener que la especificidad de los feminismos del Cono Sur debe ser analizada teniendo en cuenta las marcas perdurables que ha dejado el terrorismo de estado en sus modos de intervención. Aun cuando la mayor parte de las referencias a la implementación del terrorismo de estado en la región tiende a señalar a ese momento como de mera suspensión o de pase a la clandestinidad del activismo feminista entiendo que su marca pervive desde entonces aun cuando no sea de modo literal. En el caso de las intervenciones de las que se ocupan estas páginas la superposición entre ira y esperanza da cuenta, justamente, de una aproximación particular a los rastros del terror. Una, capaz de aunar el gesto reactivo del espanto con la generación de una futuridad que nada tiene de ingenuidad.

Así, el artículo se desarrolla en dos partes. En primer lugar, un debate conceptual alrededor de la noción de atmósfera afectiva que creo puede ayudar a dar cuenta de las complejidades del análisis de la dimensión afectiva de las formas culturales, en particular cuando se encuentran vinculadas a los activismos, entendiéndolos a estos últimos en tanto modos de intervención artística que no solo articulan arte y política, sino que además reconfiguran sensibilidades políticas para producir fisuras y subvertir un orden, en este caso el cisheteropatriarcal (Stubs et al. 2018). El segundo tramo estará dedicado a un análisis del trabajo de las fotografías Ilse Fuskova, Alicia D'Amico y Liliana Maresca durante los

años de la transición democrática en la Argentina (1982-1985) destinado a sacar a la luz la productividad y la especificidad del concepto de atmósfera afectiva tal como resulta planteado aquí.

Mi interés fundamental en esta primera sección consiste entonces en ofrecer una noción de atmósfera afectiva que permita analizar emociones en tensión, pero también discutir el modo en que la atmósfera afectiva de cada movimiento o expresión se articula de maneras diversas -a veces, conflictivas- con el contexto o con otros activismos que le son contemporáneos sin que por esto haya necesariamente una fusión. En el caso que nos ocupa, la atmósfera de los activismos feministas se monta sobre la de la esfera estrictamente política o la que enmarca otras formas de intervención artística, sin limitarse a reproducirlas. Creo entonces que recurrir a este concepto bajo una estrategia específica evita el mero análisis de emociones puntuales -algo que puede ser productivo bajo cierto marco-, pero también la descripción homogénea de las circunstancias históricas y de las formas culturales que las acompañan.

Ahora bien, ¿qué son las atmósferas afectivas? Las discusiones más recientes sobre este concepto toman como punto de partida las definiciones del fenomenólogo alemán Hermann Schmitz.

Desde su perspectiva, algo marginal en el momento de su desarrollo, las atmósferas afectivas eluden la distinción entre un orden externo y otro interno, así como la apelación a cierto psicologismo. Son, por lo tanto, *Halbdinge* -o semicosas-: entidades tangibles que capturan un cuerpo sentido y que no pueden ser reducidas a condiciones objetivas o subjetivas. Tal como alega Schmitz: “Una atmósfera es una ocupación expansiva (no siempre total) de aquello que no tiene superficie en el reino de la experiencia presente” (Schmitz 2014: 50). Aquí, los sentimientos no son individuales, sino colectivamente corporizados, espacialmente extendidos, material y culturalmente flexionados (Riedl 2019: 85). Por lo tanto, las atmósferas afectivas refieren al modo bajo el cual una multiplicidad de cuerpos forma parte de un apego a una situación que los engloba. Son también fundamentalmente contagiosas y están asociadas a prácticas capaces de amalgamar y configurar prácticas (Riedl 2020: 21). De este modo, resultan en un tipo de capacidad (Slaby 2020: 275) constituida como un conjunto de fuerzas tangibles. Son, en ese sentido, tanto materiales como inmateriales. En las interpretaciones de las definiciones de Schmitz producidas en los últimos años basadas también en la tradición fenomenológica se suele destacar que: “las atmósferas afectivas exceden un cuerpo individual y que refieren a una situación en la que los cuerpos están arraigados” (Riedl 2019: 85).

Una caracterización alternativa de las atmósferas afectivas desarrollada por Gernot Böhme dentro del campo de las Ciencias Sociales las define como: “aquello que designa lo que media entre las cualidades objetivas (materiales) de un entorno y los estados sensoriales de una persona en ese entorno” (Böhme 2014: 92) subrayando así el vínculo entre entorno y subjetividad.

En la interpretación que busco discutir aquí la atmósfera afectiva no solo da cuenta del modo en que los cuerpos están arraigados, sino también cómo son transformadas o alteradas por esos cuerpos que también devienen otros a través de ese ejercicio.

Entiendo que el problema de las definiciones fundacionales de este concepto reside en que corren el riesgo de asimilar las atmósferas a fuerzas homogenizantes que ejercen una influencia abrumadora sobre todo aquello que toca o roza (Slaby 2020: 281). La pregunta adecuada entonces es aquí: ¿qué hacen con esas atmósferas lxs protagonistas? ¿Son contagiosas o en realidad, evocando a Sara Ahmed, más bien “pegajosas” -donde lo que hacen sobre nuestros cuerpos resulta algo imprevisible y donde su supuesta homogeneidad puede llegar a estallar a través del uso que hagamos de ellas-? Creo, justamente, que resulta posible hacer un uso desviado o *queer* (Ahmed 2019) de esas atmósferas, es decir con un propósito diferente para lo que fue originalmente pensado generando una potencialidad nueva y a la vez imprevista de esas mismas atmósferas. Un uso de los afectos que es también, por cierto, afectivo.

En un punto existe siempre, de algún modo, un uso de las atmósferas previas o ajenas. No solo por el modo en que se relacionan con el pasado -es decir, cómo la agencia se constituye a partir de atmósferas establecidas, muchas veces múltiples-, sino también la manera bajo la cual se orientan al futuro al transformarlas con y por la acción.

Trabajar las atmósferas afectivas atendiendo a la presencia de emociones en tensión o incluso contradictorias -pensando la contradicción en términos, por ejemplo, de la temporalidad implícita o contenida en ciertas emociones-, permite así dar cuenta de una situación en la que los cuerpos están arraigados, pero también, por ejemplo, cómo se desarraigan o, usando la fórmula de Lauren Berlant, “vuelven a otrxs inconvenientes” (Berlant 2022). Amalgamar, pero también distanciar. Puede haber deseo o agresión, fricción o proximidad. Hay, creo, relaciones imprevisibles entre atmósferas y comportamiento y en el cruce de las atmósferas entre sí (Macón 2023). Resulta entonces necesario evitar una descripción estática y subrayar el modo en que las atmósferas se superponen y se van transformando y usando. Es decir, no como algo que decanta meramente o contagia, sino que también confronta o fricciona. Un movimiento que, además, permite analizar los límites que se establecen a ciertos usos hacia ciertas personas en tanto un modo de ejercicio de la opresión (Srinivasan 2016): ¿quién es capaz de usar la esperanza de los momentos de transición?, ¿quién de burlarla? ¿quién está habilitadx para usar, por ejemplo, la furia que genera el terror?

