

A close-up, high-resolution photograph of human skin, showing the intricate texture of the dermis and epidermis. The lighting is soft, highlighting the natural creases and pores of the skin. The color is a warm, natural brown.

PANTALLAS

¿NUEVAS PIELES?

Ana Soteras / María Storni





Alguien quiere unirse a esta llamada
Maria Storni

Como eres organizador, puedes quitar a quien desees en cualquier momento

Rechazar Permitir



PANTALLAS ¿NUEVAS PIELES?

*Reflexiones en torno a la vinculación entre pantallas
y producción artística en el marco de la vida doméstica
en confinamiento pandémico desde una perspectiva feminista*

Ana Soteras / María Storni

PANTALLAS ¿NUEVAS PIELES?

*Reflexiones en torno a la vinculación entre pantallas
y producción artística en el marco de la vida doméstica
en confinamiento pandémico desde una perspectiva feminista*

Trabajo Final de Investigación
Licenciatura en Arte y Gestión Cultural

UNIVERSIDAD PROVINCIAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO

Ana Soteras / María Storni

pantallasnuevaspieles@gmail.com

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a cada persona que formó parte de este recorrido y un cálido agradecimiento a la compañera Azul Cooper que fue parte del inicio de este proyecto.

A Manuel Molina por su acompañamiento como asesor externo de esta investigación, a la cual le brindó una mirada afectiva y singular.

A Ianina Ipohorsky por impulsar el deseo de investigar en artes y sus atinados aportes bibliográficos.

A nuestras familias y amistades por ser un gran soporte ante la contingencia y acompañar este extenso recorrido.

Estamos más que agradecidas con las artistas que formaron parte de este proyecto: Constanza Ruibal, Ariana Kletzel y Majo Arrigoni, que sin ellas esta investigación no hubiera tomado cuerpo.

RESUMEN

Este trabajo de investigación aborda los siguientes tópicos: pantallas, producción artística, vida doméstica y pandemia desde una aproximación feminista. Nos valemos de un análisis de carácter afectivo para observar una selección de obras de tres artistas de la ciudad de Córdoba. Para ello, nos apoyamos de diversas reflexiones en torno a teorías feministas contemporáneas, abarcando distintos puntos de vista que van desde el posthumanismo en Haraway, los estudios de género, cultura digital y arte en Zafra y la historia social del arte de Giunta. Se recuperan también los aportes de autores como Preciado respecto de las pantallas como dispositivos vinculares en tanto nuevas pieles y aquellos de Zafra en referencia a los mismos, como vehículos de producción dentro del sistema red. El concepto de ubicuidad enlazado a las producciones artísticas estará orbitando para describir el régimen escópico contemporáneo de la imagen digital. Se analiza a las pantallas suscritas a la actual cultura digital para entender una nueva realidad atravesada por el ocularcentrismo, concreto en términos de superabundancia visual desde la perspectiva de Fontcuberta. Así se pretende construir una vinculación situada entre: pantallas, confinamiento y producción artística.

Palabras clave: pantallas; producción artística; vida doméstica; pandemia, feminismo.



INDICE

PORTADA	
AGRADECIMIENTOS	9
RESUMEN	11
INDICE	13
PREFACIO	17
1. INTRODUCCIÓN	18
1.1 Tema.....	21
1.2 Problema de investigación.....	21
1.3 Objetivo general.....	21
1.4 Objetivos específicos.....	21
1.5 Fundamentación.....	22
2. APROXIMACIONES TEÓRICAS	24
2.1 Antecedentes.....	27
2.2 Modos de ruta.....	37
2.3 Marco teórico.....	42
2.3.1 Perspectivas Feministas.....	42
2.3.2 Fenomenologías del confinamiento. Día 0.....	43
2.3.3 Universos Domésticos: presente continuo.....	45
2.3.4 2D / 2.0: internet como red posibilitadora de lazos sociales y productivos.....	48
2.3.5 Pantallas, ¿Nuevas pieles?.....	53
2.3.6 Pasajes: del 3D al 2D y viceversa.....	58
3. ANÁLISIS DE CASOS	62
3.1 Comentario preliminar.....	65
3.2 Caso I: Constanza Ruibal.....	66
3.2.1 Cuando la contingencia deviene reinención.....	70
3.2.2 Lo experiencial como praxis.....	71
3.2.3 Obra viva.....	73
3.2.4 Transforma lo doméstico en desconocido.....	78
3.2.5 La ventana de nuestros tiempos.....	80

3.3 Caso II: Ariana Kletzel.....	82
3.3.1 ¿Imágenes de otro siglo?.....	85
3.3.2 Habitar la pausa.....	88
3.3.3 Resonancia corporal.....	91
3.3.4 La fragilidad de nuestros tiempos.....	93
3.4 Caso III: Majo Arrigoni.....	94
3.4.1 Sobre las metodologías de trabajo.....	98
3.4.2 Obras precedentes a la luz Desveladas.....	99
3.4.3 Desveladas.....	106
4. CONCLUSIONES.....	112
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124
6. ANEXOS.....	128



Maria Storni está presentando

+ Estás presentando tu pantalla a los demás

+ Estás presentando tu pantalla a los demás

+ Estás presentando tu pantalla a los demás

Detener la presentación

This screenshot shows a Google Meet window with a grid of participants. The main content area displays a shared screen from a browser, which itself shows a grid of participants. The interface includes a top navigation bar with a '+' icon and the text 'Estás presentando tu pantalla a los demás'. The bottom of the window features a toolbar with icons for muting, video, chat, and other meeting controls.

This section shows two large video thumbnails from the meeting. The top thumbnail features a woman with glasses and dark hair, wearing a dark top. The bottom thumbnail shows a woman with curly hair and glasses, also wearing a dark top. Both thumbnails have a blue '+' icon in the top right corner, indicating they are part of a larger grid.

18:06 | fiq-sacq-rxy

meet.google.com está compartiendo tu pantalla. Dejar de compartir | Detener

18:07 | fiq-sacq-rxy

meet.google.com está compartiendo tu pantalla. Dejar de compartir | Detener

18:07 | fiq-sacq-rxy

meet.google.com está compartiendo tu pantalla. Dejar de compartir | Detener

PREFACIO

Iniciamos la Licenciatura en Arte y Gestión Cultural a mediados de agosto del año 2020, en contexto de confinamiento como medida sanitaria del Estado Nacional Argentino contra la pandemia de COVID-19. En aquellos tiempos, el escenario era muy distinto al de hoy (2023), porque entonces todo cambiaba para todes todo el tiempo.

Nuestro hacer desde el cursado de la carrera hasta el presente trabajo de investigación ha sido realizado desde lugares remotos y a través de las pantallas. La llamada “nueva normalidad” que en ese tiempo nos mantenía puertas adentro, nos conectaba obligadamente con estos dispositivos tecnológicos y ellos a su vez, a un sin fin de pestañas que emergían y se multiplicaban de manera creciente. Las pantallas pasaron a ser las citas obligadas del día a día tanto para cursar la licenciatura, para trabajar, para conectarnos con quienes teníamos lejos, así como también para el momento de recreación.

Impulsadas por un contexto que había entrado en situación de colapso mundial por un virus, compartimos ideas que surgían individual y colectivamente. Por lo que *Pantallas ¿Nuevas pieles?* atravesó diversos estadios y se reinventó. Este proyecto se fue reconfigurando a la par de nuestros espacios de producción artística, de nuestras casas y vidas personales. Cabe mencionar el privilegio de poder contar cada una con un cuarto propio. Espacios que también fueron mutando, ya que atravesamos mudanzas e incluso cambios de provincia.

A este trabajo final lo escribimos como pudimos, en los bordes de los días como dijo alguien alguna vez. Para nosotras escribir es una actividad compatible con la producción y no solo artística, sino también como un accionar que resiste a un sistema capitalista veloz y voraz, imponiendo la celeridad sobre las vidas contemporáneas. De esta manera que en la presente investigación desarrollamos diferentes nociones poéticas que dan lugar a algunos pasajes literarios del texto. Quisimos darle un aire sensible al recorrido por lo que decidimos acompañar lo textual con imágenes producidas tanto por las propias artistas seleccionadas como por nosotras en diferentes formatos, tanto analógico de 35mm como digital.

Mencionamos que dicho trabajo formó parte de un proyecto de investigación de la FAD-UPC, al cual se le otorgó la Beca-CIN (Becas de Estímulo a las Vocaciones Científicas), mediante la cual pudo desarrollarse dentro de un formato académico. Se proyecta en un futuro próximo recorrer otros abordajes de investigación en vinculación con el territorio universitario, tomando como eje la investigación-producción en artes.



1. INTRODUCCIÓN



1.1 Tema

Pantallas y producción artística. Una aproximación feminista al campo de las artes visuales de la ciudad de Córdoba en contexto de pandemia.

1.2 Planteo Del Problema De Investigación

Teniendo en cuenta que la pandemia por COVID-19 y la consecuente medida de cuarentena afectó a las vidas de las personas en diferentes planos, y considerando que históricamente las tareas del cuidado doméstico tienden a recaer sobre las identidades femeninas, en la presente investigación se pretende poner la mirada, desde una perspectiva feminista contemporánea, sobre un grupo de artistas mujeres de la ciudad de Córdoba para indagar en qué medida las afectó dicho contexto atravesado por el incremento del uso de los dispositivos pantallas.

Por lo tanto se formula la siguiente problemática: ¿De qué manera influyó el confinamiento en los modos de producción artística dentro del campo de las artes visuales en la ciudad de Córdoba? Y, de un modo más específico: ¿Qué tipo de corrimientos -en tanto huellas- pueden analizarse en las producciones artísticas en términos técnicos, narrativos o metodológicos?

Por último, asumiendo el uso de los dispositivos pantallas se cuestiona: ¿Qué lugar ocupan dichos elementos tecnológicos en los procesos de producción artística enmarcadas en los periodos de confinamiento?

1.3 Objetivo General

Construir una vinculación entre pantallas y producción artística situada en Córdoba en el marco de la vida doméstica en confinamiento por la pandemia desde una perspectiva feminista.

1.4 Objetivos Específicos

1. Identificar la reconfiguración de los espacios domésticos adaptados al confinamiento y advertir su impacto en los haceres del campo de las artes visuales.

2. Reflexionar en torno a las adaptaciones de las prácticas artísticas tales como tecnicismos, narrativas y metodologías de producción, en contexto del confinamiento por la pandemia.

3. Analizar la función de las pantallas en tanto dispositivos tecnológicos como vías principales de conexión, comunicación y producción de artistas visuales mujeres.

1.5 Fundamentación

A medida que fuimos transitando la nueva configuración que se imponía a la vista de la pandemia, intentamos intuitiva y personalmente dar respuestas a las preguntas que nos acercaba el actual paradigma perteneciente a la era digital. Eran tiempos de ensimismamiento, de estar adentro, enfrentadas a una pantalla durante muchas horas, adquiriendo conocimientos académicos pero en nuestras casas o en nuestras habitaciones propias improvisadas. Con esto nos referimos al traspaso de la presencialidad a la virtualidad. Observando cómo la digitalización se acrecentaba conforme pasaban los días, nació la necesidad de reflexionar acerca de las posibles repercusiones dentro de las prácticas artísticas¹ visuales de la ciudad de Córdoba.

Una frase activó nuestro interés por indagar sobre las nuevas maneras de vincularnos: “las pantallas son la nueva piel del mundo” (Preciado, 2019, p. 246). Dicha reflexión del autor, nos llevó a poner la mirada sobre los dispositivos tecnológicos como las vías principales de conexión, producción y comunicación contemporáneas. Surgía así la pregunta que daba inicio a esta investigación: ¿De qué modo las pantallas participan en nuestras vidas como un nuevo puente mediador del afuera con el adentro, las nuevas posibles “pieles de contacto” con un otre? La pregunta disparaba la comprensión de un afuera que se manifestaba en crisis con un adentro, que reflejaba tanto una nueva manera de protegernos de algo ínfimo como lo es un virus microscópico, como así también alojaba un retorno a problemáticas socio-políticas precedentes, cuando pensábamos en el rol histórico de la mujer en relación a la casa.

Por lo que nos resultó significativo contextualizar los primeros periodos de confinamiento más estrictos enmarcados durante el año 2020, justo cuando diversas premisas y demandas de los movimientos feministas alcanzaban pregnancia y tenían lugar numerosos movimientos políticos y sociales que visibilizan problemáticas de género.

En este sentido, durante el período de pandemia, cuando todas las personas debieron permanecer en sus hogares, lugar al que históricamente se subordinó al género femenino, nos preguntamos acerca de cómo era para las mujeres el retorno obligado al hogar. Entonces de manera intuitiva y advirtiendo el impacto que adquiere la virtualidad, fueron manifestándose más preguntas: ¿Qué nuevos comportamientos socioculturales derivarán de la conexión ilimitada brindada por internet y los dispositivos tecnológicos? Entendiendo que las pantallas son el nuevo “sitio” de encuentro, de manifestación y de circulación: ¿Qué implicó el desplazamiento desde el espacio público, afín a la militancia colectiva, el movimiento y la re

¹ Nos referimos a prácticas artísticas como un aspecto más general en torno a la producción de obra que abarca: tecnicismos, narrativas y metodologías de producción.

flexión, en contrapunto con el espacio doméstico y cotidiano afectados por el encierro? Y, teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde el inicio de esta investigación y todos los cambios por los que hemos atravesado, nos preguntamos también: ¿Cuáles son las resonancias o remanencias que se pueden observar a distancia de aquellos primeros días de cuarentena?

De esta manera planteamos un triple cruce en nuestra investigación: en primer lugar las pantallas² como componente principal de la progresiva virtualidad en esta nueva cultura³ digital. Luego, el feminismo que desde hace décadas utiliza la red como herramienta organizativa de la comunidad. Y por último, y no menos importante, las producciones artísticas como tejido que enlaza los puntos anteriores.

A partir de estos lineamientos es que creímos fundamental realizar nuestra investigación desde una perspectiva feminista, tomando como referencia categorías de análisis vinculadas a lo “afectivo” en torno a las prácticas actuales tanto artísticas (Dahbar & Mattio) como sociales (Segato). Como nos referimos anteriormente, seleccionamos casos de mujeres cordobesas dentro del campo del arte, procurando dar luz, no solo a las inquietudes mencionadas (como el impacto del retorno al hogar, la consecuente virtualidad en el espacio cotidiano y los posibles cambios socioculturales de la digitalización) sino sobre todo, centrando nuestra atención en las huellas que dejó la pandemia en sus producciones artísticas.

Pantallas ¿nuevas pieles?, más que una investigación meramente formal es el deseo de dejar registrado un momento histórico a través del análisis de las producciones artísticas, atravesado por la pandemia.

2 Cabe aclarar que nos centraremos en las pantallas como pieles dentro del tejido sociocultural dejando de lado la otra piel, lo que no vemos en la superficie de las mismas, entiéndase por esta otra piel, su carácter estructural devenido del litio y los procesos extractivistas que forman parte de estos dispositivos; no solo de las pantallas, sino de la cultura digital contemporánea, como por ejemplo la cantidad de recursos naturales y humanos que se utilizan a nivel global para la actual hiperconectividad.

3 Concepto que la autora Remedios Zafra desarrolla y que profundizaremos en el marco teórico.



No
Pero me p

2. APROXIMACIONES TEÓRICAS

o sé nada de eso.
reocupa lo desconocido.

2.1 Antecedentes

A lo largo del tiempo, la humanidad se ha enfrentado innumerables veces a grandes conflictos históricos que, en mayor o menor medida, interrumpen su devenir. Guerras, catástrofes naturales, epidemias, etc.

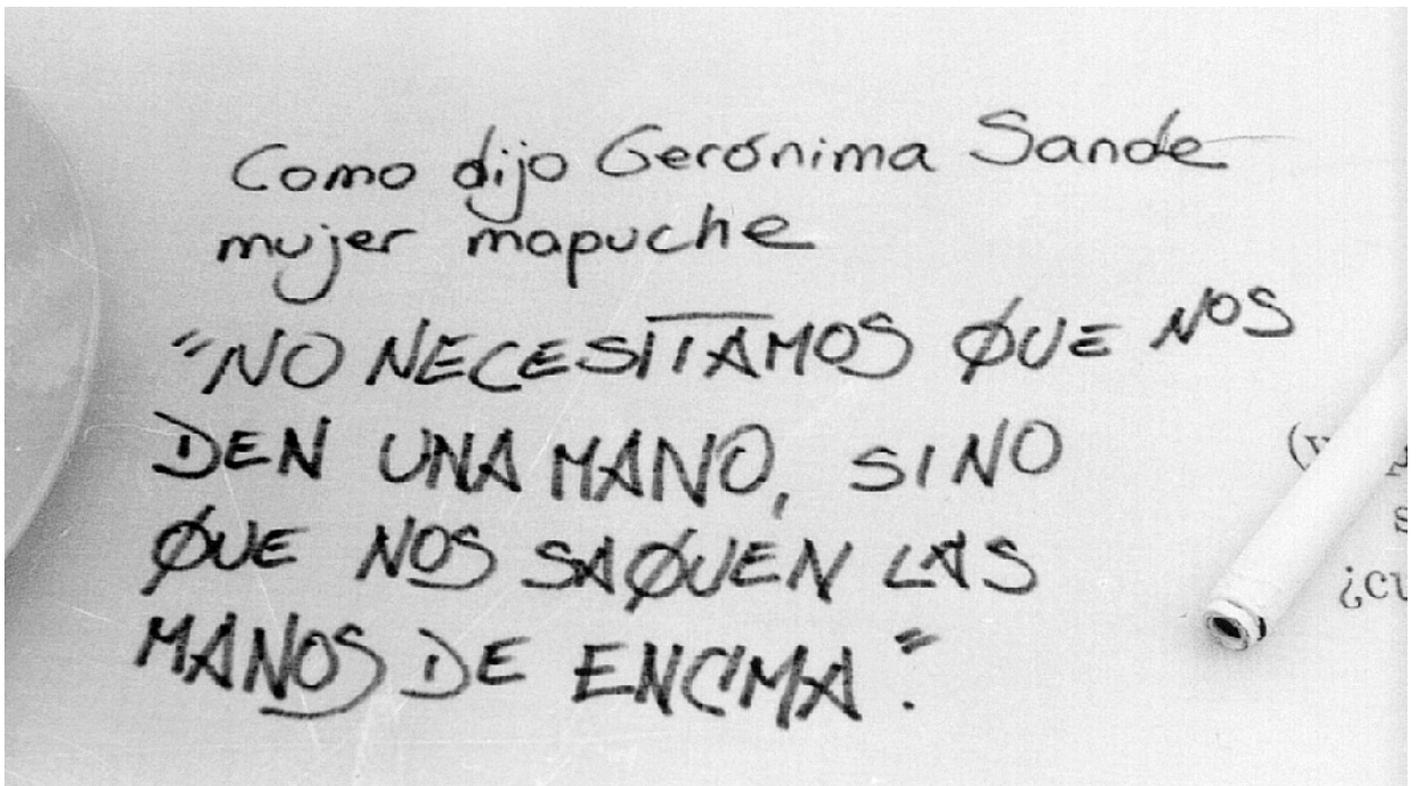
En el presente apartado proponemos una serie de antecedentes que aportaron al tema, tanto desde aspectos históricos, teóricos en relación al feminismo, metodológicos y prácticos vinculados al contexto de pandemia.