2. LOS FEMINISMOS POSDICTADURA EN ARGENTINA

Teniendo en cuenta las definiciones de la sección anterior, en lo que sigue pretendo mostrar el modo en que la dimensión compleja, tensionada, contingente de la atmósfera afectiva transicional resulta condensada en tres casos de fotografía feminista producidos durante transición democracia en Argentina (1982-1986): Ilse Fuskova, Alicia D’Amico y Liliana Maresca. Allí, creo salen a la luz las características específicas que tuvo la atmósfera afectiva transicional para los artivismos feministas: un lazo tensionado entre ira y esperanza que logró irrumpir en la esfera pública de esos años introduciendo demandas y estrategias propias.

Es importante recordar que durante la transición democrática argentina la movilización del feminismo local estuvo guiada por dos demandas centrales: la patria potestad compartida y el divorcio vincular –demandas que se transformaron en leyes, respectivamente, en 1985 y en 1987–. Eran reclamos considerados parte de lo pendiente de las décadas anteriores y que, podríamos decir, resultaban un tanto anacrónicos y reflejaban la dimensión demorada de la temporalidad de la transición de la dictadura hacia la democracia. En un punto se trataba de demandas “viejas” que fueron usadas o aprovechadas por las feministas para introducir en la discusión pública otras consideradas más contemporáneas y disruptivas como el derecho al aborto legal, libre y gratuito –logrado recién en 2020–, el activismo lésbico o la paridad en las listas –a la que se accede en 1995.

La ley de divorcio vincular y la de patria potestad compartida eran presentadas entonces como normas inevitables que llegaban tardíamente sostenidas en la lógica progresiva de la transición. Se trataba de leyes, resistidas de modo bastante minoritario –aunque la de divorcio sumó una movilización de la Iglesia Católica, las encuestas de esos años demostraron su fracaso–, y que contaban con un importante consenso. El análisis de las intervenciones de esos días muestra que el activismo feminista usó –afectivamente– estos reclamos para visibilizarse como movimiento, pero también para presentar en las mismas intervenciones otras demandas como el aborto, la paridad y los reclamos del activismo lesbiano. Es decir, hizo uso de una atmósfera capaz de sostener una exigencia minimalista en lo que buscaba ser una refundación de la democracia argentina bajo las pretensiones de la promesa del progreso, tratando de introducir una ruptura imprevista. No eran ya demandas acordadas y supuestamente anticuadas, sino otras más contemporáneas que intentaban acelerar el tiempo hacia delante y no meramente compensar lo no hecho en el pasado.

Este nuevo activismo feminista se montó sobre la atmósfera afectiva transicional –sostenida en una tensión entre la ruptura y la responsabilidad en relación con el pasado– para hacer uso de ella introduciendo un arco de discusiones que implicaba sacar a la luz otro tipo de dimensión afectiva: la esperanza enraizada en la transición fue enlazada aquí con la ira propia de un movimiento feminista que atendía a la vulnerabilidad generada por la memoria del terror.

Para poder desarrollar estas cuestiones y analizar las características que adquiere en este caso la atmósfera afectiva transicional feminista me gustaría concentrarme ahora en la fotografía feminista de esos años; en particular, una serie de retratos militantes producidos entre 1982 y 1984. Mi interés aquí es mostrar que las características de esa matriz transicional se condensan en un activismo donde la tensión entre la ira y la esperanza –emoción esta última sobre la que se monta la experiencia de esos años– otorga características propias a los feminismos de esos primeros tiempos de democracia en la Argentina. Creo que allí se construyó la tensión entre una ira siempre marcada por la presencia de la vulnerabilidad impuesta por el terror; y una o unas esperanzas, insistentemente desviadas de cualquier patrón predeterminado al estilo del optimismo. La esperanza marcó sin dudas ese momento de transición hacia la democracia. La expectativa y la efervescencia de esos años que se expresaban a través de una mezcla de sentimientos (Franco 2023: 13) no excluían ni la

incertidumbre ni el recuerdo del fracaso, sino que imaginaban una futuridad posible que era solo parcialmente responsabilidad de la ciudadanía. Evidentemente, el poder militar seguía presente y nadie pretendía expresar la tensión encarnada en la misma idea de transición de modo optimista.

En este contexto, se reactivaron muchos de los grupos de activistas que habían formado parte de la resistencia a la dictadura y se constituyeron otros nuevos a partir de reclamos puntuales y también, por cierto, de disputas internas. Los retratos fotográficos realizados por artistas feministas como Alicia D'Amico e IlseFuskova fueron en muchos casos publicados en medios gráficos clave para el activismo de esos años como las revistas *Alfonsina*, *Persona* y *Mujeres en movimiento* o el suplemento *La mujer* del diario *Tiempo Argentino*. Al estilo de los grupos de concientización de la llamada segunda ola estos retratos buscaron interpelar a mujeres adormecidas por la opresión cisheteropatriarcal a partir de la vindicación de la rabia feminista. A través de las miradas a la cámara, los encuadres y la relación desviada con la naturaleza, esos retratos trataron de construir un espacio público feminista articulando el enojo con la vulnerabilidad radical constituida por el terrorismo de Estado, pero también con la esperanza tensionada propia de la transición. Esto, teniendo en cuenta siempre que la “naturaleza encarnada de la vista” (Haraway 1995: 323) produce un reenvío explícito al papel de los cuerpos en la constitución de tales atmósferas. Se trata aquí de, a partir de esos retratos, indagar en la especificidad del movimiento por fuera de las matrices del norte global en un momento tradicionalmente interpretado bajo pautas feministas coloniales que no atienden, por ejemplo, a las marcas del terrorismo de Estado sobre los activismos de ciertos países de América Latina.

Antes de detenerme en el análisis de las imágenes y en el marco de su producción y recepción en términos de la tensión ira/esperanza me interesa focalizarme brevemente en la temporalidad de la transición. La matriz transicional refiere a tiempos caóticos pero creativos (Blix 2006: 51) donde lo central es la incertidumbre y el cambio. Supone además denotar tiempos de cambios imprevisibles, formas híbridas y prácticas eclécticas sostenidas en un momento en que la insistencia del horror se abre al surgimiento de un nuevo mundo (Blix 2006: 54). La matriz transicional (Teitel 2000) reconoce la existencia de la discontinuidad “deslegitimando a un régimen para legitimar otro-, pero a la vez apela a juicios públicos performativos -como ceremonias rituales destinadas a exponer el pasado al modo de moralejas universalizables- para señalar la responsabilidad colectiva en relación con ese pasado. Es teniendo en cuenta la relación estrecha entre temporalidad y dimensión afectiva (Luciano 2007), que esa tensión entre continuidad y discontinuidad se enlaza también con la que se establece entre esperanza e ira expresada en estas fotografías. Si la esperanza remite a la futuridad, la ira es una forma de detener el tiempo.

De hecho, la llamada “primavera democrática” constituyó también un quiebre en el campo artístico marcado por tensiones similares. Tal como señaló la crítica Irina Garbatzky hubo en esos años una multiplicación de gestos paródicos, pero también la exhibición de la dislocación temporal y corporal donde, tanto las ruinas como aquello que renace, conformaron parte clave de las preocupaciones estéticas (Garbatzky 2013: 14). Era la

insistente pervivencia de la muerte, pero siempre superpuesta a la posibilidad de un horizonte que contenga y a la vez supere el terror. Así es como en gran parte de la producción artística de la transición, muchos de los espacios del activismo dentro del feminismo recogieron también esta misma tensión. Y fue en el marco de organizaciones feministas donde el papel de la fotografía se tornó clave.

La fundación de Lugar de Mujer en 1983 –donde participaron tanto Ilse Fuskova como Alicia D’Amico– puso en escena una serie de debates clave herederos de los que primaron en organizaciones previas como Unión Feminista Argentina -U.F.A., fundada en 1969-, pero también otros nuevos como la relación entre el activismo feminista y el lesbiano. La Comisión Pro-Reforma de la Patria Potestad fundada en 1980 y la organización del Congreso *La mujer en el mundo de hoy* en 1982, conformaron los núcleos del activismo de esos momentos de transición donde quedó expresada esta tensión entre continuidad y discontinuidad, o entre el deber de memoria y justicia del horror y la necesidad establecer una ruptura a partir de demandas nuevas.

3. ILSE FUSKOVA: UNA FERTILIDAD MONSTRUOSA

El primer caso en el que me quiero concentrar es el de la fotografía producida por Ilse Fuskova (n. 1929), artista y periodista que ingresó al activismo feminista y lesbiano en la década del ‘80 a través de su participación en Lugar de Mujer desde donde se conformó el Grupo Feminista de Denuncia –activo entre 1986 y 1987–. En 1987 el mismo grupo funda *Cuadernos de existencia lesbiana*, publicación que puso en circulación 17 números. Fuskova, que había trabajado como periodista en la década del ‘50 y más tarde como reportera gráfica, ingresa a la práctica de las artes visuales –primero la fotografía y, más tarde, el collage– a partir de su amistad con Grete Stern y Horacio Coppola con quienes se aproximó al trabajo fotográfico bajo el signo de la modernidad inspirada en la Bauhaus (Brizuela y Uslenghi 2021). Es decir, que su producción tiene que ser leída a la luz de un proceso de modernización periférica al que no era ajeno el feminismo de esos años.

Una de las series más conocidas de su producción es *El zapallo*, exhibida en octubre de 1982 en Talleres Brígida Rubio y en 1983 en Lugar de Mujer, espacios ubicados en la ciudad de Buenos Aires (Ilustraciones 1 y 2). Allí, Fuskova despliega un conjunto de doce retratos de una mujer desnuda –cuatro en blanco y negro y el resto a color– corridos, no solo del canon patriarcal de belleza, sino además de cualquier rasgo de optimismo. En un gesto profundamente burlón, cada una de las fotos exhibe a la modelo abrazada a un zapallo gigante en posiciones diversas: en algunas de esas imágenes el zapallo cubre los genitales, en otras los pechos; pero el gesto nada tiene que ver con el pudor. El fondo es claro y la modelo –sin maquillaje y con el pelo despeinado– está siempre sentada firmemente, sea sobre el piso o sobre una silla clara y austera. Tal como ha señalado María Laura Rosa (2020) se trata claramente de imágenes que subrayan la fecundidad física y mental de las mujeres a través de la asociación entre el mundo vegetal y el cuerpo femenino (Rosa 2020: 52).