Para introducirnos en el estado de la cuestión, mencionamos un antecedente histórico que marcó y desestabilizó a nuestro país: la crisis del 2001 en Argentina⁴. Consideramos esta situación como un referente análogo al contexto de pandemia en términos de inestabilidad, desequilibrio e incertidumbre que impactó tanto al orden social, económico y cultural.

Desde el aspecto que nos convoca, el campo artístico, advertimos que al igual que en aquellos años conflictivos, les artistas nos encontramos una vez más inventando diferentes caminos para sobrellevar una realidad más cercana a una ficción. Por lo que resulta interesante destacar el trabajo historiográfico que realizó Giunta (2009) sobre el arte posterior a la crisis del 2001 en nuestro país, donde analiza el resurgir de nuevas prácticas ante situaciones críticas. La autora afirma: “Ante lo indefinido y lo urgente, la sociedad multiplicó creativas formas de respuesta. Nuevas formas de organización de la cultura marcaron una nueva fase en el arte” (p. 26).

Una de esas respuestas que impulsó la crisis del 2001 fue el desarrollo de la autogestión colectiva como herramienta generadora de nuevos dispositivos de circulación y exhibición de prácticas artísticas ante la debilidad de políticas culturales o de las diferencias ideológicas con éstas (Desjardins, 2012).

⁴ Dicho antecedente es compartido con el TFL de producción “Materia Errante” de Azul Cooper, con quien compartimos una parte del recorrido de la presente investigación.



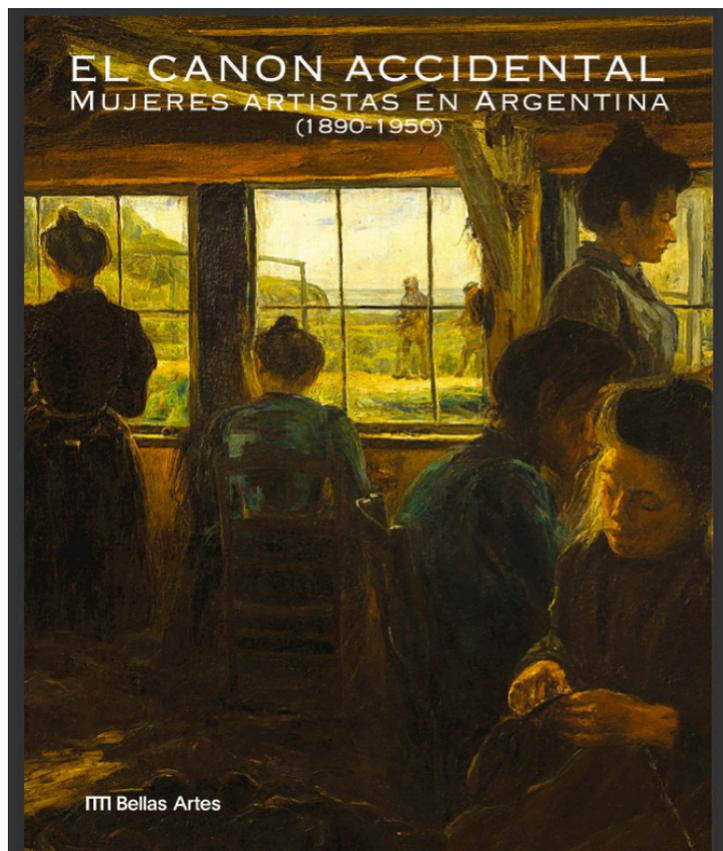
Detalles de *La mesa de Zona Banquete*, obra del colectivo Urbomaquia⁵ de Córdoba. Foto: Prensa CCMHC.

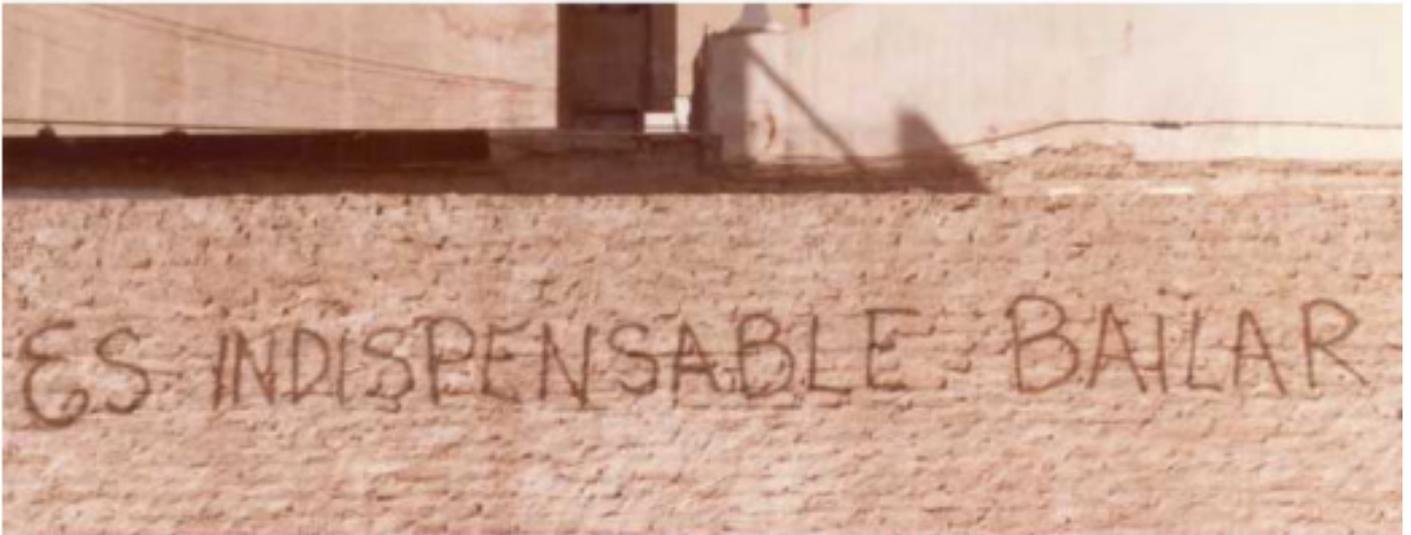
5 En marzo de 2001, fundaron Urbomaquia lxs artistas -y docentes- Magui Lucero, Liliana Dinegro, Sandra Mutal, Guillermo Alessio, Walter Moyano y Susana Andrada, con la incorporación al año siguiente de Patricia Ávila. Arte, política y universidad. Urbomaquia surge en Córdoba, en un país revuelto por el avance brutal del neoliberalismo. Una plaga sucesiva de violencias que rompieron el tejido social. El colectivo se constituyó para reflexionar sobre los discursos de victimización o resignación, haciendo comunidad con otros desde el arte. Recuperado de La Tinta <https://latinta.com.ar/2021/12/15/urbomaquia-artivismo-cordobes/>

Otro antecedente histórico vinculado a la gestión cultural y a la investigación del campo artístico que se propone es la muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires, Argentina) *El canon accidental: Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Se trató de un trabajo curatorial atravesada por una instancia productiva, impulsada por Georgina Gluzman donde, a partir de un arduo proceso de investigación en torno al llamado silencio historiográfico que menciona la curadora, se visibilizó un recorte de artistas plásticas, en su mayoría de la provincia de Buenos Aires del siglo XIX en Argentina.

Importante destacar el recorte histórico de la presente muestra, donde la curadora en el capítulo llamado *Los cuartos propios* nos menciona que la modernidad trajo “nuevos retos para las mujeres, como el trabajo no doméstico y la sociabilidad pública” (Gluzman, 2021, p. 38). De esta manera, nos invita a reflexionar en aquel momento histórico donde *Los cuartos propios*, concepto que acuñó Virginia Woolf, resultaban un fenómeno central de la escena artística desde el siglo XIX. Nos interesa particularmente la idea expuesta en este capítulo ya que se alinea con la actualización propuesta por Zafra (2010) de *Un cuarto propio conectado* como síntoma de la época digital, noción que abordaremos más adelante.

Por último, mencionar en concordancia con esta muestra, los lineamientos de análisis que plantea Giunta en su conocido trabajo sobre feminismo y arte, que funcionan como nuevos aportes historiográficos para pensar a la mujer en vinculación a la práctica artística; lineamientos que retomaremos más adelante en el marco teórico.

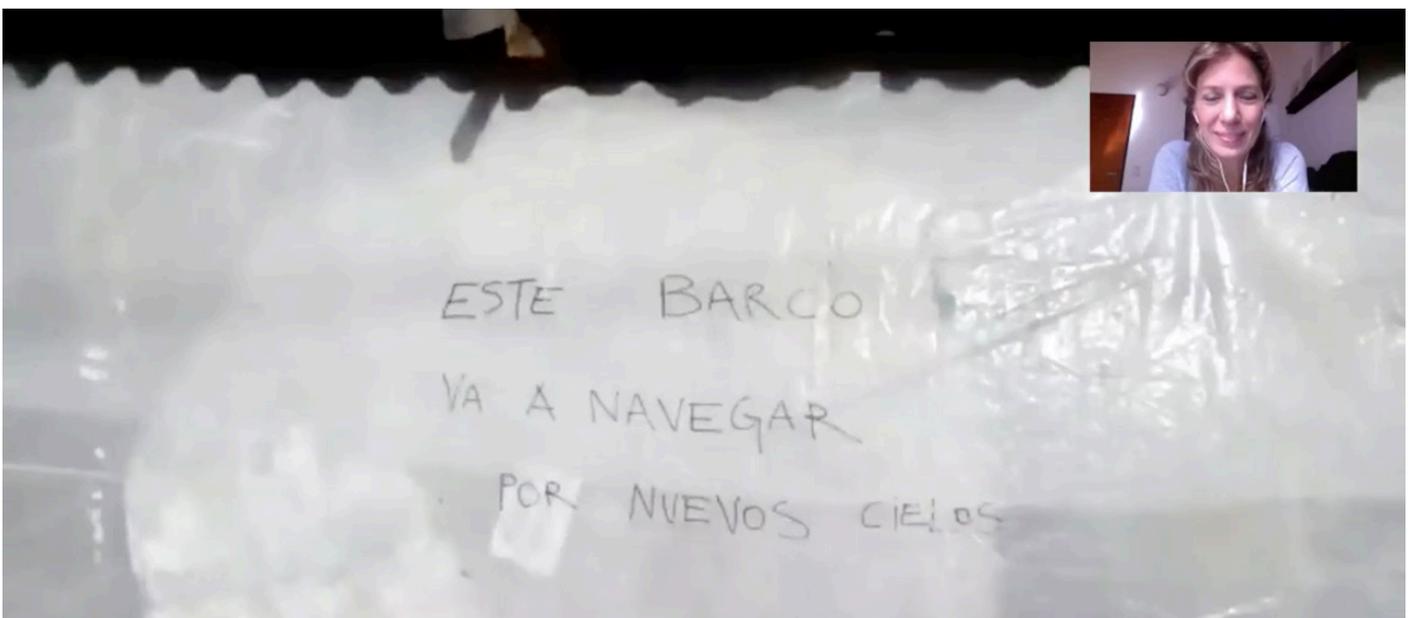




Narcisa Hirsch, *Graffiti* (1982).

Recuperado del libro *Feminismo y artelatinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, de Andrea Giunta.

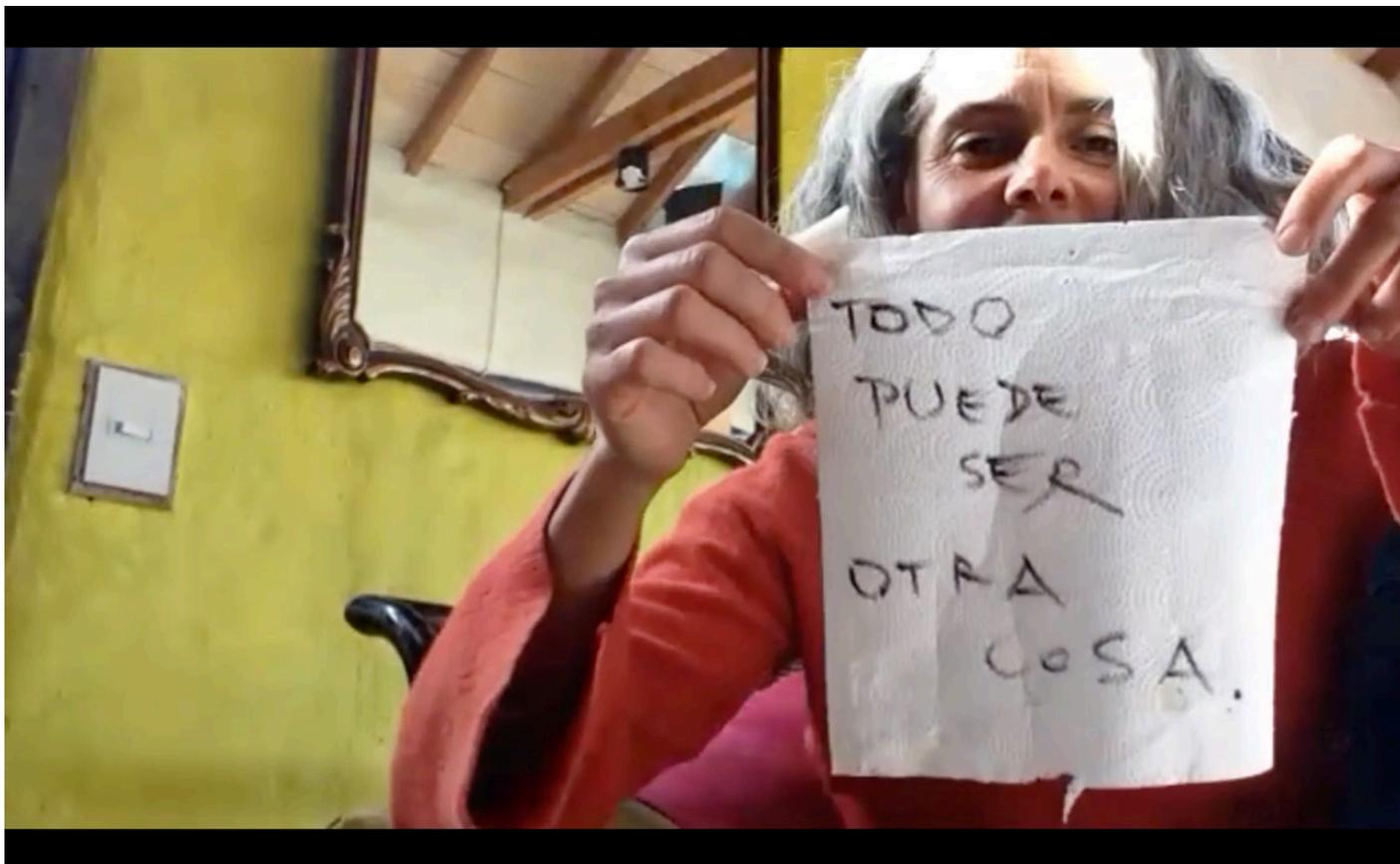
Como antecedente metodológico creemos relevante mencionar el trabajo de María Paula Zacharías⁶ con *Artistas de entrecasa*. Proyecto que comienza en el año 2020, el cual consiste en una serie de entrevistas grabadas por Zoom compartidas por su canal de Youtube, y que finalmente concluye en formato libro. La autora entrevista a diferentes artistas de Argentina ingresando a sus casas/ talleres a través de las pantallas desde los inicios del confinamiento. La relevancia de dicho proyecto se funda en “(...) pensar el arte que se produce hoy como una forma de entender la realidad con otro lenguaje. Leer los signos de los tiempos al sumergirme en el arte” (Zacharías, 2020, p.8).



Captura de pantalla de *Artistas de entrecasa*. Entrevista a: Valeria Conte Mac Donell.

⁶ El 28/6/2023 Zacharías hace pública su renuncia como jurado del Salón Palais de Glace, y se disculpa con la comunidad artística por haber realizado un posteo indebido en sus redes sociales. Comentarios a los cuales no adherimos, que nos enfrentan ante una problemática estética y política, que podría ser punto de partida para otro debate.

Destacamos este antecedente por ser una referencia directa en relación a nuestra investigación, debido al propósito de la periodista de indagar el impacto de la cuarentena en las prácticas artísticas y por consiguiente en las vidas de cada artista, y a su vez, por su metodología de producción en vínculo con lo editorial.



Captura de pantalla de *Artistas de entrecasa*. Entrevista a: Valeria Conte Mac Donell.

Nuestro interés en cada entrevista intentará poner de relieve los métodos de producción y subsistencia que derivaron de las sensibilidades, en un contexto que atravesó e interrumpió nuestros cotidianos. De esta manera, dicho antecedente funciona también como una aproximación a la casa/ taller como arquitectura sensible.



Capturas de pantalla de *Artistas de entrecasa*. Entrevista a: Delia Cancela.



Captura de pantalla de *Artistas de entrecasa*. Entrevista a: Adriana Bustos.



Captura de pantalla de *Artistas de entrecasa*. Entrevista a: Soledad Sánchez Goldar.

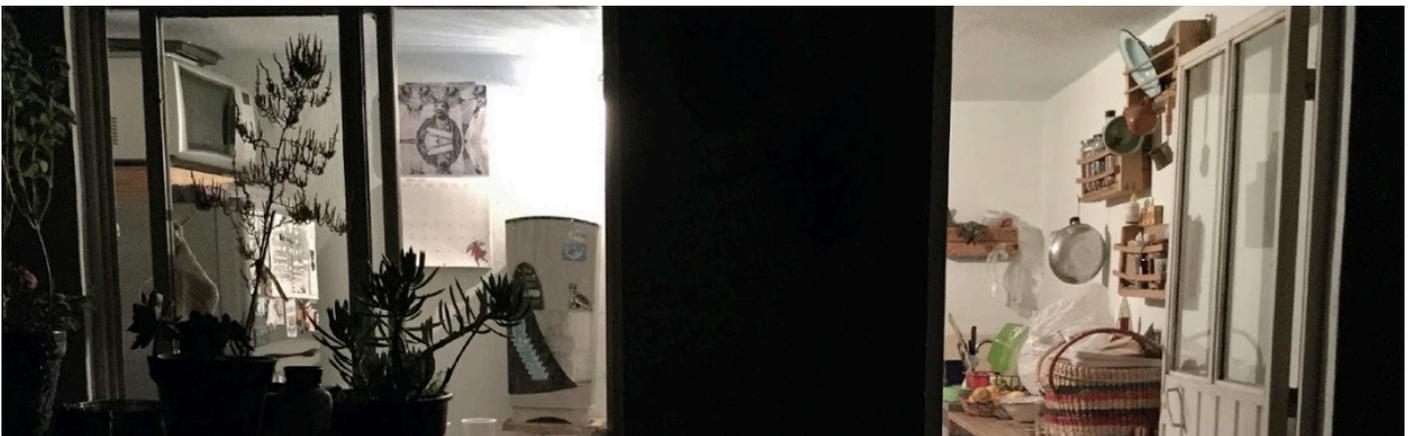
En relación a los antecedentes artísticos, exponemos algunos casos de diversos territorios, abarcando propuestas tanto nacionales como latinoamericanas.