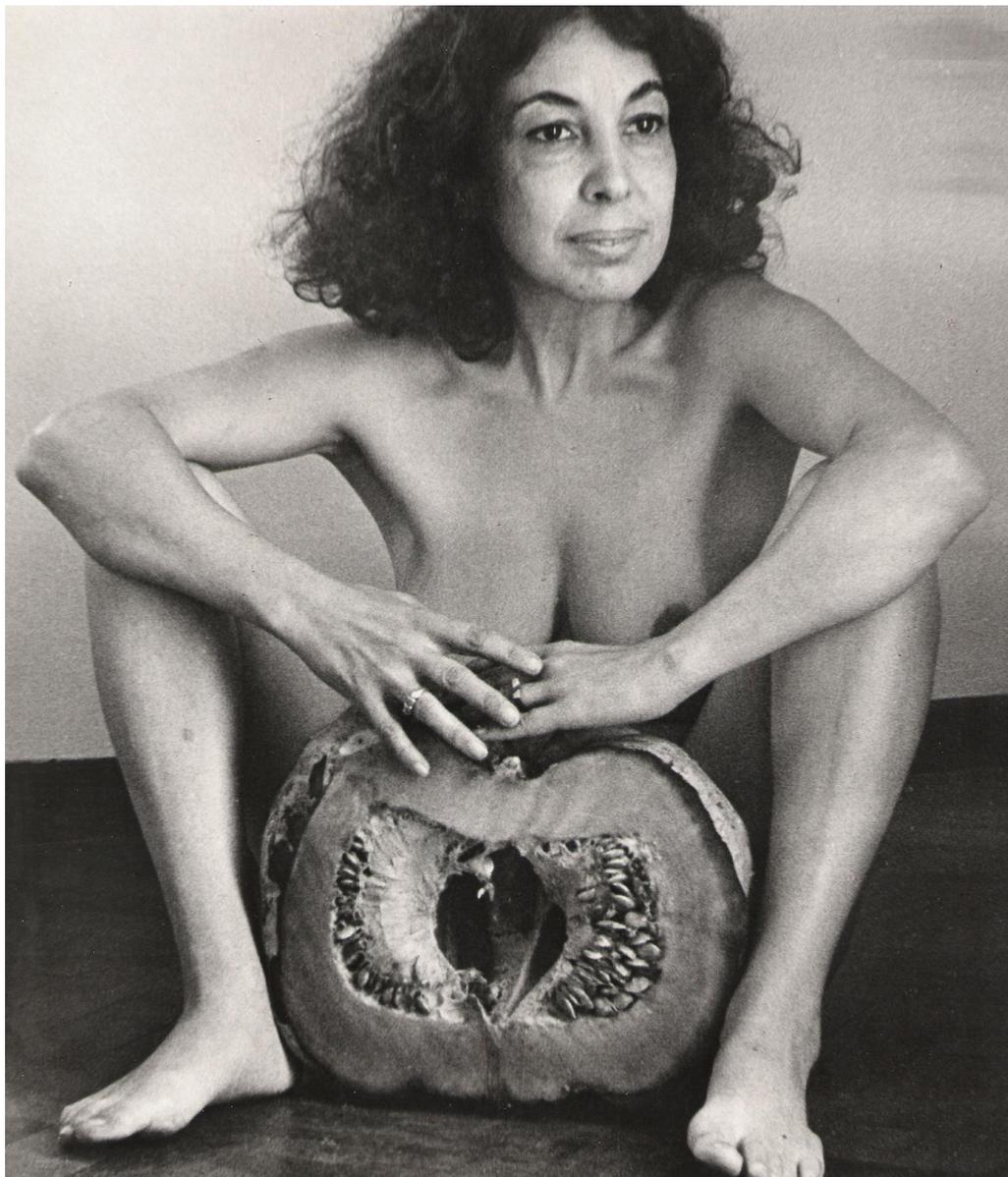


Ilustración 1. Cortesía de W-galería.



Ilustración 2. Cortesía de W-galería.

Sin embargo, me gustaría subrayar aquí además otras características de la serie asociadas a esta primera y evidente metáfora. Por un lado, la fuerte impronta paródica. Es que para referir al mundo vegetal Fuskova no apela a flores ni a plantas o frutos vistosos, fácilmente asociables a la fecundidad femenina, sino al brutal y poco estético zapallo. Se trata de un objeto que luce aquí casi fuera de proporción y de contexto en el marco de desnudos que tampoco respetan las supuestas reglas del género. El zapallo es un tubérculo tosco, rugoso, imprevisible, casi deforme. Es decir, que aquí la fecundidad femenina no refiere a la generación de productos armónicos o fácilmente digeribles —como la prole—, sino al inesperado resultado de esas semillas gigantes cubiertas por hilos sospechosamente húmedos y pegajosos. El retrato no es por cierto el de una mujer joven, sino el de alguien con una historia; con un pasado que no luce sencillo ni mucho menos pacífico. Se trata, claramente, de un pasado que pervive. Hay también, en la propia figuración de la fecundidad femenina, un horizonte esperanzado de futuro corrido de las expectativas patriarcales, pero atado a una historia que obliga a la protagonista a una mirada desafiante que muchas veces parece ignorar la cámara y otras, confrontarla. En algunos casos evade la mirada como si su presencia —y la de la audiencia— ni siquiera valieran la pena, en otros, interpela de modo directo. Es en esa mirada donde la ironía condensa cierto hartazgo ante el cisheteropatriarcado, pero a la vez la certeza de que la protagonista puede estallar de ira en cualquier momento. Se constituye así una atmósfera afectiva donde la materialidad llega, no solo a través de la mirada, sino también gracias al rol del pliegue, de la rugosidad, de las hendiduras tanto del cuerpo femenino como del zapallo que refieren a un pasado encarnado y también a elementos insondables que nunca serán enteramente revelados. La dimensión onírica de las imágenes parece apelar a un mundo paralelo que es a la vez una pesadilla, pero también una apuesta hacia el futuro a través de esa presentación de lo vegetal en términos, como la propia Fuskova reconoció, de fertilidad y promesa. Es la esperanza presente en la idea de fertilidad, pero también la ira contenida ante un pasado de opresión y de terror que se continúa en el presente y que, de algún modo y paradójicamente, guía esa esperanza. Un terror que no es solo el ejercido por el cisheteropatriarcado, sino el del terrorismo de Estado de las cuales las mujeres y la comunidad LGTBICQ+ fueron doblemente víctimas. Y la respuesta llega invirtiendo la mirada. En palabras de la propia Fuskova: “la mayoría de las mujeres en la cultura occidental nos vemos a través de la mirada distorsionada de una sociedad dominada por los varones” (Rosa 2020: 53). Desarmar esa distorsión solo parecía posible tomando como punto de partida una futuridad imaginada gracias a la transición, pero imponiendo la ruptura temporal de la ira. Efectivamente, esta serie de fotos tiene como objetivo primordial construir una imagen feminista del cuerpo y el rostro femeninos en rechazo a la mirada patriarcal orientada, como sabemos, a la dominación (Pollock 2003), pero además dirigir su mirada al propio patriarcado con la esperanza de demolerlo a través de la ira.

Ahora bien, ¿qué entender aquí por esperanza y qué por ira?; ¿en qué sentido esos arcos afectivos entran en tensión y expresan una temporalidad capaz de caracterizar el activismo feminista de la transición?

Entiendo que frente a la linealidad del optimismo sostenido en las certezas del progreso (Eagleton 2016: 24), la esperanza (Eagleton 2016: 65), basada en una superposición de deseo y expectativa (Eagleton 2016: 98), es capaz de suponer una temporalidad abierta (Eagleton 2016: 106) y no meramente cerrada como es el caso del camino seguro hacia un mundo mejor. Podríamos decir que la esperanza expresa, no un apego a una lógica teleológica, sino una apertura temporal que, en su imprecisión, dista de ser una garantía. Esta distinción tiene un efecto claro: mientras que el optimismo paraliza gracias a sus certezas, la esperanza está lejos de hacerlo (Crapanzano 2003: 18). La esperanza, en términos de Ernest Bloch, es el reino del “todavía no” (Bloch 2014: 33). De hecho, dice Bloch: “Me agito. Desde muy pronto se busca algo. Se pide siempre algo, se grita. No se tiene lo que se quiere” (Bloch 2014: 47). Hay entonces en la esperanza una fuerte insatisfacción hacia un presente que se identifica como inestable y abierto. Así, la esperanza no es nunca ajena a la vulnerabilidad.