En Bolivia en contexto de confinamiento, el colectivo *Mujeres Creando*, movimiento feminista anarquista boliviano liderado por María Galindo, se encontraba fabricando barbijos denominados “bozales para humanos”. Ofrecían no sólo un medio de prevención contra el virus, sino un llamado a cuestionar a las autoridades en un país en el que la mujer no está protegida de la violencia doméstica. La reflexión a primera mano sobre la vuelta al hogar, sitio asociado por siglos a la actitud pasiva de la mujer frente al sistema patriarcal, es el punto de encuentro entre la práctica artística de este colectivo y nuestra investigación.



Recuperado de mujerescreando.org

Otro caso que nos resultó significativo es el proyecto de *Historias propias/ Desde casa* de Lorena Wolffer en México. Dicho proyecto fue una intervención cultural participativa en línea que recogió las historias de niñas, jóvenes y mujeres durante la contingencia sanitaria por el Covid-19.



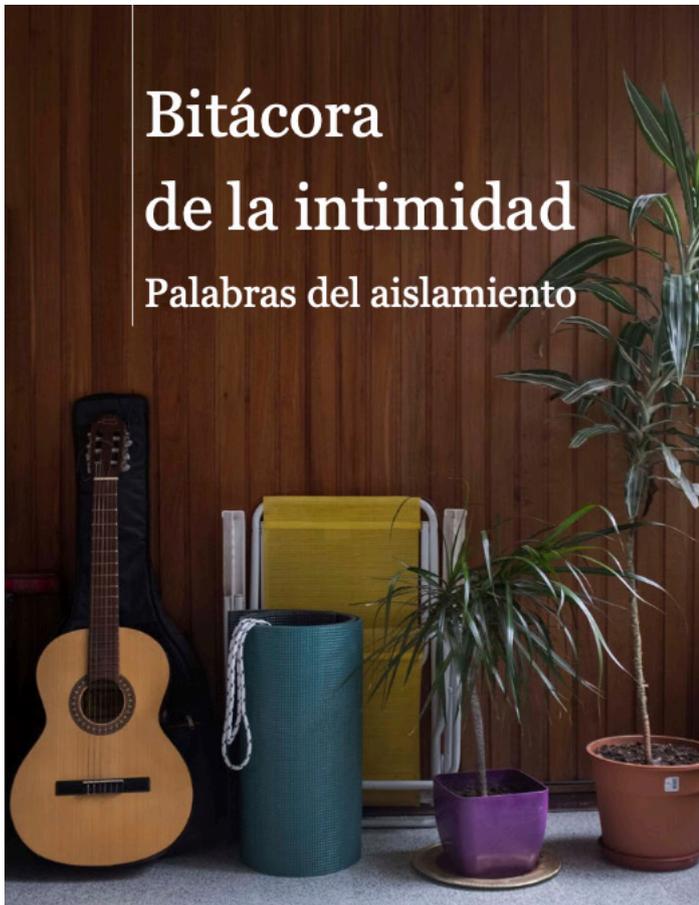
Recuperado de <https://historiaspropiadesdecasa.blogspot.com>

La intención consistió en nombrar y visibilizar realidades en momentos de encierro que obligó a muchas mujeres a convivir permanentemente con sus agresores y/o a asumir responsabilidades aún mayores. *Historias propias/Desde casa* revela la multiplicidad de realidades que vivimos en ese regreso obligado al espacio doméstico. En dicho momento nos preguntamos qué sucedía en ese contexto y de qué manera esto se dejaba entrever en las producciones cotidianas. Nos interesa destacar de este proyecto la necesidad de lo colectivo ante la contingencia. A su vez, el ejercicio de recolección que plantea Lorena Wolffer, como registro de un momento histórico y como respuesta a un conjunto de problemáticas en torno a la mujeres y el retorno a los espacios domésticos. También destacar su necesidad de realizar un inventario del cotidiano, que a inicios de la pandemia fue colmando de extrañezas.



Recuperado de <https://historiaspropiasdesdecasa.blogspot.com>

Siguiendo el lineamiento de la recolección de voces que registran un nuevo escenario, traemos el proyecto *Bitácora de la intimidad, palabras del aislamiento*, un volumen impulsado por Lila Siegrist, Virginia Giacosa y Pablo Makovsky. En este libro digital se reúnen treinta y ocho autores y autoras de Rosario donde reflexionan sobre la intimidad del confinamiento enmarcado a los inicios de la pandemia. Aquí se evidencia algo que nos resulta relevante en las producciones contemporáneas de estos años: el uso de la palabra como modo de producción o de expresión en contexto de intimidad y aislamiento. La escritura como medio, como salida más próxima en un momento de crisis sociohistórica. Las redes sociales alojan la catarsis del día a día donde la bitácora deviene entonces como espacio donde el texto, en tanto gesto, remite a un diario íntimo acompañado de imágenes del cotidiano de quienes escriben.



Actividad cancelada

Por Virginia Ducler

En la vida, como en la literatura, las cosas importantes no suceden de repente. Si miramos para atrás, vemos que está sembrado de huellas, de señales que van anticipando los hechos. ¿Alguien notó que en la segunda parte de 2019 empezaron a cancelarse muchísimos eventos artísticos y culturales? "Actividad cancelada", se leía a cada rato en las redes.

A comienzos de este año tuve que empezar una cuarentena personal. En medio de un quiebre emocional que parecía no tener solución, me torcí un tobillo de un modo inexplicable y asombroso, y me quebré. Al rato llegó una ambulancia, me subieron a una silla de ruedas a una guardia, me hicieron una placa radiográfica. La radióloga me dijo: te fracturaste el peroné. Después me vio un traumatólogo y me dijo: Ahora te ponen un yeso y no podés apoyar el pie por un mes. Yo me pasaba la mano por la cara. Pensaba en mi casa, en mis hijos, en la comida, en las compras. ¿Quién limpia el baño? ¿Quién riega? ¿Quién cocina? Me llevaron en silla de ruedas a una casa ortopédica de la esquina, y tuve que comprar unas muletas.

Supé que la vida sigue. Con dos piernas o con una. Incluso sin piernas la vida seguiría su curso. Estuve más de un mes haciendo acrobacia sobre un pie. Decidí tomarlo como un juego, como una prenda: un mes sin tocar el piso con el pie derecho. Una prenda difícilísima. Aprendí cómo subir y bajar las escaleras con muletas. Aprendí a quedarme sentada mirando cómo a mi alrededor se desordenaba todo. Me di cuenta de que es mucho el tiempo que dedico a corregir las hilachas de lo cotidiano. La incansante corrección de esas pequeñas imperfecciones del espacio se traga el tiempo vacío, el sinsentido de todo, ese sinsentido que ahora se imponía con toda su fuerza.

Sentada en la cama, en el sillón, veía pasar el mundo, veía cambiar los colores de las cosas en la declinación del día. Miré mucho el cielo, las nubes que lo surcan cambiando de forma. A veces no hay nubes, el cielo tiene un azul definitivo e indiscutible. Entonces parecería que nada cambia. Hasta que aparece una nube que me devuelve a lo transitorio de las cosas. Eso también pasó, mi hueso se soldó, me sacaron el yeso. Y cuando pude volver a caminar sin muletas, el virus ya estaba ahí.

También me gustaría tomarlo como una prenda, una prenda social. No tocarse por tiempo indeterminado. No circular. No chocarse. El que se choca con otro, pierde. Fuera de tu casa, no podés acercarte a otros a menos de dos metros de distancia.

Entré al juego sin conocer bien las reglas. Nunca me gustó leer los reglamentos. Soy muy

Recuperado de https://www.revistarea.com/bitacora_de_la_intimidad.pdf ⁷

Por último, traemos un antecedente local: *Fanzine, Querido Diario*. Un fanzine creado de forma colectiva por ciento siete personas impulsado por Florencia Forchino, Florencia Dellavalle y Pía Gonzalez Righetto. Al igual que los casos mencionados surge como consecuencia del aislamiento iniciado en Marzo del 2020. Aquí se propuso una recolección mediante convocatoria abierta de imágenes y textos que dieran cuenta de los primeros días de cuarentena.

Debería haber llevado cuenta
de cuántos días pasaron
cada vez que me despedí
hasta que pude despedirme de verdad
como para hacerme una idea
de las variables
trazar un patrón inútil
que no me va a ayudar en lo más mínimo
pero quizás
entregarme al hábito
de no dar el tiempo por sentado
no olvidar que es lo único que tengo

Ago Bertazzo



⁷ *Bitácora de la intimidad: palabras del aislamiento* sigue a *Bitácora del virus: palabras del reposo* y es el segundo de tres libros.



Recuperado de la publicación en PDF *Fanzine, Querido Diario*.

2.2 Modos De Ruta

En la presente investigación y a la luz de las propuestas de los autores y las autoras que conforman el marco teórico, nos proponemos sensibilizar los métodos y técnicas utilizadas en función de nuevas formas de pensar una investigación en artes. Es así como optamos por una forma más “blanda” e incluso en clave poética por momentos, donde el escrito se torna amable y cercano. En consonancia con lo mencionado anteriormente, decidimos trabajar esta producción escrita en lenguaje inclusivo, como una decisión política que se alinea a la teoría feminista contemporánea. Importante aclarar que el uso del mismo será de manera performática, es decir, se utilizará tanto la “e” como base del lenguaje inclusivo, el genérico masculino en el caso de ideas en torno a autores y autoras que no usan este lenguaje, y por último el genérico femenino cuando reflexionamos en torno a ideas que consideramos que también nos involucran.

En relación a la metodología optamos por un enfoque cualitativo, cuya herramienta afín consiste en realizar entrevistas semiestructuradas. De esta manera, tomamos la decisión de que las mismas fueran de forma presencial en contraste a la distancia propia de la virtualidad y del contexto pandémico que veníamos atravesando. De modo experiencial, nos acercamos a los entornos de trabajo de cada artista entrevistada, que en dos de los casos coincidió con sus espacios domésticos.

Para la elección de las artistas decidimos utilizar la técnica de muestreo no probabilístico, un recorte arbitrario en función de los intereses que el propio trabajo demandaba, es decir, producciones artísticas visuales que estuvieran atravesadas por las pantallas y lo doméstico. La selección inicial de algunas artistas se vió obstaculizada por el regreso a la presencialidad y la reestructuración de agendas. Por lo que avanzamos con una selección de artistas más allegadas.

Cabe mencionar que los conceptos que hemos desarrollado, aspiran a poner de relieve las sensibilidades afectivas y emotivas que conmovieron a las artistas y el consecuente impacto en sus obras durante el periodo de confinamiento más estricto. De esta manera, a lo largo del extenso proceso de escritura y reflexiones por los cuales hemos transitado, no sólo a nivel grupal sino de sugerencias que hemos recibido a partir de las lecturas de quienes forman parte de este recorrido -dirección y asesoría-, surgen una serie de categorías que proponemos como contribución, no solo a la investigación propiamente dicha sino al campo artístico local. Las categorías que mencionaremos a continuación estarán presentes a lo largo del escrito, pronunciándose en relación a autoras y autores que pertenecen al marco teórico, como así también, al objeto de estudio -los casos analizados-.

En primer lugar, surge la idea de *arquitectura sensible* a la luz de pensar los espacios que habitamos durante los confinamientos más estrictos, es decir, al territorio primario - la casa - o lo que adoptamos

en ese momento como casa. Esta categoría vehiculiza el análisis en torno a las casas-talleres, en tanto observamos que dejan de ser espacios meramente domésticos para pasar a ser multiespacios. Así es cómo vinculamos nuestro objeto de estudio con el entorno donde se encontraban las artistas. En paralelo, con la mirada puesta en el contexto de producción, proponemos un *análisis afectivo* que se desprende del concepto de “giro afectivo” a la luz de Dahbar, M.V. y Mattio, E. (2020), donde proponen estudios desde una interrelación teórico-reflexiva en términos de sentimientos, emociones, afectos, pulsiones, entre otros. Dicha forma de análisis nos resulta transversal a la investigación en concordancia con la línea teórica feminista con la cual se abordó el estado de la cuestión. Nos vale para pensar las obras como parte de un todo no segmentado, proponiendo una lectura sensible en relación a la producción artística.

A partir de algunos ejercicios creativos de escritura que hicimos, como lo es el poema-lista, resulta la categoría de *buceo memorial* como forma de indagar sensaciones que nos quedaron del primer confinamiento y de los posteriores que fueron surgiendo a lo largo del año 2020. Bucear como una manera de volver atrás, de rebobinar y encontrar los nuevos modos de nombrar un momento histórico, en definitiva un conjunto de frases y palabras que hoy advertimos nos llevan a esas instancias de la pandemia. A su vez pensamos en el *buceo memorial* como un modo más de producción dentro del campo del arte.

Otra categoría de análisis que surge hacia el final del marco teórico es la idea de *pasajes*, es decir, el constante vaivén entre la dimensión 3D -plano físico o “real”- y el plano 2D -virtual bidimensional- mediados por el dispositivo pantalla.

Por último, a la luz del análisis del caso de Constanza Ruibal, surge la categoría de *obra viva*, refiriéndonos a una producción disponible al devenir continuo entre partes procesuales del trabajo de las artistas. Es decir, como un universo disponible a la transformación y a la deriva en tanto materialidades y metodologías de producción variables, al cual suscriben las producciones artísticas contemporáneas.

Es así como ponemos en valor lo investigado desde una mirada afectiva que despliega una serie de operaciones categóricas sensibles en torno al objeto de estudio, en contrapunto a las categorías formales propias de la investigación académica.

Nada excluye, entonces, que lo particular aflore en arquitecturas plurales: en modos de la multiplicidad.

JOSÉ LUIS BREA (2010)

2.3 Marco Teórico

2.3.1 *Perspectivas Feministas*

Este trabajo de investigación suscribe a un repertorio de teóricas contemporáneas que se dedican a pensar el feminismo en plural, más allá de un corset diseñado para un solo cuerpo. A partir de ellas es que conformamos una perspectiva feminista de la cual nos servimos para observar el objeto de estudio, y que por consiguiente abarca la teoría general de la presente investigación.

Si pensamos en términos históricos desde una perspectiva de género, nos situamos en la tercera ola del feminismo, término que se inscribe desde principios de los años 90. No buscamos desarrollar grandes postulados de la teoría feminista pero sí dar luz a ciertas operaciones que dicho movimiento realiza en el entorno socio-histórico, enlazado a las prácticas artísticas.

De esta manera tomamos referentas que piensan en torno a la praxis feminista como un modo de ser y estar en el mundo. Así traemos una posible definición que nos convoca a reflexionar en torno a nuestro objeto de estudio:

El feminismo es, en parte, un proyecto para la reconstrucción de la vida pública y de los significados públicos. Es, por lo tanto, una búsqueda de nuevas historias y de un lenguaje que nombre una nueva visión de posibilidades y de límites. Es decir, el feminismo, como la ciencia, es un mito, una lucha por el conocimiento público (Haraway, 1991, p. 134).

Teniendo en cuenta este postulado de Haraway (1991) sumamos la visión que Segato expresa en una entrevista realizada por Pikielny (2020) en relación al feminismo como “política de la amistad, de una trama íntima con las personas, de una construcción de la proximidad.” Esta mirada de la autora nos propone un nivel de afectividad, en concordancia con el concepto que proponen Dahbar y Mattio (2020) de “giro afectivo”, en tanto emociones.

Entendemos entonces al feminismo como un modo de ser y ver junto a otras, apostando a “un feminismo del cotidiano” en palabras de Segato (Pikielny, 2020). Lejos de pensar en binarismos normativos, más bien un estar en grupo, en diálogo, en discusión y por ende de ver lo que nos rodea desde otra perspectiva, fuera de los mandatos hegemónicos y patriarcales que imperan en nuestros días.

Es así como arribamos a la relación entre feminismo y arte, en la que Giunta (2018) menciona dos cuestiones a destacar, para aproximarnos a nuestro objeto de estudio:

(...) por un lado, cuando las artistas se asumen como feministas y buscan realizar un arte feminista; por otro, cuando las obras, incluso aquellas en que sus autoras no hayan participado del femi

nismo o postulado un arte feminista, se inscriben en una crítica de las representaciones dominantes, a las que buscan deconstruir y erosionar. Se trata de una conciencia feminista que no implica una militancia en formaciones feministas (p. 72).

De este modo, quedan expuestas las perspectivas feministas que nos interesan para abordar dicha investigación en torno a las prácticas artísticas de mujeres en pandemia, donde más que antes, la materia tangible estuvo mediada por los dispositivos pantallas.

2.3.2 Fenomenología del confinamiento. Día 0.

Lo pequeño es más peligroso que maravilloso.

DONNA J. HARAWAY (1991)

Sin memoria y sin esperanza, vivían instalados en el presente. A decir verdad, todo se volvía presente.

ALBERT CAMUS (1947)

Un día, el incesable movimiento propio del mundo globalizado se detuvo a causa de un virus invisible, por lo que todas las personas nos vimos obligadas a permanecer en nuestras casas pero como una decisión colectiva, de cuidado y refugio, más allá de las contradicciones sociales que se desataron ante la primera cuarentena.

Nos sumergimos en el día 0 precisamente el viernes 20 de marzo del año 2020 cuando el presidente de la nación Argentina, Alberto Fernández, decretó el aislamiento social, preventivo y obligatorio. Se propone a continuación llevar a la práctica un ejercicio de escritura al cual denominamos *buceo memorial* -entiéndase una mirada en retrospectiva hacia la profundidad de aquellos días de confinamiento- en el cual, en una suerte de poema-lista con potencia teórica, advertimos y nombramos un nuevo vocabulario que surge a partir de dicho contexto. Todas las palabras y frases remiten al tema pandemia/confinamiento/pantallas, que más adelante analizaremos en relación a las entrevistas realizadas para la presente investigación.

Una cuarentena, ¿de cuarenta días?

nuevos comportamientos físicos

el aislamiento

un virus desconocido

tener Covid

¿tengo Covid?

¿te contagié?

distanciamiento social

distanciamiento físico

sospechas de las superficies

saludar con el codo

usar barbijos

sanitizar todo antes de entrar a la casa

bañarse al ingreso

no poder ver a familiares

readaptar los espacios

probar recetas nuevas

hacer yoga

quedarse sin trabajo

inventar nuevas realidades

ocio sin fin

estar en un limbo

confundir los días

conectarse

desconectarse

conexión limitada

conexión ilimitada

tener citas a través de las pantallas

tener fiestas a través de pantallas

tomar diez minutos de sol por día

decorar los espacios

hacer burbuja

tener una burbuja

permanecer a dos metros de distancia

nombrar los vasos

setenta treinta

salir con permiso

pedir permiso

Esta lista podría seguir nombrando un sin fin de comportamientos y acontecimientos que nos tocó vivir por primera vez. Algo de esto, suponemos, modificó nuestras formas de ver y hacer. Teniendo en cuenta, además, que como artistas visuales hemos producido material a la par de esta investigación en el marco de la pandemia, dispondremos nuestra propia creación en un apartado de anexos al final de este escrito.

2.3.3 Universos domésticos: presente continuo.

Veo, sin embargo, que las ventanas de los pisos de alrededor se encienden todas las noches y sus habitantes se asoman a ratos para fumar un pitillo y para mirar como yo. Al fondo sus portátiles brillan y se dejan ver. A veces nuestras miradas se cruzan y nos reconocemos. "Hemos vuelto a casa" Créanme, es una sensación donde se percibe un cierto alivio.

REMEDIOS ZAFRA (2010)

Yo diría que dejando a un lado el trabajo doméstico y de cuidados a personas el arte es la industria con mayor índice de trabajo no remunerado.

HITO STEYERL (2014)

Advertimos que en la pandemia, la mirada se volvió hacia el espacio doméstico. Es por esto, que tomaremos la casa como primer escenario sobre el cual reflexionar. Es así como consideramos identificar la reconfiguración de estos sitios domésticos adaptados al confinamiento para advertir su posible impacto en los haceres del campo de las artes visuales. Por tanto, en relación al vínculo entre la casa y el confinamiento, observamos cómo este lugar devino, en los periodos más estrictos, en una suerte de multiespacio. De esta manera, los espacios mutaban de decorado disponiéndose de acuerdo a la actividad del momento; un living se convertía en taller para luego ser oficina y hasta incluso en lugar de entretenimiento. Estos multiespacios convivían con las pantallas y numerosas pestañas abiertas en dichos dispositivos. De este modo se adaptaba la vida laboral y social hacia el interior de nuestras casas y computadoras. Nuestros espacios propios cohabitaron con la virtualidad, lo material y lo inmaterial al unísono.

Siguiendo dicha descripción de las profundas transformaciones de las casas habitadas en confinamiento, es que exponemos la categoría de *arquitectura sensible* -resignificando el concepto planteado por Paul Ricoeur en 1995, el cual se basa en ideas filosóficas planteando la noción de sensibilidad relacionada a la arquitectura-. La misma surge a partir de reflexionar respecto de las ideas de Zafra (2010) en *Un cuar*

to propio conectado y de los aportes de Bachelard (1957) en torno a una poética del espacio donde la casa sería “nuestro rincón del mundo” (p.28). Pensamos desde estas perspectivas, que se trata de una estructura construida desde la contención y protección para salvaguardar a sus habitantes de un afuera peligroso. De esta manera la mencionada categoría nos permite reflexionar respecto del territorio primario, la casa, como un espacio vinculado a las identidades femeninas que son quienes históricamente ocupan -en mayor o menor medida- el rol doméstico para que el sistema capitalista y patriarcal siga su normal funcionamiento. Nos preguntamos entonces: ¿Cómo eran los vínculos que establecían las mujeres en este nuevo orden doméstico cuando la casa era el único espacio físico habitable? Cabe aclarar que este tipo de preguntas nos surgían en relación a las personas que estaban en condiciones de cumplir el aislamiento obligatorio preventivo.

En este sentido, nos interesa el título *Un cuarto propio conectado* de Zafra (2010) el cual actualiza a partir del conocido ensayo *Un cuarto propio* de Virginia Woolf (1929), vinculando a la mujer con la tecnología, temática que profundizaremos en el próximo capítulo. Lo que sí nos interesa mencionar ahora en relación a la cultura digital es que, entendemos que estos espacios propios se han convertido en universos conectados dentro del sistema red. Entonces, el cuarto propio actualizado desde la conectividad digital, daría lugar a la emancipación femenina tanto dentro de la esfera pública como de la privada en red (Zafra, 2010). El impedimento de estar “afuera” dado el contexto ya no sería una limitante en la virtualidad, por el contrario, se ampliaron las fronteras. Es así, como pudimos estar “afuera” desde adentro a través de las diferentes pantallas, volviéndose éstas los principales dispositivos vinculares. Este escenario, propiciado por la explosión del internet durante la pandemia, sentó precedentes a lo que se observa en la actualidad dentro del cotidiano.

Este concepto nos interesa, además, en términos de potencialidad, ya que se observa un corrimiento del lugar meramente doméstico de las feminidades, permitiéndonos pensar nuevas configuraciones de la casa en periodos de confinamientos:

La posibilidad de apropiarse del espacio privado e íntimo para una redistribución de su uso sería, en consecuencia, una acción de importante calado político; una acción que reordena el valor y significado dado socialmente a estos espacios. En este entramado relacional, la habitación propia demandada por Woolf, siendo un espacio privado, funcionaría también como un lugar donde «pensar» y construir lo público, en tanto espacio de estudio y concentración. (Zafra, 2011, p.p.118-119)

Una apropiación del espacio que, por privado e íntimo no implica un encierro ensimismado sino que, como señala Zafra (2010), facilita “formas de espacialización y colectividad que amplían las posibili

dades de relación, autonomía y optimización de tiempos y energías, pero también la viabilidad de vidas paralelas”. Por lo que este ser online, provee nuevas construcciones identitarias que dan lugar a nuevos imaginarios posibles. “(...) Y esta posibilidad de ser en el mundo, estando en casa, sería absolutamente transgresora” (Zafra, 2010, p. 21). Podríamos leer estas ideas como transgresoras pensando que la autora las desarrolló en el año 2010, pero ¿Qué sucede por contingencia a partir del año 2020? Como aproximación a esto, tanto Haraway (1991), que mencionaremos más adelante, como Zafra (2010) nos proponen pensar en la ciencia ficción como salida imaginativa “para recrear formas de conexión y protección de nuestros cuerpos mientras algo externo -pero propio y enlazado- es lo que entra en juego en representación nuestra” (p. 21). Al cuerpo acechado por un virus ínfimo e indescifrable, en un escenario que se podría vincular a las narrativas de ficción distópica, se le suma el aislamiento que ingresa como salvación.

Cabe destacar que pensamos el título de este capítulo de manera plural: universos domésticos, entendiendo que cada confinamiento estuvo enlazado a distintas configuraciones personales y/o familiares. Y en línea con esto, reflexionamos en torno al rol de la mujer y el espacio doméstico en relación al trabajo en constante conexión en la cual, la digitalización interrumpe y solapa las tareas del hogar y viceversa. De esta manera las mujeres, una vez más, sostienen un doble labor.

Por otro lado, extendemos la reflexión a la idea de universo en torno a la producción artística, en tanto producción ficcional como escape a lo siempre igual. Percibimos que en esta fuga ingresa el dispositivo pantalla como una posibilidad de salida, dando lugar a posibles conexiones y exhibiciones, ya no solo de la vida doméstica e íntima, sino también para visibilizar y hacer circular la propia práctica artística, a falta de espacios expositivos cerrados por la pandemia. Pero, ¿Qué sucede cuando todo lo que vemos y hacemos está mediado por pantallas? ¿Dónde empieza lo que producimos como artistas visuales en relación al contenido generado como usuarias de la red?

En línea con estos cuestionamientos, damos que dentro del escenario de pandemia, la vida doméstica enlazada a las pantallas altera nuestros cotidianos. Como por ejemplo, la ansiedad que nosotras destacamos dentro de esta investigación la relacionamos a la fragilidad que plantea la Zafra (2021). Aquí, la ansiedad se sitúa en relación a la encadenación con las pantallas dentro de los universos domésticos. Es así como la autora nos invita a reflexionar:

En la fragilidad que esta conciencia despierta cabe la tentación de protegerse en el agujero de la habitación conectada, arropados de estímulos y pantallas, evitar tocar o que te toquen, caer o que algo te caiga, infectar o que te infecten, pero es la socialidad lo que hace humana la vida, una sociedad con cuerpos adjuntos y frágiles, que enferman o padecen y necesitan la mano y la espalda

del otro. Es en la necesidad solidaria de los otros donde la fragilidad se hace costura comunitaria, en la vulnerabilidad reconocida que el sujeto se obliga a frenar y a sostenerse en los que están cerca. (Zafra, 2021, p.12)

Aquí se reivindican los lazos colectivos, que en momentos de encierro se encuentran mediados por las pantallas. El hecho de sabernos frágiles ante esto, abre una posibilidad en torno a lo afectivo que se construye junto a otros, independientemente del dispositivo mediador.

Dicho esto, proponemos indagar en esta “costura comunitaria” y en cómo influye el vínculo con la otredad en las construcciones del yo. En palabras de Zafra (2010): “(...) como Woolf, creo que cuando cambian las formas de relacionarnos hay un cambio simultáneo en la escritura, en la economía y la política; como respuesta, un cambio en nuestra idea del yo” (p.15). Es frente a esto que indagaremos sobre las particularidades, las posibilidades concretas con que las mujeres artistas contaron para producir en este contexto. No sólo desde su posible acceso a internet, sino desde el hecho de tener “un cuarto propio” donde llevar adelante sus prácticas artísticas en el hogar devenido multiespacio de convivencia permanente con otros. Las políticas de aislamiento -sobre todo en su período más riguroso- perjudicaron la cotidianidad en tanto libre circulación, y en muchos casos, la economía fue afectada por el impacto de la crisis que se desató con el advenimiento de la pandemia.

Es por esto que nos interesa observar los universos domésticos de las artistas seleccionadas en relación a la producción artística a la luz de Giunta (2018) cuando menciona: “Las imágenes comunes requieren una lectura desde las emociones generadas en un tiempo histórico” (p. 228). Para finalmente, cuestionarnos cómo estas nuevas maneras de habitar el cotidiano, en un contexto histórico y extraordinario, atraviesan, condicionan y determinan las prácticas artísticas en tanto emociones y metodologías de producción.

Es desde este lugar que interrogamos sobre cómo estas expresiones podrán percibirse como un signo de época, tal como data la estrecha vinculación entre arte e historia, es decir: cómo son y han sido ciertas obras de la historia del arte un reflejo de su tiempo.

2.3.4 2D/2.0 : Internet como red posibilitadora de lazos sociales y productivos.

El cyborg es una especie de yo personal, postmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar. Es el yo que las feministas deben codificar.

DONNA HARAWAY (1991)

Para comenzar este capítulo, creemos necesario aclarar que, cuando en el título decimos 2D nos referimos al plano bidimensional, el cual ponemos en relación al plano virtual de la web 2.0.⁸ Y en el próximo capítulo mencionamos el plano 3D haciendo hincapié en la tridimensionalidad de un cuerpo en un espacio físico.

Ahora bien, nos adentraremos en un escenario que aloja los tópicos que venimos desarrollando y seguiremos ampliando más adelante: la web. No pretendemos abordar grandes datos históricos ni tecnicismos específicos de la programación web, pero sí mencionar algunos precedentes que nos permitan enlazar cuestiones en torno a la teoría feminista y el internet; además de observar cómo, dentro de este plano virtual, se tensan relaciones contradictorias en el presente si pensamos, a la luz de Prada (2012, 2015) en los inicios del internet como un espacio “independiente, libre o autónomo” (p. 30). En ese entramado de conexiones en red, se fortalecen las producciones creativas de inicios de los noventa (net.art)⁹, en consonancia con el espíritu de las posturas feministas de la época, cuando el internet y los lazos sociales estaban enlazados rizomáticamente. Pensando en los inicios del desarrollo web 1.0 en la década de los noventa, podríamos situar esos años como la primera aproximación creciente de la cultura red, y como una época en la cual distintas expresiones artísticas como el net art ,comenzaron a tomar forma dentro del Internet y a cuestionar, entre otras cosas, la institución arte dentro del mercado contemporáneo (Prada, 2012-2015). De esta manera, surgen prácticas que dan comienzo a nuevos modos de producción colectiva propios de un momento de globalización creciente; movimientos como el ciberfeminismo¹⁰, ciberpunk o Riot Grrrls, entre otros, fueron algunos precursores de un “debate feminista en diálogo con el ámbito tecnológico y digital” (Zafra, 2014, p. 99).

Así es que, retomando la teoría general de este trabajo en relación a las diversos pensamientos feministas que abarcamos con las autoras mencionadas, nos detenemos nuevamente en el escenario que impulsaron dichos movimientos en el internet de los noventa, pero ahora en relación a las estrategias propositivas de ampliación de visiones, más allá de la hegemonía histórica que conocemos, porque tal como expresa Zafra (2014): “feministas, «no queremos repetir el mundo»” (p. 98). Frente a este enunciado, la

8 La web 2.0 refiere a la segunda época de la World Wide Web, caracterizada por tecnologías basadas en “arquitecturas de participación, en las que el usuario deviene proveedor de los contenidos del sitio que visita (...)” (Prada, 2012-2015, p.p. 35-36).

9 Net.art es un género de producción artística que explora y experimenta en torno a la red internet.

10 El Ciberfeminismo desde Sadie Plant refiere: “a la relación entre mujer y tecnología (...) una insurrección sobre parte de las mercancías y materiales del mundo patriarcal (...) una emergencia distribuida hecha de enlaces entre mujeres y ordenadores (...)”. Recuperado de https://www.remudioszafra.net/mcv/pensamiento/tx/text_rz3.html

autora promueve desplazar la visión del curso de la historia tal como nos la cuentan. En esa época, surgieron movimientos que imaginaban escenarios distópicos de un futuro donde sujeto y máquina se enlazaban, entonces Haraway (1991) proponía la posibilidad de un “feminismo cyborg que sea, quizás, capaz de mantenerse en sintonía con posicionamientos políticos e históricos específicos y con parcialidades permanentes, pero sin abandonar la búsqueda de vínculos poderosos” (p. 62). El concepto de cyborg se refiere a “una criatura híbrida, compuesta de organismo y de máquina” (Haraway, 1991, p. 62), y nos viene bien para retrotraernos al escenario pandémico, donde todos estábamos enlazados a nuestras computadoras intentando reconfigurarnos, reinventándonos en términos identitarios en un tiempo que sufría (y sufre) profundos cambios de índole social y cultural, formateando (entre otros tantos) el significado de vínculo. Pero, ¿Qué sucede con ese escenario distópico que se pensaba desde antes de los noventa traspolado a la actualidad? La experiencia que vivimos hoy, cuando el internet se ha vuelto un espacio de múltiples usos, acentúan el presente cambio de paradigma digital. Advertimos a partir de esto, cómo la idea de “cyborg” se manifiesta en sentido metafórico, cuando las pantallas se han vuelto el principal soporte dérmico involucradas tanto en los comportamientos sociales, en la telecomunicación -específicamente de dispositivos móviles y computadoras- y en las producciones artísticas, nuestro objeto de estudio. Abordamos la idea de “cyborg” también, para pensar que quizás detrás de las pantallas hay una pérdida en la definición del género, rompiéndose entonces la lógica del binarismo, lo que daría lugar a un empoderamiento tecnológico de la mujer (Zafra, 2014). Nos preguntamos también: ¿Sucederá este rompimiento en el arte? Varias investigaciones (Giunta, 2018; Gluzman, 2021) demuestran que hasta hace muy poco tiempo, el trabajo del género femenino, a la luz de la historia “oficial” y hegemónica dentro del campo del arte, estuvo en sombras, por lo que observamos una intención clara de mencionar y analizar a mujeres artistas latinoamericanas que amplíen el pasado como lo conocíamos.

Frente a la globalización tecnológica devenida por el crecimiento y el desarrollo de la web 2.0, actualmente percibimos cómo confluyen diferentes culturas en el ciberespacio¹¹ en un proceso aditivo. Dicha sumatoria da lugar a más cultura o, de acuerdo a Han (2018), a una *hipercultura*, concepto que acuñó para vincular aquello que está asociado al mundo de las computadoras (p. 21). En esta hipercultura y, a través de las pantallas, se produce una desfactifización, es decir, una desnaturalización de lo heredado gracias a la posibilidad del “windowing”: saltando de una ventana a otra, saltamos de una posibilidad a otra -sin perder de vista que estos pasajes están tamizados por los algoritmos-. Así, en esa exhibición de los diferentes

¹¹ “Ciber” viene del griego kyber y alude al gobierno y los sistemas de control. El origen de la vinculación de su sentido en relación a las tecnologías de la información, lo encontramos también en el significado de cibernética, el estudio de las analogías entre los sistemas de control y comunicación entre los seres vivos y las máquinas; y en particular, el de las aplicaciones de los mecanismos de regulación biológica a la tecnología. Recuperado de https://www.remedioszafra.net/mcv/pensamiento/tx/text_rz3.html

modos de ser y hacer mundos, se habilitan nuevas identidades que construyen un yo “multicolor” (Han, 2018). Entonces, nos preguntamos: ¿En qué medida dicha construcción “multicolor” es auténtica, cuando lo que vemos en internet no es más que un reflejo de nuestros intereses?

Como ya hemos mencionado antes, consideramos que el arte en periodos de grandes crisis sociales refleja, de cierta manera, un cambio de paradigma que en algunos casos puede ser analizado a posteriori, en palabras de Brea (2010), en una suerte de “acción diferida” (p.130). Así traemos, de la mano de Zafra (2021), la expresión de *nueva cultura*:

(...) la que gradúa nuevos umbrales psíquicos y materiales para la intimidad y la ciudadanía derivados de la vida en red, modificando a distintos niveles nuestra forma de vivir como humanos y de fundir vida y trabajo, ahora que los dedos se han enraizado en las teclas y los cuerpos sentados amenazan con hacerlo en las casas que funcionan como centro de operaciones. (p. 239)

Dicha expresión de nueva cultura es tomada de Juan Martín Prada, en la cual advierte y reflexiona sobre los profundos cambios que suscita la instalación de Internet en nuestras vidas conectadas. Zafra en cambio, da un paso más, proponiendo una mirada antropológica para atender cómo se ven afectadas en distintos grados nuestras formas de vida. Y dentro de estas nuevas formas, nos interesa pensar el impacto de la segunda revolución digital, en la que internet, las redes sociales y el desarrollo de los celulares inteligentes que suscitan un exceso de consumo, nos llevan a habitar la imagen y que ésta a su vez nos habite (Fontcuberta, 2016). Ideas que reanudaremos en el siguiente capítulo.