La ira, por su parte, ampliamente discutida en su productividad por los feminismos -en particular a partir del artículo de Audre Lorde, “Usos de la ira: las mujeres responden al racismo”, publicado en 1981-, es una de las formas no convencionales de expresión del hartazgo. Siendo que la represión de la rabia es parte de la estrategia de sujeción, resulta frecuente y sistemáticamente silenciada a través de la culpa, la vergüenza, el miedo y la incomodidad (LeBrón 2021: 821). Se convierte así en una reacción a la doctrina de docilidad y la subordinación, donde la experiencia de sentirse abrumada resulta capaz de romper los circuitos de racionalidad patriarcal. Es, de alguna manera, tanto expresión de la herida como refugio ante la hostilidad hetero-cis-normativa (Cano y Dillon 2020).

Como expresión de la insatisfacción radical con el presente, la ira condensa el deseo de transformación como posible y no ya en tanto mera supervivencia (Kaplan et al. 2021: 795). Es así, en términos de Lorde, peso y poder (Kaplan et al. 2021: 785). Pero, tal como señaló Hil Malatino (2021), la rabia solo logra ser energía para el cambio cuando está focalizada con precisión. Se trata (Malatino 2021: 836) de una energía colectiva capaz de movilizar, pero que para ser emancipatoria necesita aunar la energía hacia determinados fines. No se trata, por cierto, de objetivos definitivos, sino de aquellos que, por ejemplo, pueden hacer uso de la lógica de la esperanza en tren de aunarla a una mirada precisa y demoledora hacia el patriarcado como la de la mujer retratada por Fuskova.

4. ALICIA D’AMICO: LA MIRADA ESTALLADA

Teniendo en cuenta estas definiciones, el segundo caso que me interesa presentar aquí es el de dos series de fotografías producidas por Alicia D’Amico (1933-2001) durante esos años de transición. La primera fue publicada en la revista feminista *Alfonsina*, que circuló en Argentina entre el 15 de diciembre de 1983 y el 11 de junio de 1984. Fueron once números que contaron con el trabajo de María Moreno, Sara Facio, Haydée Birgin, Néstor Perlongher, Ana Amado, Alicia Genovese y Diana Raznovich entre otrxs intelectuales (Diz 2007). La presencia de Facio y D’Amico en el *staff* marcó seguramente la estrategia visual

del periódico. Me quiero concentrar aquí en la serie publicada en el número 3 que recoge la experiencia del taller de autorretrato llevado a cabo por D'Amico junto a la psicóloga Graciela Sikos en 1983. En ese espacio, un grupo de mujeres fueron retratadas por D'Amico a partir de las reflexiones generadas en el taller y escribieron ellas mismas textos incluidos en la publicación en los que evalúan la experiencia. La premisa estética de la fotografía fue: luz natural y mirada a cámara. En sus palabras, el rechazo a todo artificio.

Según explicita D'Amico, su interés en exhibir y discutir la mirada femenina -que se refleja en otras notas de *Alfonsina* producidas por la fotógrafa- implica sostener la certeza de que “ese mirar desde nuestra interioridad, de una manera nueva, puede dar como resultante una nueva estética que redefina el concepto de belleza existente” (Rosa 2020: 60) Es que, dice D'Amico, “la mujer puede transformar la mirada de la mujer” para encontrar —en los términos de la publicación— una identidad.

El título de la nota de las páginas 8 y 9 de enero de 1984 es, justamente, “Cómo somos”. Dos palabras que implican, por cierto, subrayar este énfasis en el papel de la mirada en la constitución del colectivo de mujeres a partir de, como dice D'Amico, un “mirarse por dentro”, pero también del entre sí de la mirada feminista.

Los testimonios que acompañan a las fotos refieren a una constelación de afectos superpuestos que surgieron al momento de sacar las fotos, pero también al observarlas: felicidad, tristeza, melancolía, angustia, desafío, dicen las mujeres en cuestión. Así es como en su testimonio Susana, la protagonista de la foto No.6, dice: “No imaginé mi cara tajantemente dividida, y en cada actitud expresiones tan distintas... y sobre todo en los ojos un poco de furia, un poco de esperanza”. Esa tensión entre afectos supuestamente excluyentes -expresada, justamente, a través de la sorpresa al verse a sí misma con esperanza y enojo a la vez- es para la mujer retratada imprevista aún para ella misma. La descripción que la protagonista hace de su experiencia de verse retratada se condensa en la propia imagen: cofia blanca que destaca la expresión de enojo, ojeras, mirada penetrante hacia un horizonte que parece cercano y posible pero también desviado, sombras generadas por el retrato de medio perfil. Se trata de la generación de una atmósfera afectiva donde la materialidad de un rostro partido interpela descentrando a quien observa. Esa referencia a la división tajante —como la que supuestamente hay entre la esperanza y la ira— aparece referida también en la foto número 5 dedicada a Cecilia y en el testimonio que la acompaña: “Veo allí -dice- una parte aprendida, moldeada por la educación, por los medios de vida () La otra parte mía es la que fui eligiendo a través de mi vida”.



Ilustración 3.

Allí está también la llamada foto no.1 (Ilustración 3) que es el retrato de la intelectual Ana Amado, recién llegada del exilio. Boina y ropa oscura, pelo prolijo y mirada directa a cámara sobre fondo gris.

En su testimonio, Amado destaca que la foto deja a la vista dos rasgos que le parecen clave: la vulnerabilidad y la melancolía como una atmósfera en tensión. “Entre angustiada y perdida”, pero también, destaca, “desafiante”. Se trata de un desafío que atraviesa gran parte de la serie, y que resulta sostenido en un proceso dinámico: es que muchas de las caras retratadas están parcialmente cubiertas, aunque en proceso, tal vez, de develamiento. Hay además en las imágenes cierto ascetismo al estilo del ejecutado por Grete Stern (Brizuela y Uslenghi 2021) que, en este caso, logra que ese proceso de develamiento de la mirada logre capturar la complejidad de emociones superpuestas reconocidas como tensionadas.



Ilustración 4.