Retomando nuevamente la web 2.0, entendemos la red, a la luz de Prada (2012, 2015), como un “elemento articulador (...) de las nuevas prácticas comunicativas, sociales y productivas” (p. 29). De acuerdo con esto, nos interesa por un lado vincularlo a la “pantalla como ventana, espejo, pizarra y panóptico”, que se instaló fuertemente en la pandemia, permitiéndonos “ser productores y distribuidores de cosas e ideas digitalizadas, (...) que podíamos compartir y construir con los otros conectados desde un rincón de nuestra casa.” (Zafra, 2010, p. 9). Y por otro, reflexionar acerca de cómo se filtran las producciones artísticas dentro de este sistema rizomático en el contexto en cuestión. Es en este punto, donde el sistema-red nos da pié para pensar en cómo las producciones de mujeres, de la mano del ciberfeminismo de los años noventa, se pueden analizar como respuesta a un sistema que históricamente intenta domesticar e imponer reglas de producción enmarcadas dentro del capitalismo patriarcal. Cabe aclarar que, cuando mencionamos dicho sistema capitalista, nos referimos a un entramado complejo e histórico de control sobre los cuerpos y formas de producción (y de reproducción) de las mujeres controlado por el Estado, que hasta hace no mucho tiempo en Argentina, no consideraba que el trabajo doméstico era un trabajo real (Federici,

2004, p. 41). Si nos retrotraemos aún más en la historia, precisamente al momento de las luchas anti-feudales en Europa, mujeres campesinas promovían como respuesta al feudalismo un “modelo alternativo de vida comunal” (Federici, 2004, p. 34). Entendemos que dichas configuraciones son registros históricos de repetición y de lucha de clases, pero que trasluce la necesidad de dar respuestas alternativas a un sistema opresor.

El capitalismo fue la contrarrevolución que destruyó las posibilidades que habían emergido de la lucha-antifeudal –unas posibilidades que, de haberse realizado, nos habrían evitado la inmensa destrucción de vidas y del espacio natural que ha marcado el avance de las relaciones capitalistas en el mundo (Federici, 2004, p. 34).

Ahora bien, la relación trazada con dichos datos históricos nos permite pensar los posibles movimientos que surgen en momentos de fuertes cambios sociales. Volviendo al contexto de pandemia, observamos cómo a lo largo del año 2020, todos los sistemas se traspasaron (o al menos lo intentaron) al espacio virtual: salud, educación, arte, entre otros. Para continuar profundizando, traemos entonces a este escenario 2D -propio de nuestras vidas enlazadas a las pantallas- en conexión constante a la web 2.0, reflexiones que nos invitan a pensarnos como sujetos culturales activos en esta era digital. Dicha participación se refleja por un lado en la recepción de la información, donde se ejerce una constante práctica de elección y selección de lo que circula en el extenso mundo del internet; y por otro lado, se refleja también en tanto que una persona produce contenido, por lo que se vuelve “participante de una red colectiva de retroalimentaciones en interacción recíproca” (Brea, 2010, p. 91). De acuerdo a lo que nos plantea Brea (2010), es que relacionamos la idea del consumo en tanto espejo de la cultura que, nos enfrenta a sujetos prosumidores. En relación a la figura del prosumidor propio de la web 2.0, el *modelo de participación*, lejos de ser pasivo, pretende ser una “fábrica rizomal del enjambre electrónico de generación de contenidos” (Brea, 2010, p.p. 90-91). Decimos entonces que somos proveedoras y consumidoras, una ecuación alienante que se ajusta al sistema consumista de internet. Noción que podríamos vincular al hacer artístico, enmarcado durante la pandemia, que nos situó en un estado de digitalización constante. Lo que nos llevó a preguntarnos si este modelo de producción -de proveer la misma información que se consume- sedimenta de alguna manera las producciones artísticas visuales que circulan en la web.

Retomamos entonces la cuestión inicial del presente capítulo en torno al internet y el feminismo, donde advertimos que en sus inicios, esta nueva tecnología aparentaba ser como tantos otros, un espacio vinculado estrictamente a lo masculino. Como hemos mencionado con algunos datos históricos, esta red se amplió de forma tal que su uso quedó a total disposición más allá de los géneros. Por esto, para cerrar

nos interesa destacar las palabras de Zafra (2010):

Desde los primeros años de Internet hasta la actualidad post-utópica que vivimos hoy, no pasa inadvertido el protagonismo que las mujeres artistas y los contextos creativos han tenido en los debates políticos sobre nuestra vida online, sobre cómo la Red modificaría las esferas pública y privada, y cómo nos modificaría a nosotros. (...) la tradicional esfera privada y doméstica como un nuevo y emancipador escenario público-privado en red. (p. 126)

En este sentido queremos remarcar, para dar inicio al siguiente capítulo, que esta expansión digital ha llegado al punto de reformular el espacio doméstico, en el cual advertimos que las dinámicas del hogar se solapan con la vida “pública” en red, en tanto hiperconectividad¹². Es en ese intersticio de lo virtual y lo presencial donde nos interesa situarnos para analizar las producciones visuales de la pandemia.

2.3.5 Pantallas, ¿Nuevas pieles?

*Y no me digas que ver
miro lo que hay que ver.*

DURATIERRA (2013)

No existe una mirada que no espere una respuesta del ser, a quien está dirigida.

WALTER BENJAMIN (1931)¹³

Porque a veces estamos tan cerca de las cosas, piel con piel, que pareciéramos las mismas cosas (...). Mover para hacer posible el ejercicio de extrañamiento en la mirada.

REMEDIOS ZAFRA (2014)

Como hemos mencionado, una frase de Preciado (2019) activó este recorrido teórico: “Las pantallas son la nueva piel del mundo” (p. 246). Si analizamos a las pantallas en términos ocularcéntricos¹⁴, podemos mencionar a las mismas como nuevos órganos que vienen a cuestionar el rol de la mirada en la cultura contemporánea. A lo cuál Preciado (2019) se pregunta: “dónde está esa mirada, cómo es posible mirarse cuando lo que ven los ojos no son otros ojos sino la imagen de los ojos en una pantalla” (p. 246). De esta manera, las pantallas funcionarían como las nuevas pieles que nos vinculan con lo otro, lo de afuera, lo exógeno que nos reveló la pandemia participando en toda -o casi toda- la experiencia con un

12 Hiperconectividad, en términos socioculturales como un fenómeno propio de la época donde el exacerbado uso de los diferentes dispositivos tecnológicos forman parte de nuestro cotidiano.

13 Recuperado de Didi Huberman, (2007).

14 El ocularcentrismo está basado en darle al sentido de la visión y a su facultad para percibir la realidad, un rol protagónico por encima de los demás sentidos.

otro a través de la imagen. Durante el confinamiento se volvieron la principal herramienta de socialización, que mantiene su vigencia hasta el presente.

Adentrándonos en el terreno de la tecnología digital y sus múltiples usos, los dispositivos y la conectividad forman parte de un nuevo paradigma, producto de grandes transformaciones culturales. A partir del uso de las pantallas, nos hemos convertido en una “entidad colectiva radicalmente descentrada y en proceso de subjetivación” (Preciado, 2019, p. 246). A lo cual agregamos, un organismo en red que, mediante las pantallas, intenta ser cercano y constituirse desde lo sensible en términos colectivos. Dentro de este proceso de subjetivación nos preguntamos sobre qué particularidades conforman las obras artísticas enmarcadas en este escenario hiperconectado de la pandemia.

Como venimos mencionando, estos dispositivos operan como nuevas vías de contacto que evidencian, en medio de la imposibilidad física impulsada por el confinamiento, nuevas maneras en términos afectivos de vincularnos ante la contingencia. Las video llamadas en eventos especiales o el mismo contacto cotidiano por redes sociales con las personas que no podemos ver presencialmente son claros ejemplos. Cabe destacar entonces la importancia de este gran cambio de paradigma, donde la tecnología y las pantallas movilizan las categorías topológicas y cronológicas. Esto hace que la conectividad del internet nos permita estar con otros que no están en el mismo espacio que nosotras o bien, conectarnos con aquellas personas que viven con otro huso horario y que por ende no se encuentran en el mismo tiempo que el nuestro. Todo esto que hoy nos resulta tan natural, es algo que durante el confinamiento se encarnó en nuestros hábitos diarios, al punto tal que la pantalla nos permitió estar con ese otro espacio-tiempo más allá de la distancia física y social. Cuando Preciado nos dice flotamos, advertimos estas sensaciones que mencionamos y a su vez, una pérdida de lo material en tanto falta física ya que en el espacio virtual, no somos más que ceros y unos.

Advertimos entonces, que los usos de las pantallas se han modificado a medida que se incrementa su utilidad al inicio de la pandemia. Desde allí, nos convertimos en sujetos productores dentro de nuestra propia intimidad. De acuerdo con lo expresado por Fontcuberta en una entrevista para la Radio de Bellas Artes Granada, entendemos que las pantallas han cambiado de aplicabilidad, donde por ejemplo la del cine es una ventana a la fantasía, la del televisor a los sucesos del mundo y por el contrario, la pantalla de los celulares y las computadoras se han vuelto una mediación social (Lozano y Osakar, 2020, 49m19s). Más adelante el autor menciona que vivimos una aparente extimidad, es decir, que la intimidad de nuestro cotidiano se ha transformado en un fenómeno exhibitorio a través de la pantalla, exponiendo información que hasta ahora pertenecía al orden privado (Lozano y Osakar, 2020, 51m52s).

Es así como creemos necesario contextualizar la investigación dentro del ocularcentrismo contemporáneo, donde atribuimos veracidad a aquello que vemos (Brea, 2010). Resulta paradójico, ya que en el presente, lo que vemos está en un gran porcentaje mediado por los diferentes dispositivos que usamos a diario. En definitiva, solo tenemos alcance a fragmentos de un todo que sigue siendo inabarcable, por lo que los síntomas de nuestros tiempos parecieran ser “fragmentación, puntualización y pluralización” (Han, 2018, p. 75). En este sentido, como mencionamos anteriormente, los conceptos de espacio y de tiempo se transformaron con el advenimiento del Internet (Preciado, 2019). A tres años del inicio de la pandemia, percibimos que la misma se convirtió en una unidad de medida. Cuando decimos antes de la pandemia, durante o post pandemia, reafirmamos que algo vino a desestructurar y a reestructurarse de otra manera. Una nueva percepción cronológica de la actual globalización manifiesta, en los últimos años, la aceleración e inmediatez propia de la era digital. Lo cual resulta paradójico, porque las vidas se vieron suspendidas en los primeros confinamientos y el hacer, como lo conocíamos antes, se vio afectado transformándose a un hacer interno, de cara a las pantallas.

Algunos autores (Han, 2018; Steyerl, 2014) observan una pérdida del horizonte, en donde la perspectiva lineal, correspondiente al paradigma de la modernidad, parece tambalearse en este entramado de múltiples perspectivas propiciadas por la navegación en la web. Innumerables ventanas que se descomponen como un prisma de infinitas posibilidades, supondría el advenimiento de nuevos modos en los actos de ver. Entendemos junto a Brea (2007) que “*el ver no es neutro* ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido (...)” (p. 148). Nuestras competencias, en relación al propio ver, saber y conocer, estarán asociadas al “régimen escópico” (Jay, 2003) del cual seamos partícipes, es decir, al conjunto de normas que organizan nuestro modo de ver y que van modificándose de acuerdo a cada época. Entendiendo entonces que, a cada época, le corresponden ciertas condiciones específicas de visibilidad, a nuestro tiempo le corresponde la tercera era de la imagen, denominada la e-image.

En esta nueva era, las imágenes electrónicas adquieren forma de espectros, carentes de toda realidad. Estas imágenes, o mejor dicho, apariencias fugaces, materializadas en ningún lugar, están en constante movimiento, siempre desapareciendo en el escenario de la cultura visual (Brea, 2010). Y cuando hablamos de cultura visual no nos referimos únicamente al campo artístico y sus lógicas de producción y distribución, sino a un universo conformado por el creciente caudal de información y la superabundancia visual (Fontcuberta, 2016) de aquello que producimos y consumimos dentro de la virtualidad. Retomando a Brea (2010), el autor destaca que el ingreso de la imagen electrónica a la cultura visual ha modificado

nuestra realidad y por ende nuestro universo más próximo, lo que en esta investigación mencionamos desde el principio: el cotidiano afectado por la cantidad de imágenes que nos devuelven las pantallas, sobretudo desde el inicio del confinamiento. Es interesante pensar que, en las eras anteriores que menciona Brea -imagen materia y film-, las imágenes circulaban desde la escasez ocupando un lugar singular y simbólico dentro de la cultura. En cambio, en la e-image, la imagen electrónica se introduce de forma tal, que nuestra percepción del mundo se transforma en pura imagen.

Cabe destacar sobre estas imágenes fugaces una característica principal que las define: la ubicuidad. Esto quiere decir, que tienen la capacidad de estar presentes en todas partes al mismo tiempo. Esta omnipresencia que toma cuerpo en la era digital la anticipó en 1928, Valery (1999) cuando exponía: “Se sabrá cómo transportar y reconstruir en cualquier lugar el sistema de sensaciones -o más exactamente de estimulaciones- que proporciona en un lugar cualquiera un objeto o suceso cualquiera. Las obras adquirirán una especie de ubicuidad” (p. 131). Creemos fundante este concepto para pensar el estado de la imagen contemporánea, destacando cuando el autor asociaba al arte venidero en términos de “distribución de Realidad Sensible a domicilio”, ambas palabras con mayúscula. Y agrega: “ya no estarán sólo en sí mismas, sino en donde haya alguien y un aparato” (Valey, 1999, p. 131). Sin dudas, el autor pudo adelantarse a las nuevas maneras de la producción técnica del arte, tanto en su materia como en su reproducción, a partir de los dispositivos pantallas. De cara a estos anticipos, revisamos nuestro objeto de estudio afirmando que la ubicuidad pone en cuestión las problemáticas que hoy advertimos en términos de superabundancia visual, producción y circulación ilimitada de la imagen, más allá de la producción artística.

De esta manera, por abundancia y ubicuidad, la imagen electrónica conforma una nueva manera de relacionarnos con nuestro entorno, donde encuentra su lugar en numerosos dispositivos de salida, principalmente el que nos convoca: las pantallas. A lo cual Brea (2007) propone como régimen escópico actual, el de las “1000 pantallas saturadas de imágenes electrónicas, allí donde los mil no nombran sino más precisamente un innumerable, la condición de una multiplicidad no limitada” (p.p. 162-163). La pantalla en tanto soporte prostético es el portal a un mundo bidimensional, poblado de imágenes fijas y móviles que por el avance de la técnica parecen cada vez más próximas¹⁵; y es aquí donde las imágenes nos aproximan a un arte desespacializado donde “poder escoger el momento de un goce” (Valery, 1999, p.133). Podemos decir que este goce que nos mencionaba el autor, hoy es una característica principal; lo que vemos

15 Pensemos en los avances de la Inteligencia Artificial y la Realidad Virtual. Sin embargo acordamos con la postura de Brea en relación a la denominación de IA: “Inteligencia artificial, qué gran error haber pensado que trataba de producir por medios artificiales los «efectos de la inteligencia» de un pensador natural, de una inteligencia humana -en toda su decepción-. (Brea, 2010, p. 87-88)

mediante las pantallas, aparece, es reproducido, se nos presenta más allá del tiempo y del espacio lineal, para finalmente desaparecer cuando el dispositivo se apaga.

A su vez, creemos importante pensar la pantalla desde una perspectiva política a la luz de Brea (2010) cuando “la propia presencia de esos nuevos dispositivos y «máquinas de la visión» en la redefinición del tejido social (...)” favorecen “el establecimiento de nuevas dinámicas de enorme alcance político en cuanto a las relaciones de poder, control, ordenación (...)” (Brea, 2010, p.p.114-115). Y en estas relaciones de poder que nos plantea el autor, no podemos dejar pasar por alto que lo que vemos nos es visto y reproducido tantas veces hasta conformarnos como sujetos políticamente ocularcéntricos en un régimen escópico de *hipervisión administrada*, donde somos parte de una sociedad controlada y conformada por grandes corporaciones que administran nuestras visualidades. Creemos ser libres bajo esta hipervisión, cuando en realidad estamos siendo “útiles” a los mecanismos de control capitalistas, en lineamiento al concepto de prosumisión anteriormente mencionado (Brea, 2010, p.p 121-122). Y en este sentido, nos interesa la noción de *tecnoconciencia* (Preciado, 2019) ya que ese juego de palabras cuestiona a las pantallas, entendiéndolas como dispositivos no neutrales, que al igual que nuestras miradas están bajo el régimen escópico de hipervisión administrada.

Retomando la e-image, nos interesa vincularla a la perspectiva de Fontcuberta (2016) cuando propone que estamos en la era de la “postfotografía”, concepto que: “hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual” (p. 9). Esta era planteada “ha producido una segunda revolución digital, caracterizada esta vez por la preeminencia de internet, las redes sociales y la telefonía móvil” (Fontcuberta, 2016, p. 30). En un juego de dobles recíprocos, lo que vemos son cientos de imágenes desplegadas en *1000 pantallas* que construyen una imagen de la realidad, “habitamos la imagen y la imagen nos habita” (Fontcuberta, 2016, p. 7). De esta manera, las fotografías que circulaban durante la pandemia fueron una representación de la “realidad” que experimentábamos; propias de esta época de superabundancia y circulación globalizante.

Al igual que los autores anteriores, Fontcuberta (2016) nos invita a gestionarnos en términos políticos frente al consumo asfixiante de las imágenes. Entre otras cuestiones que nos plantea el autor, se presenta algo que creemos fundamental: la pérdida de cuerpo y de materialización; “se pierde el aura¹⁶ en el sentido mágico del fetiche objeto fotográfico” (Lozano y Osakar, 2020) . Ya Benjamin (2009) lo anticipaba en torno a la reproductibilidad técnica, en el pasaje de la mano al ojo -del dibujo a la fotografía- en donde la lógica temporal se ve modificada (p. 86). Y agregamos más allá de la fotografía que, ésta pérdida aurática,

16 Aura como: “La manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que ésta pueda estar” (Benjamin, 2009, p.94).

se puede extrapolar a cualquier otra producción en materia artística. Observamos que en las últimas décadas este concepto se actualizó en diferentes perspectivas teóricas, autores como Brea o Link hicieron su aporte al término o la misma Zafra (2014), cuando nos invita a pensar la producción artística contemporánea en relación a la tecnología como una *fusión post-aurática* (p. 103). Por esto mismo abordamos el concepto de aura a fines específicos de la presente era digital, cuando Brea (1991) propone que: “más que a una desaparición del aura es a una variación -un enfriamiento- de su temperatura a lo que asistimos” (p. 3). Nos interesa el mencionado *enfriamiento* del aura como resultado de la ubicuidad de las imágenes contemporáneas y de la ilimitada reproductibilidad digital en términos de Link (2022):

Lo que se llama “globalización” es el nombre de esa mutación cultural, de esa transformación de los patrones perceptivos y de una nueva legalidad para el arte, y nos obliga hoy, así como en 1928 a Paul Valéry, (...) a situarnos políticamente en relación con esas transformaciones del arte: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital”. (p. 4)

Como venimos mencionando, durante la pandemia se acrecentaron dichas transformaciones profundas en relación a las imágenes y a los modos de producción en el campo artístico, tanto por quienes producen arte como por el público consumidor. Ante estos cambios paradigmáticos socioculturales y por ende históricos, surgen nuevos modos de percepción en donde, en palabras de Benjamin (2009) parecemos estar: “cerca de las cosas en términos espaciales y humanos como deseo (...) de las masas” (p. 92). En este sentido, en periodo de aislamiento las pantallas cumplieron la función de acercarnos ante la imposibilidad de encuentro.