Durante esos mismos meses de la llamada primavera democrática Alicia D'Amico trabajó con Liliana Mizrahi en la *performance* fotográfica *Ninguna imagen es inocente* — desplegada a partir del taller *A través de la imagen fotográfica y la palabra, mujer y violencia*, realizado en Lugar de Mujer— que tomó forma de libro años después. Me interesa aquí discutir algunas de esas imágenes para subrayar ciertos rasgos en común con las imágenes anteriores. Hay en cada una de las fotografías (Ilustración 4) un proceso de develamiento similar al de la otra serie —aquí, a través de velos, sogas, cintas, telas, masa fresca, redes, arcilla—, pero también la capacidad de sacar a la luz ese sufrimiento y de mirar a cámara, por momentos hasta con ironía. Son máscaras que, tal como señala Nora Domínguez (2021), constituyen un topos central del arte feminista, pero también la dinámica de una liberación —¿onírica tal vez?— que jamás roza el optimismo. Las referencias a la tortura y al secuestro dentro de los centros clandestinos de detención de la dictadura se superponen aquí con la posibilidad de la revelación de una identidad herida, pero también de una agencia renovada. “El oído listo y el corazón preparado”, dice el acápite de la última de las fotos incluidas en el libro. Se trata de una atmósfera afectiva que reenvía a la materialidad literal de la inmovilidad de los cuerpos propia de la esclavitud y del encarcelamiento que interpela a lx observadorx señalando la inevitabilidad de la eventual liberación de su propio cuerpo. Es el remolino de afectos listo para arremeter el futuro en estado de alerta permanente,

pero también el foco puesto en heridas que nunca se borrarán. Las sogas se desatan con furia, pero también con la certeza de que resultarán en marcas permanentes y, a la vez, en la posibilidad de un futuro que *es/sea* otro.

5. LILIANA MARESCA: MÁSCARAS DESBORDADAS

Me gustaría ahora iniciar un tercer recorrido fotográfico para continuar indagando en ciertas consecuencias de esta superposición entre esperanza e ira en tanto emociones tensionadas generadoras de una atmósfera afectiva contingente y movilizadora a la vez. En particular, en lo que hace a desligar la exhibición de la esperanza de la narrativa de la felicidad. Se trata de las fotoperformances realizadas durante este período de transición por la artista argentina Liliana Maresca (1951-1994) en colaboración con Marcos López. Allí, creo, queda en clara evidencia un rasgo clave de la complejidad de la fotografía feminista de este período: el rol del cuerpo como tensión temporal en la configuración de la atmósfera afectiva transicional, marcada en este caso por una futuridad superpuesta a un pasado perturbador y enervante. Se ha señalado con frecuencia que, durante estos años, las referencias artísticas a la dimensión corporal (Usubiaga 2012: 157; Cámara 2015: 3; Labreau 2013: 3) constituyen un punto nodal en las intervenciones que denuncian el ocultamiento radical del cuerpo encarnado en la figura de *lx* desaparecid_x. El cuerpo ancla aquí la dimensión de semicosa propia de la atmósfera afectiva: es material pero, en el poder de su representación y, sobre todo, a través de su capacidad para expresar la tensión entre lo interior y lo exterior —y lo ausente y lo presente—, logra exceder esa dimensión. Así, al atender a ese rasgo de interioridad es capaz de expresar las tensiones de la representación de lo radicalmente ausente condensado en la paradoja de la representación de una ausencia. Como veremos, las series de Maresca hacen del cuerpo la frontalidad radical y la latencia permanente del desborde, y a la vez la denuncia de las huellas del terror y la ausencia.



Ilustración 5. Cortesía de Rolf Art.

La serie en blanco y negro producida frente a la Casa de Gobierno de la ciudad de Buenos Aires en 1984 (Ilustración 5) muestra a una Maresca oscilante entre el desafío y la melancolía, vestida con ropas que semejan un luto formal y aferrada a su enorme cartera oscura mientras exhibe gestos en extremo estereotipados. En definitiva, una señora burguesa que intenta sin suerte reprimir sus emociones haciendo de la institución que condensa el poder político centralizado en Argentina, alternativamente, su respaldo o su amo. La secuencia de expresiones que aparece a lo largo de las fotografías señala la posibilidad de la liberación de todas las reglas imaginables. Es la latencia de la afloración de lo que desborda el estereotipo aquello que desplaza el artificio de cada gesto al sentimiento de un derrumbe inmediato. Los guantes blancos en fuerte contraste con la ropa negra destacan aquí la vocación por ocultar el cuerpo de modo excesivo. Sin embargo, el gesto congelado de Maresca parece estar a punto de iniciar un *strep-tease* donde el revoleo de esos mismos guantes amenaza con ser el primer paso de la rebelión. La mirada a cámara refuerza el artificio de la situación, pero también subraya el tono paródico donde se anuncia el inminente derrumbe de un orden que solo luce incólume en su intento por ocultar el desborde. Un desborde que es también el de la anarquía responsable del desmoronamiento de la represión. Es la atmósfera afectiva marcada por una materialidad expresada en términos de una inminente desnudez que augura lo radicalmente imprevisible del futuro.

En sintonía con estas fotografías, la serie de retratos *Liliana Maresca frente al Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires* tomados también en 1984 frente al museo en cuestión -la expresión más pura de la institucionalización del arte- muestra a una Maresca vestida de modo más informal, pero con la cara cubierta por una máscara blanca. “Ser careta” -una fórmula que, según sus allegadxs, ella utilizaba frecuentemente- es aquí ocultar el afecto y amoldarse a las reglas de las instituciones. En la foto la máscara está pintada a mano y reproduce de modo bastante ingenuo ciertos rasgos estereotipados de lo femenino atados a un gesto neutro en el que es difícil adivinar algún tipo de sentimiento. En otra de las fotografías tomadas ya sobre la escalinata del museo, la máscara ha sido reemplazada por un plástico transparente que deja ver frontalmente el gesto neutro y estático de Maresca mientras por detrás se cuele la imagen en movimiento de otra mujer ingresando al museo que la mira con gesto reprobatorio. De algún modo, la máscara se va diluyendo poco a poco generando a su alrededor una incomodidad inocultable, pero también un olvido de los gestos meramente estáticos del tiempo congelado de la represión. La máscara -como artificio de la simulación que es necesario ejecutar para ser aceptada por la institución museística- está a punto de dejarse caer. Se vislumbra allí, detrás de las poses estáticas, el señalamiento de una ira contenida que comienza a ser ejecutada al dejar de amedrentarse ante reglas caducas legitimadas en el terror. Eso es lo que está sucediendo frontalmente ante nuestros ojos.



Ilustración 6. Cortesía de Rolf Art.

Así, en ambas series el cuerpo resulta oculto detrás del artificio encapsulado emanado de un orden institucional —sea el del poder estrictamente político o el de su ejercicio a través de la burocratización de la acción artística—, pero su propia presentación como parodia anuncia la posibilidad de un desmoronamiento, de un estallido, de un arrasamiento fatal. La inminencia del acto de retirarse la careta y dejar a la vista la mirada encarnada en el rostro desnudo expresa el hartazgo y a la vez, la apertura de posibilidades que otorga la futuridad inestable de la esperanza, sin rastros de optimismo.