2.3.6 Pasajes: del 3D al 2D y viceversa

(...) En las puertas de entrada (mismo se puede decir que son puertas de salida, pues en estas extrañas formas que mezclan casa y calle, toda puerta es entrada y salida a la vez) (...).

WALTER BENJAMIN (2005)

En una suerte de cierre del marco teórico y a la luz de los autores que lo conformaron, surge hoy -año 2023-, desarrollar una última categoría de análisis a la cual llamamos: *pasajes*. La dimensión en 3D, es decir, el plano físico o “real”, es desplazado, la gran mayoría del tiempo y de manera enfática durante el confinamiento, por el plano virtual bidimensional. La mediación entre ambos planos es la pantalla. Todas las personas que pasaron por el confinamiento estricto durante el año 2020, en mayor o menor medida, vi

venciaron estos pasajes de un plano a otro en su cotidiano. Un vaivén¹⁷ constante que la pandemia aceleró y que en pocos segundos pasó a convertirse en un gesto característico de la época digital a la cual asistimos. Un momento de fuertes cambios paradigmáticos y perceptivos en términos ocularcéntricos, y con las consecuentes afectaciones -ansiedad visual- en relación al consumo de imágenes. Al entrar en contacto con el factor encierro, se pone en evidencia una nueva piel de contacto que a la luz de textos como los de Preciado, nos invitan a seguir pensando en nuevas maneras de relacionarnos ante las dimensiones 2D y 3D mencionadas anteriormente.

De esta manera, en este juego de presentaciones y representaciones de planos físicos y virtuales nos detendremos para observar las producciones artísticas en torno a lo sensible de una época mediada por un escenario de superabundancia visual y dispositivos tecnológicos. Estos pasajes se aceleraron de modo tal, que lo que sentíamos era un deber ser y estar en ambos planos casi al unísono. Estas impresiones nos cautivaron desde el inicio del confinamiento. La naturalidad con que adoptamos estos modos cyborgs -humano-máquina- de vivir el cotidiano, fue uno de los motivos que nos llevó a seguir reflexionando hasta el presente.

Una de las sensaciones es, que estos pasajes de planos han estado ahí desde siempre disponibles (ya lo anticipó Valery con el concepto de ubicuidad en el arte), y el momento de reactivación fue la pandemia. Algo de esto a su vez, se desliza en el escenario distópico planteado por la ciencia ficción de las mencionadas décadas atrás. De manera que al ser un escenario conocido por la cultura contemporánea en términos de imágenes, cine, literatura, en definitiva, en narraciones culturales; cuando finalmente se nos presenta en la realidad ya lo tenemos naturalizado de cierta forma.

Y frente a esto, surge la pregunta si es posible advertir estas reflexiones en las producciones artísticas de aquel momento, sobretodo pensando las mismas de manera física, tangible, analógica, fuera de ser producciones artísticas virtuales o digitales, que como ya sabemos, llevan el discurso instalado en su técnica, como por ejemplo el llamado arte digital. Pero como mencionamos en este trabajo, nos centramos más bien en observar lo matérico del arte contemporáneo en un escenario con fuertes características distópicas. Para luego entender cómo estas producciones matéricas se presentan ante el escenario en 2D, cómo se reproducen y cómo dialogan con el plano virtual mediado por pantallas y de infinitas capas de ceros y unos que lo conforman.

Podemos entonces advertir una impronta de época que evidencian los planos -real y virtual- y que pone en cuestión los modos tradicionales, por decirlo de alguna forma, de la praxis vital y de hacer arte

17 Entendiéndose este vaivén como pasaje de un plano al otro.

-como lo fueron las vanguardias artísticas del periodo de entreguerra-. Vislumbramos que en los casos de las artistas analizadas, los modos de producir arte conviven con imágenes del orden cotidiano, solapando por un lado el uso exacerbado de las redes sociales y por otro, un cotidiano reestructurado por el confinamiento donde, en aquellos momentos de aislamiento nuestras casas habían adquirido un carácter de multiespacio.

Cabe retomar en este cierre el concepto de “prosumidor” que durante esos momentos se manifestó más que antes, y donde la información que producimos y a su vez consumimos dentro del internet, sirvió en cierta medida para alimentar grandes caudales de algoritmos que hasta hoy siguen nuestras huellas en el internet. Percibimos que al ser prosumidoras durante el uso casi ilimitado de las redes sociales, se refuerza nuestra idea de que el modo de producción artística pueda verse afectado. Al ver constantemente lo que hacen otros artistas: ¿Nos estamos viendo a nosotras mismas? Y en este juego de espejos: ¿Qué sucede con nuestras propias producciones?

Así los pasajes que hasta aquí hemos desarrollado, nos sitúan en un escenario que ya se instaló en la vida cotidiana, y que hoy son parte de nuestras acciones diarias. El concepto de cyborg ya no nos resulta extraño. Y siguiendo la postura de Preciado, acordamos que la tecnología en términos de dispositivos pantallas no son simples mediadores entre personas, no son aparatos neutrales.

Ser cyborg hoy, no es una opción.



3. ANÁLISIS DE CASOS



3.1 Comentario Preliminar

Pelar al objeto de su cáscara ante el desmoronamiento de su aura.

WALTER BENJAMIN (2009)

Para aproximarnos al objeto de estudio consideramos fundamental realizar un análisis integral abarcando, no solo el recorte espacio-temporal señalado en la investigación, sino también contemplando los tiempos anteriores y posteriores a la pandemia. Es así que nos alineamos a la perspectiva de Giunta (2018) cuando menciona: “Los dispositivos que organizan una obra pueden analizarse desde las operaciones que la articulan y, a la vez, a partir de las tramas biográficas que la obra pone en escena” (p.19). De esta manera, intentamos articular y poner en diálogo dichos dispositivos materiales y teórico-conceptuales en relación a los territorios del arte y las pantallas en esta creciente configuración digital.

Nos interesa poner de relieve que los encuentros con las artistas resultaron tener dinámicas disímiles, más allá de la técnica de entrevista semiestructurada. Durante cada encuentro surgieron derivas anecdóticas que habilitaron a desarrollar un marco experiencial en relación a sus praxis artísticas.

Antes de sumergirnos en el estudio de los casos, vamos a dar luz a una de las citas que repercutió y aportó a las presentes reflexiones y que dará cuenta del análisis posterior. Dicho pasaje es una suerte de guía inicial para analizar las entrevistas, y esperamos que para los lectores también lo sea.

Son los territorios de lo facticio, de la representación y la artificialidad, como el arte y las pantallas, donde mejor podemos descubrir y hacer coincidir las contradicciones de la formulación identitaria, sus fluctuaciones como proceso dinámico cuando nos rebelamos contra las identidades estereotipadas. Visibilizar estas contradicciones es posible en el territorio de la creación, donde nos encontramos ante la paradoja de ser símbolo y ser cuerpo simultáneamente. (Zafra, 2014, p. 99)



CONSTANZA RUIBAL

3.2 Caso I

(...) todo lo que creíamos que controlábamos o conocíamos, el sentido de las cosas estaba cambiando, esto es algo que me sirve cuando me pongo muy cómoda con algo, me paro y me digo: miralo desde otro punto de vista.

CONSTANZA RUIBAL¹⁸

¹⁸ Ver biografía en anexo I.

La tarde del sábado 15 de octubre del año 2022 visitamos el taller de Constanza Ruibal, ubicado en zona centro de Córdoba. Subimos la escalera y entramos a la primera habitación a mano derecha que da a la calle Rioja. El edificio histórico donde se aloja, había funcionado como un convento y, posteriormente, como una escuela que luego de varios años de abandono pasó a ser: “La Escuelita”, una propuesta de talleres de artistas impulsada desde la galería de arte “El Gran Vidrio”. En la actualidad es llamado “Hotel Inminente”, un espacio autogestionado en el que habitan una diversidad de artistas.

Atravesamos el portal que nos lleva a su taller donde orbitan ecos del pasado que parecieran susurrarnos. En aquellas paredes descascaradas, ahora visten fotografías de gran formato, imágenes de mujeres zapatas y numerosas prendas reinventadas con pasado. Porque el pasado es materia prima para Constanza.

La habitación que ella ocupa con esas puertas de tonos pasteles coincide con su obra allí expuesta, de una paleta cromática que pareciera adrede fundirse de historia.

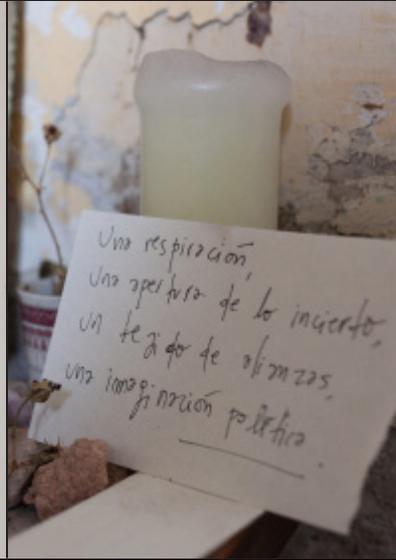
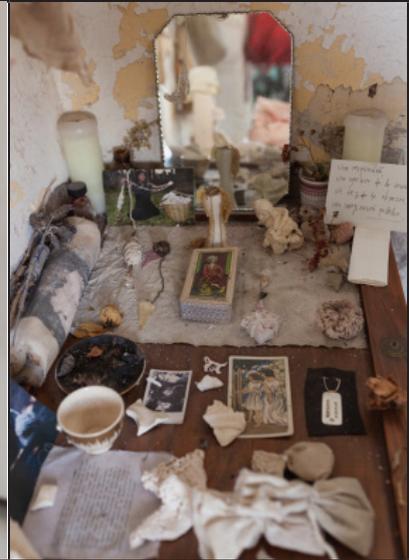
En un rincón, un altar.

El tarot, velas, amuletos y un espejo.

Una escena de objetos, prendas y telas con diferentes tratamientos alquímicos.

También una vitrina con su obra producida en periodo de pandemia. Una suerte de gabinete de curiosidades en tono atemporal.

En ese taller se percibe un lenguaje contemporáneo, donde “el archivo actualiza el pasado en el presente” (Giunta, 2018, p. 192).



3.2.1 Cuando la contingencia deviene en reinención

Constanza recuerda los inicios de la pandemia con una sensación fragmentaria en términos temporales. En ese entonces, se encontraba en una vivienda provisoria, en plena situación de transición, menciona ella. Recién casada con su mejor amigo, con pasaje para viajar a España y deshecha de casi todas sus pertenencias, a excepción de aquellas por las cuales sentía un gran apego. En esos momentos de confusión a nivel mundial, la casa, que para muchas personas se había convertido en el único refugio de seguridad, a ella le era desconocida. Y esa sensación se profundizó cuando el 14 de abril del año 2020 le pica una araña rinconera. Cuando se suponía que el peligro estaba del otro lado de las paredes ella lo encontró dentro. En aquel espacio ajeno y ante una quietud doblemente obligada, un nuevo mantra pedía hacerse cuerpo. De la contradicción que sentía surge una nueva producción bajo el nombre “Transforma lo doméstico en desconocido”, una frase convertida en mantra bordada a lo largo de una cinta blanca que mide el tiempo que le llevó su recuperación.

Luego de curarse de la picadura y ante la imposibilidad de viajar a España, decide mudarse con su hermano a una nueva casa. La misma, resultaría ser el escenario de una serie de acciones con la cinta bordada que quedaron registradas en imágenes fijas.

Recuerda cómo en esos tiempos de confinamiento sentía que iba a contramano. Casualmente, cuando todas las personas nos encontrábamos reacondicionando nuestros espacios según la actividad del momento, ella tuvo la posibilidad de tener un taller fuera de su casa, precisamente en “Hotel Inminente”, el cual le quedaba cerca de donde vivía. Es así que podía ir y venir entre ambos lugares sin inconvenientes, más allá de las restricciones de circulación.

Retomando la anécdota del casamiento con su amigo, nos interesa destacar la misma como un condimento que complementa la unión del arte y la praxis vital¹⁹ en concordancia con el concepto de desarme que la artista trabaja en su producción. En ese relato, evidenciamos dicho concepto en la preno- ción de institución familiar, como así también las consecuentes re configuraciones socio-culturales contem- poráneas que encontramos en constante referencia con la teoría feminista.

Volviendo ahora al inicio de nuestra reflexión en torno al arte en período de pandemia en pos del análisis de este caso, queremos mencionar nuestra primera impresión. La misma pone de manifiesto que la producción artística funcionó como un recurso para sobrellevar aquel acontecimiento que se escapaba de control a nivel global. Los ejercicios creativos y las resultantes producciones artísticas se volvieron una

¹⁹ Alineado a la teoría de Peter Bürger en “Teoría de la vanguardia” (p. 114).

vía de escape frente al periodo de total incertidumbre que se vivía en aquellos primeros meses del año 2020.

3.2.2 *Lo experiencial como praxis*²⁰

Constanza toma dos experiencias que fueron fundamentales para su producción en los últimos años, y consideramos relevantes mencionarnos ya que observamos que forman parte de su praxis artística.

La primera fue cuando formó parte de la residencia GIAP²¹, trabajando en vinculación con las comunidades zapatistas²². Participó en la edición de *Estética de la autonomía y feminismos*, experiencia que transformó su modo de hacer y entender la práctica artística actualizada al territorio chiapaneco, en términos comunales y ancestrales.

La artista señala de la experiencia en dicha comunidad, la forma inespecífica de hacer las cosas: de ahí sale el concepto de “todologo, donde todes hacen todo y el que sabe algo aprende otra cosa”. De esa manera se tejen redes de saberes y de producción en las comunidades de los caracoles zapatistas²³. Y en línea con esto, nos resulta interesante trazar una primera relación entre: tecnología²⁴ y chamanismo, desde la perspectiva de Preciado (2019) cuando dice: “Dejemos atrás las visiones patriarcales y coloniales de la tecnología (...) y hagámonos cargo de las formas heterogéneas que está tomando nuestra conciencia” (p. 247). De esta manera el todologo construye el saber de manera colectiva y a su vez, aporta saberes personales a su comunidad -en red-. Así, se desjerarquizan los lugares de poder-saber, constituyendo un entramado de conocimientos heterogéneos y situados.

Constanza nos cuenta que desde siempre se sintió un poco incómoda con las categorías dentro del campo artístico. En correspondencia con este sentir, nace la frase-mantra “transforma lo doméstico en desconocido”, en vínculo al rasgo de las comunidades zapatistas cuando proponen “salirse de esos lugares de control”. Es así, como desde estas comunidades invitan a quienes pasan por aquella experiencia a ser “una célula que esparce todo lo aprehendido” hacía nuevos territorios. Vinculamos este modo de hacer

20 Este título se refiere a las experiencias comunitarias que la artista lleva a cabo, y cómo éstas se vuelcan a su praxis artística. Tomamos a la praxis en tanto actividad de producción artística (vida y obra, desde una perspectiva vanguardista) enmarcada en un contexto socio-histórico y político.

21 Grupo de Investigación en Arte y Política, ubicada en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México.

22 El término zapatismo es empleado por historiadores para referirse al movimiento armado identificado con las ideas de Emiliano Zapata, caudillo de la Revolución mexicana, plasmadas principalmente en el Plan de Ayala de 1911. (recuperado de Wikipedia)

23 Los Caracoles son, en México, las regiones organizativas de las comunidades autónomas zapatistas. (recuperado de Wikipedia)

24 Entiéndase tecnología como un conjunto de saberes colectivos más allá de instrumentos técnicos.

propuesto en el territorio chiapaneco, en concordancia con lo que postula la artista en relación al campo del arte contemporáneo. Así menciona que “no existe el concepto de autoría”, de esta manera la lógica de la individualidad quedaría apartada por lo colectivo. Podríamos conectar esto con el mencionado concepto de prosumisión desde la perspectiva de Prada (2012, 2015) donde se aloja dentro de la Web 2.0 la idea de “arquitectura de participación” (p. 34), en pos del aporte de saberes heterogéneos de manera colaborativa.

Su trayecto por la residencia la lleva a seguir profundizando en “Territorio Colaborativo”, un proyecto que abre espacio a diferentes programas sociales a trabajar con manifiestos textiles, donde el tejido funciona como representación de la identidad. De esta manera, Constanza traslada esa experiencia zapatista no sólo a su producción sino al territorio local, ya que dicho proyecto funciona como programa de extensión en la Universidad Provincial de Córdoba.

La segunda experiencia significativa fue la pandemia, donde la propia introspección que la artista atravesaba en aquellos tiempos la lleva a indagar en un plano espiritual, que luego incorpora en la producción como parte de su metodología procesual. De esta manera comienza un nuevo hacer donde confluyen sus producciones más recientes con prácticas místicas. Menciona que en ese momento de tanta contradicción y ante tan poca proyección a futuro, “entre mucha información y mucha introspección”, se plantea un método que consiste en la utilización del tarot y el péndulo como guía en su producción. Así desarmaba prendas y les hacía preguntas con el tarot, “bajar y discriminar esa información” donde lo que surgía de esa experiencia lo usaba como orientación, “como una metodología de investigación pero para una misma”, nos cuenta.

En línea con estas aproximaciones místicas, Constanza destaca la performance desde un punto de vista antropológico conectado al ritual (teniendo en cuenta su experiencia previa en México). Un claro ejemplo es la acción ceremonial que junto a Constanza Pellicci realizaron bajo el nombre de “Conspiración” dentro del Museo de las Mujeres.²⁵

Conspirar, dicese del acto de tomar el impulso del aire y respirar juntas, templar pasiones y entrelazar el tiempo donde lo cotidiano, lo histórico y lo sagrado pueden conjugarse, con templarse.²⁶

25 En el marco de la reapertura de los espacios expositivos de la ciudad, Córdoba, Argentina 2021.

26 Recuperado de https://www.instagram.com/p/COIq58vADyJ/?img_index=1

3.3.3 Obra viva²⁷



Recuperado de revista "Dyd"

El universo artístico de Constanza parte del pasado, del vínculo con la materia y de la resignificación de las telas y el tejido comunitario de costuras que hablan de una historia, su historia pero que podría ser la historia de cualquiera de nosotras.

En aquellos tiempos de pandemia, donde las vidas se armaban y desarmaban constantemente, la artista vuelve sobre estas acciones: "desarmar porque no puedo despojarme de las cosas" nos dice. Como una operación conceptual que elabora en ese desarme, se vincula con objetos de sus abuelas en primera instancia, y también de otras mujeres. Se produce una cercanía a través de estas materialidades, "charlas a la distancia" como ella menciona. Cada prenda tiene su olor, cada olor remite a una vida y cada vida tiene su historia. La cuestión es que Constanza retiene esas prendas heredadas, telas del pasado de tonos pasteles que devienen tiempo y las rearma transformadas en instalaciones, en fotografías, en objetos atravesados por procesos alquímicos. Y desde esta acción nos devuelve otra cosa. En ese gesto afectivo y

²⁷ Vinculamos esta categoría de "obra viva" con los conceptos que desarrolló Peter Bürger sobre "obra orgánica" y "obra inorgánica", en "Teoría de la vanguardia" (p. 112).

personal, remite a cuestiones universales objetando el estado de las cosas heredadas. Podríamos decir un desarme de lo genealógico.