Hay una tercera serie clave producida por Maresca en esos años. Me refiero a *Liliana Maresca con su obra* (1983) captada también por la lente de Marcos López. Allí, sin máscaras ni reglas, el cuerpo desnudo y anárquico condensa a la vez ira y esperanza. En este conjunto de fotografías la artista aparece interactuando con sus objetos marcados por el uso y resignificados como obras de arte. El cuerpo desnudo —frágil y amenazante a la vez— es el encargado de exhibir el afecto y contrastarlo con objetos aparentemente inertes y vetustos a los que les otorga vida. Si en las otras dos series las instituciones eran la expresión de esa inercia desafectada que hace pervivir el terror, en este caso son los objetos mismos contruidos a partir de desechos los encargados de expresar reglas que solo pueden

ser violadas a través de la irrupción de la dimensión afectiva. Pero, la ira como disrupción expresada en esos desnudos frontales resulta también, a la vez, en la mirada hacia el futuro. Un futuro caótico, sin forma preestablecida, sin respuestas de ningún tipo, pero que encarna el orden de la posibilidad que condensa la esperanza. Hay una expresión que logra romper brutalmente con el pasado mientras observa un futuro incierto, pero ya imperiosamente presente. El cuerpo de Maresca no es aquí solo un desafío, sino también y centralmente la potencialidad agenciadora del desorden. La mirada –desnuda como el cuerpo– encarna así a la vez la ira y la esperanza. No, por cierto, un optimismo asociado a la narrativa de felicidad, sino un futuro abierto y anárquico que es otro gracias a la ruptura lograda por la ira.

Resortes, maniquís, fragmentos de muebles antiguos. Objetos sin contexto que encarnan un pasado muerto, al que el cuerpo cuestiona exponiéndose hacia el futuro a través del caos de su desnudez. Es la anarquía del cuerpo femenino exhibido de modo fatalmente frontal. No hay poses ni estrategias aparentes en el modo en que Maresca despliega su cuerpo ante la cámara. Solo un contraste brutal entre el pasado muerto y la futuridad inestable encarnada en lo caótico del afecto expresado en esos mismos cuerpos. Es el estallido de la hipocresía, la violencia, las formas y el ocultamiento de las emociones en pos del mantenimiento del funcionamiento de las instituciones –como la encarnada en la lógica museística y en la estatal– aquello que está en juego aquí. El cuerpo es el afecto liberado que interviene en su anarquía a través de la ira hacia el pasado y la esperanza que imagina futuridad. Es esa posibilidad de la anarquía la que condensan la ira y la esperanza en su inestabilidad. Hay, sin dudas, burla en ese gesto. Burla al *corset* puesto sobre las emociones, sobre los cuerpos, sobre el futuro a través de una atmósfera afectiva imprevisible capaz de generar la temporalidad de la transición.

La esperanza se encarna así en la anarquía del cuerpo; en, evocando a Roberto Jacoby, un “cuerpo danzante, insubordinado, travestido, la fiesta, el roce” (Jacoby 2011: 175) que resignifica el cuerpo ausentado (Longoni y Bruzzone 2008: 16) o martirizado de la dictadura. La posibilidad de emancipación llega aquí de la mano de la exhibición del cuerpo femenino desnudo, sin máscaras, sin instituciones. Un cuerpo que es rabia y esperanza anárquica a la vez.

6. ALGUNAS CONCLUSIONES

Tal como he desarrollado más arriba, durante los años de transición democrática se hizo uso de una atmósfera capaz de sostener un reclamo minimalista en lo que intentaba ser una refundación de la democracia argentina bajo las pretensiones de la promesa del progreso buscando introducir una ruptura imprevista: la futuridad de la esperanza, atravesada por la ruptura del tiempo asociada a la rabia. No eran ya demandas acordadas y supuestamente anticuadas, sino otras más contemporáneas que intentaban acelerar el tiempo hacia delante usando lo pendiente del pasado y no meramente compensar lo no hecho hasta entonces. Se generaron así dos temporalidades distintas y superpuestas: una basada en la compensación

por el tiempo perdido y otra sostenida en el salto hacia delante del tiempo. Antes del “colapso de la ilusión democrática” (Usubiaga 2012: 291) motorizado a fines de la década del ‘80, esta superposición tensionada instaló una atmósfera donde las huellas del terror generaron una futuridad capaz de aunarse a la anarquía y a la vulnerabilidad perviviente de la dictadura, estableciendo premisas estéticas y políticas diferenciadas para el movimiento.

Los tubérculos fértiles pero desgastados de Fuskova, los develamientos de las mujeres retratadas por D’Amico y la transición hacia el desborde anárquico de las fotografías de Maresca usan justamente la atmósfera esperanzada de la transición exhibiendo la tensión entre continuidad y discontinuidad propia de la transición y a la vez fundando demandas y formas culturales no previstas.

Estas imágenes generadas por artistas feministas protagonistas de esos años de transición expresan así un marco temporal sellado por el horizonte de la esperanza -que no necesariamente implica diferimiento como el optimismo, sino demanda, ansiedad y hasta anarquía-, pero también por un pasado que pervive en términos de ira. Y de una ira que no pretende ocultar las marcas de la vulnerabilidad radical producida por el terrorismo de Estado, sino motorizar la acción. Como en las secuencias de imágenes presentadas más arriba, no es el grito ni los ojos estallados, sino la mirada a veces desviada, parcialmente oculta, a veces paródica, marcada para siempre por el pasado, vulnerable y vulnerada sin vergüenza. Aún bajo la guía de la modernización -que se condensa en una estética heredera de la introducida por Grete Stern y Horacio Coppola y que no es ajena como premisa al feminismo de esos años- esa superposición habla de una transición donde la esperanza era un hilo conductor. Pero, un hilo marcado por la tensión entre la continuidad y la discontinuidad que unen y separan al pasado del presente. Es la ira -reactiva y movilizante- ante injusticias pasadas que siguen encarnadas en el presente junto a una esperanza siempre consciente de su propia inestabilidad y hasta de la anarquía que la define. También, la oportunidad de usar la matriz marcada por la incertidumbre y la esperanza a la hora de irrumpir en la esfera pública imponiendo la ruptura del tiempo contenida en la ira y definiendo modos de intervención y de expresión propios.

Las atmósferas afectivas construyen, sin dudas, una sintonía afectiva (Malatino 2022: 4), pero una que no está nunca exenta de tensiones o de desafíos a atmósferas normativas (Malatino 2022: 8). Son así capaces de generar un común afectivo (Malatino 2022) que, lejos de ser estático o homogeneizante, resulta imprevisible. La dimensión afectiva del uso de otras atmósferas es entonces una oportunidad para otorgarle dinamismo, conflictividad y contingencia al estudio de la dimensión afectiva y atender al pasaje que va de la amalgama al desencuentro, al roce, la inconveniencia y hasta la anarquía.