Entonces, ¿Qué nos hace reflexionar esta acción de desarme y rearme constante? “Desarmar una idea de todo es un acto feminista, de deconstrucción, una forma de resistencia”, nos dice. Con una evidente conciencia feminista, quizá nos hable de un desarme de la idea de la fragilidad vinculado a lo femenino, sin pasar por alto que trabaja mayormente con prendas de este género. También en relación con el contexto, podemos hacer una lectura de la fragilidad en términos de Zafra (2021)²⁸, ligada a los cuerpos en periodo de pandemia. En esta acción se produce una actualización de los objetos que proponen una nueva manera de ver el mundo. Porque imaginar y crear otros mundos “nos hace seguir creyendo que algo es posible”, reflexiona.

En la práctica de Constanza se deja entrever lo multidisciplinar, lo multisensorial y lo colaborativo donde nos presenta nuevas formas de generar conocimiento desde un plano horizontal y junto a otras. Nos interesa vincular esto a los “conocimientos situados” de Haraway (1991) en relación a la reivindicación de la mirada de la mujer en tanto solidaridad y horizontalidad en contraposición al conocimiento hegemónico entendido desde lo patriarcal. En sintonía con esto, las diversas prácticas manuales ancestrales, ligadas a oficios femeninos son paradójicamente las herramientas con las que contar algo nuevo. Hilvana sus ideas, con la espontaneidad y la intuición que ese proceso le permite pero también con la conciencia de que los gestos no son perpetuos. Nuevas miradas resignifican las prendas, permitiéndoles caber hoy. Pero, ¿Quién sabe cómo podrán caber después?

(...) me valgo de un oficio históricamente asociado a lo femenino para ponerlo en tela de juicio; interrogar nuestra memoria personal y colectiva, cuestionando sentidos y jerarquías naturalizadas.²⁹

De esta manera proponemos la categoría de obra viva donde la pensamos: por un lado, en vínculo con las materialidades orgánicas que la artista utiliza para resignificar las piezas textiles. Y por el otro, como producción disponible al devenir continuo entre partes procesuales de su trabajo, es decir, como un universo disponible a la transformación y a la deriva en tanto materialidades y maneras de producción variables. Así traemos como ejemplo la instalación “Nada de lo propio me pertenece” que Constanza estaba preparando para exponer en el momento de la entrevista. En una de las salas de “Hotel Inminente”, dicha pieza conformaba una serie de prendas embebidas con diferentes materiales orgánicos como por ejemplo, piedras, tierra y sal.

28 Ver capítulo “Universos domésticos: presente continuo”.

29 Recuperado de <https://dyd.com.ar/no-hay-limites-para-la-exploracion-constanza-ruibal/>



Registros de "Nada de lo propio me pertenece" por Ana Soteras.

A long, white, thin ribbon is draped across a tiled floor and over a row of wooden lockers. The ribbon is tied in a knot on the floor and has the text "TRANSFORMA LO DOMESTICO EN DESCONOCIDO" printed on it in a dark color. The lockers are made of dark wood and have small metal handles. The floor is made of square tiles. The scene is dimly lit, with a white wall visible in the background.

TRANSFORMA LO DOMESTICO EN DESCONOCIDO

**TRANSFORMA
LO DOMÉSTICO
EN DESCONOCIDO**

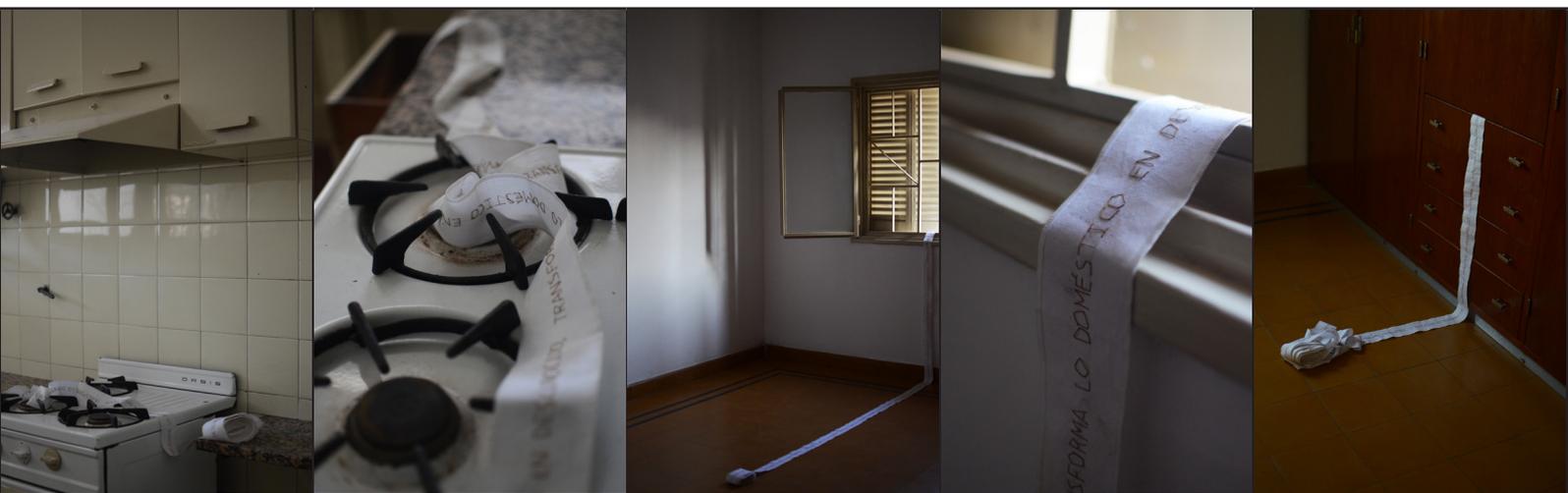


3.3.4 Transforma lo doméstico en desconocido

La producción *Transforma lo doméstico en desconocido* que Constanza inicia en pandemia, le permitió seguir conectada a su producción pese al impedimento físico por la picadura de la araña y por el encierro propio del contexto. Por otro lado, fue la vía de escape que la artista encontró para hacerle frente al impacto y la presencia que obtuvieron las pantallas en nuestro cotidiano durante ese período, y que aún podemos afirmar que persiste.

Retomando nuevamente la pieza artística mencionada, observamos dos cronologías: por un lado, el tiempo del bordado de la oración que da título a la obra y que se repite en loop a lo largo de la cinta. De esta manera hipnótica, pareciera ser que la artista nos sumerge con este mantra en una conexión que traspasa lo material. Y que se alinea con lo espiritual, territorio por el cuál se va dejando llevar. Por el otro, se encuentra el tiempo de la imagen fija propia del registro fotográfico. En planos más bien cerrados, vemos fragmentos de la cinta que aparecen en diferentes espacios de una casa vacía. La manera en la que Constanza incorpora dicho elemento en estas habitaciones deshabitadas, produce una cierta extrañeza. La cinta pareciera ser un ente vivo, la encarnación de un alerta que incomoda y que con esas palabras bordadas en su lomo -Transforma lo doméstico en desconocido- nos recuerda que aún sintiéndonos en el lugar más seguro, no siempre se tiene el control de todo. En este punto nos parece interesante traer la categoría de arquitectura sensible, donde advertimos que lo doméstico como refugio se ve cuestionado. Queda evidenciado, que tanto hacia el interior de la casa como el exterior de la misma, no estamos exentas de peligro. Pensemos también en la cantidad de casos expuestos en términos de violencia de género durante el confinamiento.

Retomando la idea de la pérdida de control, también la vemos reflejada en la percepción que la artista tiene respecto de su trabajo. Ella menciona que le resulta difícil darle un cierre a sus obras ya que le



interesa sobre todo el proceso. Allí se da lugar al gesto primario e intuitivo propio del arte contemporáneo en contrapunto a la obra artística del arte moderno. El registro constante y la intuición que juegan partido, dan lugar a la deriva y a las diversas ramificaciones que dejan poco espacio al ser racional. Por lo que pensar en una obra cerrada, acabada, entonces le imprimiría un rasgo de control en tanto que se define un cierre. Y la decisión de liberar a sus obras de esa finitud, las mantiene vivas en este tiempo que sigue corriendo, y en donde las miradas están en permanente transformación.

Es así como ella observa que sus trabajos están de alguna manera encadenados, que parecieran siempre rondar sobre lo mismo en términos estético-visuales, aunque en realidad lo que va cambiando es su mirada. Por lo que esa permanente actualización del pensamiento se traduce en el qué y en el cómo lo hace. Por esto nos resulta interesante la técnica del hilvanado³⁰ como gesto provisorio, en tanto que sus producciones se encuentran disponibles al cambio.

30 Unir con hilvanos lo que se ha de coser después. Recuperado de <https://dle.rae.es/hilvanar#KPGRzP8>

3.3.5 La ventana de nuestros tiempos³¹

A partir de la pandemia, la artista reconoce que incrementa el uso de las pantallas y por consiguiente de las redes sociales, específicamente el Instagram. De igual modo, ya venía utilizando esta aplicación como plataforma exhibitiva de su producción artística, a la par del registro cotidiano.

El nombre que enuncia su red social nos pone de cara a su propuesta artística. En este sentido, antepone su propia identidad en tanto Constanza Ruibal que relega en segundo plano, para pronunciarse como un proyecto. Desarmario entonces es, como dice la artista: "una forma de resistencia un intento por sacudir las certezas del sistema y mantener la pregunta en el cuerpo"³².

La manera en que Constanza utiliza esta red social, está diferenciada conforme la aplicación nos propone: por un lado en el feed ubica su producción principal tanto artística como docente. Por el otro, en las historias nos muestra un registro cotidiano e íntimo. Estos registros que también tienen un carácter procesual en términos de producción artística, quedan salvaguardados en historias fragmentadas que nos podrían contar otra historia. Con esto queremos dar cuenta del uso consciente y profesional de la aplicación por parte de la artista.

En la manera que ella exhibe las imágenes, ya sean de carácter personal o artístico, está atravesada su impronta estético-visual, entendiendo esta categoría a las decisiones que la artista ejerce sobre su red social. Y por consiguiente, la mirada que ella tiene sobre las cosas que la rodean. Por ejemplo, señalamos la paleta cromática construida a partir de los objetos que conforman su universo -tono claros, beige, pasteles, tierras- que priman en gran parte de sus posteos.

Y finalmente queremos resaltar que el uso que se le da a la red social no está exento de control, por el contrario, las redes sociales están diseñadas para que les usuaries tengan un control de lo que muestran.

Por otro lado, las acciones de "cortar, registrar y seguir" en palabras de la artista, conforman su metodología de producción, que luego incorpora al feed de manera ordenada, como mencionamos anteriormente. Ella rescata la idea de lo instantáneo que propone Instagram, permitiéndole entrar en la intimidad, o acaso en la extimidad (Fontcuberta, 2020) de diferentes artistas en este universo hipercultural (Han, 2018). De esta manera las redes sociales le resultan útiles y propicias para expandir su propio conocimiento, siempre entendiendo a estas ventanas como una parcialidad direccionada por cada usuarie.

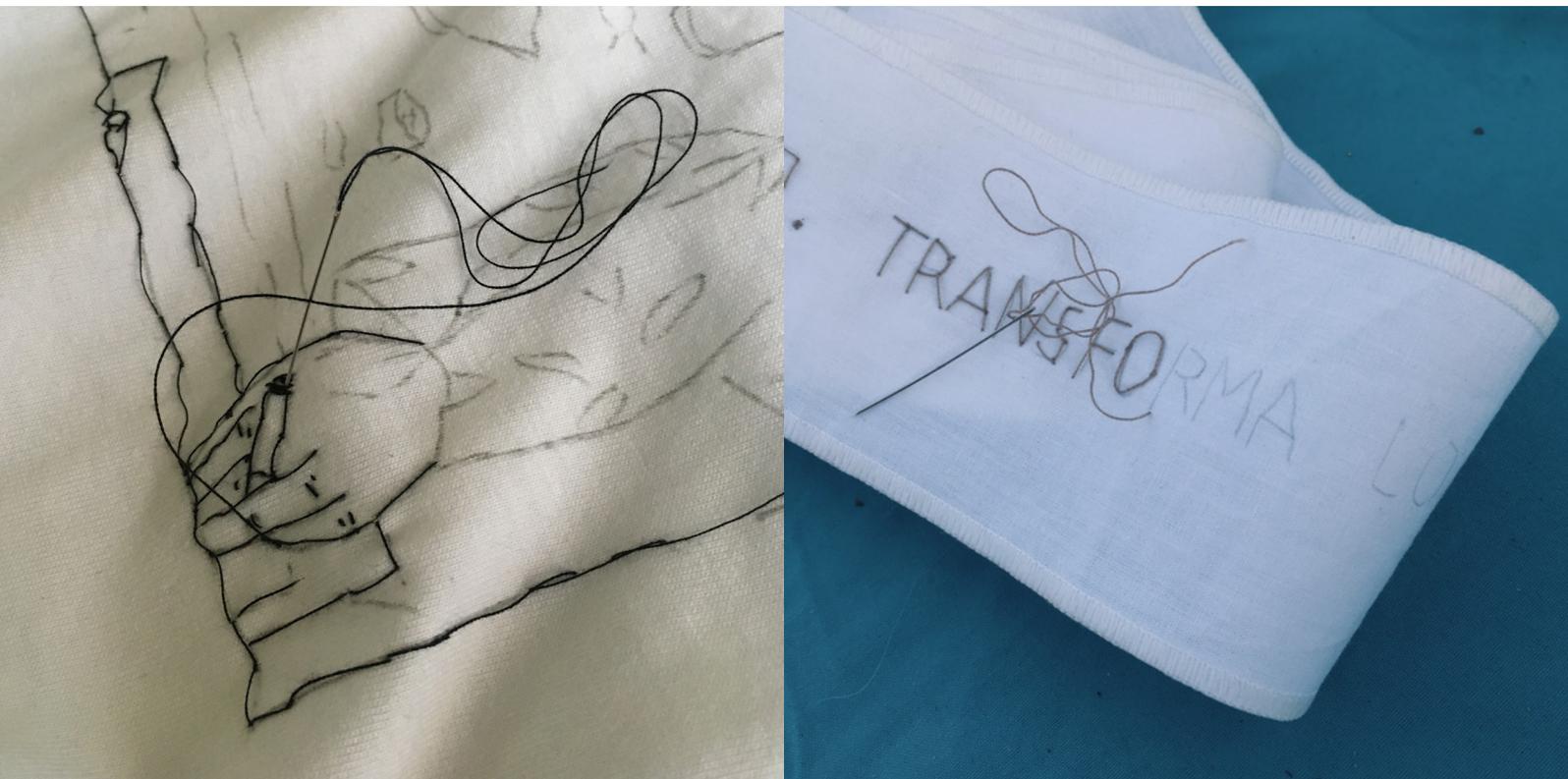
31 "La tecnología de nuestros tiempos no es ni la turbina ni los tubos de escape ni las cintas transportadoras, ni todos los vehículos de velocidad. Se trata del ordenador, las pantallas. Éstas son máquinas de reproducción más que de producción, que despiertan en nosotros una idolatría similar a la que despertó la velocidad en la época de los futuristas". Recuperado del "Diccionario de certezas e intuiciones", Diana Aisenberg, 2014. Autoría colectiva.

32 Recuperado de <https://dyd.com.ar/no-hay-limites-para-la-exploracion-constanza-ruibal/>

Para concluir este primer caso, queremos destacar dos cuestiones gravitacionales a nuestro objeto de estudio, y presentarlas en el cierre del mismo ya que aparecen en el diálogo que tuvimos con la artista.

Por un lado el incremento del uso de las pantallas, que en el caso de Constanza se afirma durante el confinamiento. Ella vincula que esto repercutió en su “autoimagen”, el propio reflejo en la pantalla en aquellos momentos de introspección la llevaron a reflexionar acerca de cómo se muestra ante los otros y sobre cómo asumir tal reflejo. Y por otro lado, la percepción del tiempo en torno al contexto pandémico. La sensación de “ralentización” que la artista pronuncia con énfasis hacia el final de la entrevista, dió lugar a otras maneras de mirar su propia producción. Es decir, un momento para detenerse y retomar prácticas de años anteriores, traerlas más acá en el tiempo, hacerlas cercanas y actuar con lentitud frente a la exacerbada hiperconectividad de aquellos periodos de aislamiento.

De esta manera pantallas, tiempo, ralentización, pausa; son algunas de las palabras que nos devuelve la profunda desorientación que sentimos al inicio de marzo del año 2020, y que a continuación nos da paso a reflexionar el segundo caso.





**ARIANA
KLETZEL**

3.2 Caso II

*Reconstruir el paisaje interior y aprender de una planta, que crece sin esfuerzo.
La verdadera catástrofe es que todo siga siendo igual.*

ARIANA KLETZEL³³

³³ Ver biografía en anexo II.

Es sábado 5 de noviembre del año 2022 y son las cuatro de la tarde. Entramos a la casa de Ariana Kletzel ubicada en barrio Cofico. Subimos unas escaleras propias de la arquitectura antigua de la zona.

Nos recibe con una música instrumental que es reproducida en una computadora de escritorio.

En frente, casi en el centro de la habitación, hay una mesa de trabajo iluminada por una luz cálida. Allí reposan los últimos cianotipos³⁴ producidos durante la pandemia, ya enmarcados.

En ese “cuarto propio”, funciona el taller donde trabaja como enmarcadora y artista.