Si bien la idea normativa de la ira está asociada al exceso y a la violencia habilitando así el camino a su estigmatización, aquí, en su vínculo con la pena, la vulnerabilidad, la ironía, el miedo, el duelo y la esperanza conforma una atmósfera afectiva particular capaz de caracterizar ciertos modos de la intervención a partir de un uso desviado de las atmósferas en circulación. Es que la ira constituye una guía sólida a la hora de pensar nuevos mundos yendo más allá de la supervivencia para transformar lo que es considerado posible (Kaplan

et al. 2021: 795). Si, como señaló Amia Srinivasan (2021), la ira, al estar asociada a la autoestima, ayuda a la organización colectiva, en la versión del activismo feminista de la transición argentina, resulta en un enojo atravesado por la vulnerabilidad y el uso estratégico de una atmósfera marcada por la esperanza donde el salto al futuro impulsado por esa superposición con la ira sigue empastado por el acecho del pasado.

Así, la noción de atmósfera afectiva tal como fue introducida en estas líneas – tensionada, contingente, usable, abierta– refiere a un espacio común impredecible donde se superponen ira y esperanza, pero también, un impulso tanto estratégico como afectivo para la acción política sostenido en una sintonía afectiva productiva en sus inevitables tensiones e incertidumbres.

OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara. 2019. *What's the Use?* Durham: Duke University Press.
- Berlant, Lauren. 2022. *On the Inconvenience of Other People*. Durham: Duke University Press.
- Blix, Göran. Febrero de 2006. "Charting the 'Transitional Period': the Emergence of Modern Time in the Nineteenth Century". *History and Theory*, 45: 51-71.
- Bloch, Ernst. 2014. *El principio de la esperanza*. Madrid: Trotta, Tomo I.
- Böhme, Gernot. 2014. "The Theory of Atmospheres and its Applications". *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, 15: 92-99.
- Brizuela, Natalia y Uslenghi, Alejandra (ed.). 2021. *La cámara como método. La fotografía moderna de Grete Stern y Horacio Coppola*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Cámara, Mario. 2015. "De aquel amor de música ligera. Liliana Maresca y la escena de los ochenta en Buenos Aires". Conferencia LASA 2015.
- Cano, Vir y Dillon, Marta. 2020. "Que la rabia nos valga". *Revista Chubasco* en primavera, 2020. <https://revistachubascoenprimavera.wordpress.com/2020/10/22/que-la-rabia-nos-valga/> (Último acceso: 4/10/23).
- Crapanzano, Vincent. Febrero de 2003. "Reflections on Hope as Category of Social and Psychological Analysis". *Cultural Anthropology*, 18.1.
- Diz, Tania. 2007. "Tensiones, genealogías y feminismos en los 80. Un acercamiento a *Alfonsina*, primer periódico de mujeres". III Encuentro Internacional de publicaciones feministas. Entre medios, autoras y públicos. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.academica.org/tania.diz/22.pdf>
- Domínguez, Nora. 2021. *El revés del rostro. Figuras de la exterioridad en la cultura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Eagleton, Terry. 2016. *Esperanza sin optimismo*, Buenos Aires: Taurus.
- Franco, Marina. 2023. *1983. Transición, democracia e incertidumbre*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Garbatzky, Irina. 2013. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

- Haraway, Donna. 1995. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*, 313-346. Madrid: Cátedra.
- Kaplan, Carla, Haley, Sarah y Mitra, Durba. 2021. "Introduction: Outraged/Enraged: The Rage Special Issue". *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 46.4: 785-800.
- Jacoby, Roberto. 2011. *El deseo nace del derrumbe*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laboreau, Ana Gisela. 2013. "Afectarse de alegría: el recuerdo de lo festivo a través de las prácticas corporales vestimentarias contraculturales durante la última dictadura militar y la transición democrática". X Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- LeBrón, Marisol. 2021. "Policing *Coraje* in the Colony: Toward a Decolonial Feminist Politics of Rage in Puerto Rico". *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 46.4: 801-826.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comp.). 2008. *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Luciano, Dana. 2007. *Arranging Grief*. Nueva York: New York University Press.
- Magneto, Vanesa. 2016. "Fotografías aptas para todo destino: sobre dos fotoperformances de Liliana Maresca". IX Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Buenos Aires, 3 al 5 de noviembre.
- Macón, Cecilia. 2021. *Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora Editora.
- _____. 2023. "Haunting Voices. Affective Atmospheres as Transtemporal Contact". En: Seigworth, Gregory y Pedwell, Carolyn (eds.) *The Affect Theory Reader 2.0*. Durham: Duke University Press.
- Malatino, Hil. 2021. "The Promise of Repair: Trans Rage and the Limits of Feminist Coalition". *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 46.4: 827.
- _____. 2022. *Side Affects: On being Trans and Felling Bad*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pollock, Griselda. 2003. *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the History of Art*. Nueva York: Routledge.
- Riedl, Friedlind. 2019. "Atmosphere" in: Slaby, Jan and von Scheve, Christian (eds) *Affective Societies. Key Concepts*. New York: Routledge.
- _____. 2020. "Affect and Atmosphere" en Riedl, Friedlind y Torvinen, Jutha (eds.) *Music as Atmosphere. Collective Feelings and Affective Sounds*. Nueva York: Routledge.
- Rosa, María Laura. 2020. "La fotografía en la creación de otras imágenes de mujeres". Buenos Aires en 1980" *Asparkia* 37: 53-72.
- Schmitz, Hermann. 2014. *Atmosphären*. Friburgo y Munich: Karl Alber.
- Slaby, Jan. 2020. "Atmospheres -Schmitz, Massumi and beyond", en Riedl, Friedlind y Torvinen, Jutha (eds.). *Music as Atmosphere. Collective Feelings and Affective Sounds*. New York: Routledge.
- Srinivasan, Amia. diciembre 2016. "Would Politics Be Better Off Without Anger?" *The Nation*, 19-26.

- _____. 2021. *The Right to Sex. Feminism in the Twenty-First Century*. Londres: Farrar, Straus and Giroux.
- Stubs, Roberta, Silva Teixeira-Filho, Fernando y Lessa, Patrícia. 2018. “Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade”. *Revista Estudos Feministas*. Florianopolis. 26.2: e38901
- Teitel, Ruti. 2000. *Transitional Justice*. Oxford University Press: Oxford.
- Usubiaga, Viviana. 2012. *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