³⁴ La cianotipia es una técnica de impresión de negativos en monocromo, es decir, a un solo color. Creada en 1842 por el inglés John Herschel, se realiza a través de una emulsión (que contiene citrato de amonio y hierro, y ferricianuro de potasio) que vuelve fotosensible cualquier soporte absorbente, permitiendo revelar en diversos tonos de azul (de allí su nombre: cian es un color azul parecido al turquesa). Recuperado de <https://latinta.com.ar/2021/06/15/ariana-kletzel-cianotipias-vegetales/>

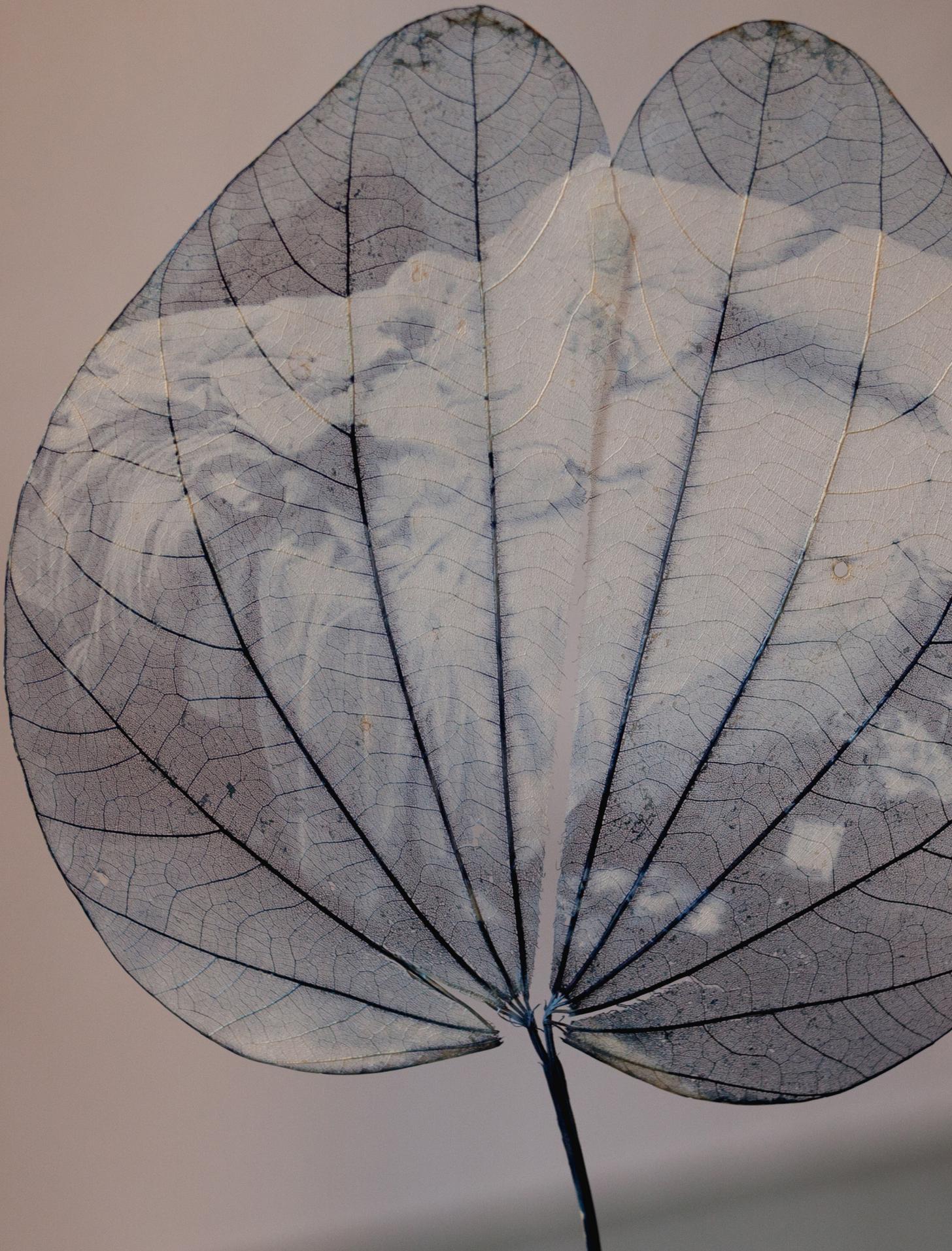
3.2.1 ¿Imágenes de otro siglo?

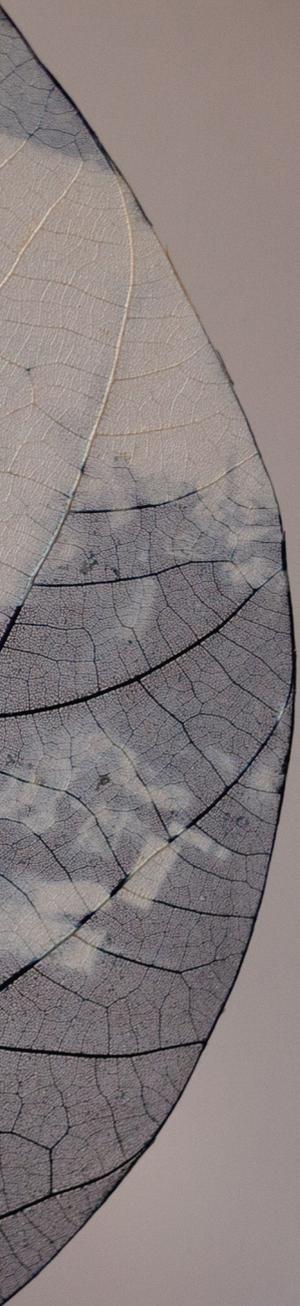
Ariana trabaja hace años con técnicas fotográficas antiguas como la cianotipia, la antotipia, la goma bicromatada y el papel salado³⁵, entre otros. Dichas técnicas, analógicas y orgánicas además de los soportes que utilizan, invitan a la experimentación y a tener como aliado al azar, más aún cuando no se quiere tener el control total de la situación. Si bien estos procesos se afianzan con el ejercicio, la contingencia siempre está a la mano. Y es que tanto el material orgánico como los materiales químicos que implican las diferentes técnicas no son estables; la luz, los cambios de temperaturas y los modos de conservación pueden afectar el proceso ya sea durante o después de la generación de la imagen. Y es así como este material inestable nos propone otros modos de observar y reflexionar en torno a la imagen. Lo efímero en las obras de Ariana, nos convoca al periodo de la pandemia en relación a las producciones visuales y por qué no, en relación a nuestros propios cuerpos, que frente a aquellos momentos pudimos sentir la fragilidad de los mismos de una manera más próxima, cuando un virus desconocido nos presentó la posibilidad de lo efímero.

Otra cuestión que nos interesa señalar en las producciones de Ariana es: el tiempo, siempre latente como lo está en las técnicas y los materiales con los cuales trabaja. Ella sostiene que su interés está en: “esas técnicas como un escape, el tiempo viene ahí”. En este punto observamos que la producción de la artista se despliega “en un tiempo afectivo y personal” (Giunta, 2018, p. 110). Y a la luz de la autora observamos que, la producción de Ariana en relación a lo sensible, sucede hacia su interior. Ella misma dice, “lo que me hace producir es lo que voy sintiendo. Si bien no lo estoy nombrando, está”. Es así como: *tiempo afectivo y personal* son componentes que la artista lleva a sus producciones en términos matéricos y conceptuales. Se pronuncian de manera delicada en cada imagen y contienen una potencia conforme lo sensible hecho imagen, como veremos más adelante con los casos de *Habitar la pausa* y la serie de los abrazos.

Y entonces nos preguntamos, ¿Cuánto hace falta nombrar para que una pieza esté suscrita a una época que dé cuenta del contexto que habita? En las piezas visuales de Ariana, involuntariamente se nombra una época y a su vez, se esconden capas como pieles que son necesarias observar por un tiempo prolongado. Sostener la vista para que aparezcan, porque si hay algo que en ésta época no hacemos es observar la imagen más allá de la superficie. Nuestra vista se acostumbró a una mirada fugaz e instantánea, a una imagen que solo nos muestre inmediatez, y realmente ¿Se puede reflexionar desde allí?

35 Estas técnicas utilizan diferentes químicos sensibles a la luz.





HABITAR LA PAUSA



3.2.2 *Habitar la pausa*

Habitar la pausa surge a raíz de la invitación a una exhibición en el año 2020. La obra está compuesta por una serie de imágenes de distintas camas ajenas, cada una impresa en hojas de plantas que nos revelan una escala de azules tenues característicos de la técnica del cianotipo. Las imágenes que la artista utiliza, propias de la superabundancia del internet, son apropiadas precisamente de la plataforma y red social Tumblr. Nos cuenta que se ha generado un banco importante de imágenes y que lo atesora desde hace años. Dicha operación, la de navegar y descargar imágenes, es un gesto que en sus palabras lo hace sin un concepto previo. Navega por internet y cuando alguna imagen llama su atención, la descarga y la guarda; alguna de ellas tendrán la suerte de ser materializadas a través de procesos fotográficos antiguos, en algún tipo de soporte.

Es así, como el gesto de apropiación resignifica las imágenes dentro de su propia poética para devolvernos otra cosa, algo que no existía antes, o que existía por separado; las fotos, las hojas de los árboles y el color azul. Este devolvernos otra cosa remite a la producción artística en sí, les artistas generan ficciones con recortes de cosas que les rodean, esta podría ser una de las tantas descripciones de las diversas maneras que existen en el hacer artístico contemporáneo. Y en este punto, trazamos relación con la artista Constanza Ruibal, en relación a *Desarmario*.

En el proceso artístico de Ariana, nos encontramos con dos operaciones diferentes: por un lado la deriva digital y el hallazgo de material de su interés; y por el otro, en pos-navegación, una operación de orden analógico donde el cianotipo en este caso, convierte los ceros y unos propios de la imagen digital en una imagen fotográfica de color azul que flota en una superficie vegetal. Observamos en el modo de hacer de este trabajo, una operación contraria. Ariana parte de una imagen digital que luego convierte en



negativo para poder realizar el proceso de la cianotipia; de esta manera subvierte el camino tradicional, lo que sería, partir de un negativo hacia una imagen impresa o digitalizada. De este pasaje digital-analógico, resulta un juego de apariencias, ya que ambos métodos están presentes pero, como espectadoras no podemos distinguirlos si no sabemos de qué se trata dicho proceso. De todas maneras nos preguntamos si es esto importante en la obra. Lo que sí creemos es que, en el mar de internet, tenemos la posibilidad de apropiarnos y experimentar con imágenes de nuestro interés. Sin mencionar las infinitas posibilidades que se abren con la generación de imágenes con IA (Inteligencia Artificial).

La importancia del saber en la técnica fotográfica se determina por lo general, y en nuestros casos en particular, desde la academia. Desde que aprendemos técnicas fotográficas analógicas cambian nuestras percepciones de observación. Con esto nos referimos que quienes estudiamos lo analógico vemos la imagen fotográfica más cerca de lo orgánico en tanto matérico en contraposición a lo digital, atravesado por sensores compuestos de píxeles. Sin embargo no destacamos una técnica sobre la otra sino más bien, la conjugación de saberes técnicos disponibles a favor del discurso poético, clave en la producción de Ariana. La artista pertenece a una generación -la nuestra- que creció en el histórico pasaje de lo analógico a lo digital, entre haluros de plata y ceros y unos, entre la navegación por el internet 2.0 y la posterior explosión de las redes sociales, entre hacer una foto familiar a rollo y tomar una selfie con el celular. Dentro de estos entres se sitúa su obra.

Sumergiéndonos más adentro de esta serie, se percibe que algo de esa pausa, propuesta por el título, se va a terminar. La materialidad de las hojas embebidas de cianotipo y a su vez, la enmarcación realizada con doble vidrio, pueden provocar una disolución de la imagen; datos que nos comparte Ariana y que nos exponen a cierta tensión como observadoras. La fragilidad de estas piezas, y la posibilidad de que

no resistan al paso del tiempo, las convierte o bien les devuelve el carácter aurático en términos benjaminianos, de las cuales las producciones contemporáneas parecieran haberse escindido.

Ese mundo azulado que nos presenta Ariana, sutil, delicado y orgánico, aparenta pertenecer a otro plano, un espacio etéreo y de ensueños al cual suspenderse cuando las cosas no funcionan de este lado. Estas piezas nos invitan a imaginarnos un reposo, una pausa para descansar en esas camas ajenas, en una noche eterna que pareciera detenerse en hojas que aún siguen vivas. Y así, apartarnos de lo voraz de este mundo contemporáneo. Esa pausa -que hoy anhelamos- es impulsada por la pandemia. Ariana la convierte en imágenes, en piezas visuales únicas -porque cada hoja es singular y así la imagen que sostiene- que son una manera de habitar eso que no podemos tocar, ver, caminar; una obligación (confinamiento), que para muchas artistas se convirtió en un momento de producción fuera del tiempo.

Finalmente, *Habitar la pausa* se exhibe en el año 2020 de manera virtual en "Otra feria"³⁶ y luego, en el año 2021 de forma presencial en el espacio "Coart"³⁷. Ariana escribe al respecto:

Cama. Cama deshecha. Demorarse en los detalles. Habitar la pausa, la espera incierta, la angustia. Permitirse la sincronización con el ritmo del entorno. Desapegarse del exceso. Reinventar la vida entre cuatro paredes. Reconstruir el paisaje interior y aprender de una planta, que crece sin esfuerzo. La verdadera catástrofe es que todo siga siendo igual.³⁸

Sin duda, el tono y las palabras concatenadas expresadas se alinean a los sentires que impulsaron esta investigación. Éste pequeño y potente párrafo, nos lleva a pensar en algunas producciones escritas que mencionamos en los antecedentes de este trabajo. Se percibe aquí, ese mismo tono pandémico que flotaba en las redes sociales y en las publicaciones digitales que circularon en aquellos primeros momentos de confinamiento. En aquellos escritos y en este párrafo en particular se puede leer en clave poética, una necesidad de dar cuenta de ese momento; por lo cual la producción artística de aquellos días se presenta como un vínculo que teje ideas y sentires de un momento histórico único. Así, imágenes, textos y reflexiones se convierten en una pausa para ver y sentir otra cosa, más allá de lo que nos mostraban del mundo en crisis los medios de comunicación; tanto en imágenes como en cifras -números de infectados, de respiradores, de camas ocupadas en los hospitales y de muertes-. El arte nos permitió en aquellos meses un retorno a la poesía, a ficcionalizar la realidad o mirar el entorno con otros ojos.

36 Primera exhibición de arte completamente virtual de Argentina. <https://acromaticarevista.com/otra-feria-de-arte-la-primera-exhibicion-de-arte-completamente-virtual-de-argentina/>

37 CO ART, galería de arte dirigida por artistas. <https://www.instagram.com/coartgaleriadearte/?hl=es-la>

38 Fragmento extraído del instagram de la artista. https://www.instagram.com/p/CCgTPGhA_by/?img_index=1

Retomando esta serie, Ariana nos muestra camas pero de casas ajenas, de otras épocas quizás, mucho antes de la pandemia. Estos espacios que esperan ser habitados por cualquiera de nosotras, nos invitan a fijar la vista entre tanta superabundancia de información, observando los detalles que esas superficies -un poco traslúcidas por su materialidad- nos deja ver. Ese “Demorarse en los detalles” que menciona la artista, marca una necesidad de ir lento, idea que también trabajó Constanza durante la pandemia. El miedo a “que todo siga siendo igual” nos enfrenta nuevamente al tiempo, con la idea latente de que en las repeticiones de la humanidad puede reproducirse la catástrofe en múltiples formatos. Sin embargo, un poco de luz se filtra en ese “Reinventar la vida entre cuatro paredes” que nos menciona, esas paredes de *Un cuarto propio conectado* en términos de Zafra o, mucho antes, de tener “un cuarto propio”, maravillosa idea que nos brindó Woolf. Así, estos lugares inmunes habilitan el proyectar otro mundo entre tanto caos del afuera.

Ariana afirma que *Habitar la pausa* es una producción que se sostiene en periodo de pandemia por varios motivos: por un lado, por su manera de trabajar mediante proyectos que comienzan y finalizan, y por el otro, por su producción siempre enlazada al sentir inscripto al momento en el que produce. Ella misma se refiere a su hacer en función de las cosas que la atraviesan. Y en este dejarse llevar por lo que siente, podemos entender que su trabajo es directamente autorreferencial. Algo de eso se traspassa, en una suerte de sublimación³⁹, a través de la producción visual. Reafirmamos entonces la intensa sensación de fragilidad que nos dejó la pandemia, un sentir de época que en esta pieza visual está inscrita en lo material, donde lo íntimo convive con el vacío de estas camas distendidas. ¿Qué se desarmó ahí, en esa pausa que puede terminar o acaso, desaparecer como el material mismo?

3.2.3 Resonancia corporal

En el marco del Laboratorio de Performance⁴⁰, Ariana comenzó a trabajar una acción en relación a los abrazos como resonancia de las medidas preventivas, quizá la principal y más controversial: el distanciamiento social. Se prescribía durante esos tiempos que un abrazo podía ser vehículo de contagio del virus. Ante la imposibilidad del contacto físico, el significado de un abrazo guarda aquí un valor inmenso. Entonces, en una suerte de acción diferida como ya mencionamos (Brea, 2010), Ariana se deja abrazar por su amiga por un tiempo determinado, el suficiente para que quede ese gesto impregnado en una remera emulsionada con cianotipo. De esta manera, la artista se pregunta: “¿Cuánto acumular

³⁹ Desde una perspectiva psicoanalítica alineada a la teoría de Sigmund Freud.

⁴⁰ Dictado por Sofía Torres Kosiba para la Especialización en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea en la Universidad Nacional de Córdoba en el año 2022.



para que sea una experiencia?” Hablamos de la memoria de los gestos que podemos leer en esta producción, donde dicha acción deja una huella, propia, y a su vez, de la técnica fotográfica.

Tener un cuerpo es aprender a afectarse, esto es a ‘efectuarse’, a ser movido, puesto en movimiento por otras entidades, humanas o no humanas.⁴¹

Como mencionamos, sin duda la pandemia dejó algunos trazos temáticos que hoy podemos vislumbrar a través de las producciones que analizamos. Tanto Ariana como Constanza operan desde una cercanía íntima con las telas acompañando una acción performática. Constanza, por su lado, explicita la necesidad de reforzar lo colaborativo en momentos donde lo que regía principalmente era tomar distancia con un otrx. Así, ambas toman la tela como soporte donde dejar huellas y trazos del momento histórico global. Nos preguntamos si podemos leer estas producciones “desde las emociones generadas en un tiempo histórico” (Giunta, 2018, p. 227). La respuesta está a la vista, estos gestos nos señalan un escenario sutil, íntimo y en soledad. Y si bien Ariana no encuentra de manera consciente un vínculo directo entre el feminismo y su obra, nosotras lo hallamos en la necesidad que tiene la artista del abrazo de su amiga. En ese dejarse afectar por el cuerpo de la otra, se reivindica el valor de la hermandad, de la red que sostiene y acompaña. Esa acción hace sentido en clave feminista, donde reforzar los vínculos en lo presencial se vuelve urgente; un arraigo a lo físico en tanto materia, simplemente para perpetuar un abrazo. Porque la intimidad de un abrazo no se suplanta por pantallas, y esta pieza lo evidencia. Es desde éstas

⁴¹ Imágenes del abrazo y texto recuperado del instagram de la artista.

observaciones que retomamos las palabras de Segato:

(...) una política de la amistad, de una trama íntima con las personas, de una construcción de la proximidad. (...) Un feminismo de los vínculos que vamos trabando a lo largo de la vida; es un feminismo del día a día, del cotidiano. (Pikielny, 2020)

3.2.4 La fragilidad de nuestros tiempos

Hablamos con Ariana sobre su producción circunscrita a lo virtual, en términos de inmediatez y fugacidad, en relación al carácter ubicuo de las imágenes contemporáneas. Aquí, la artista afirma que las redes sociales la ayudan a mostrar lo que hace. Pero lo cierto es, que lo que vemos a través de la pantalla no es más que una reproducción virtual de la obra, una pieza que como dijimos anteriormente, está sujeta a un tiempo efímero. La reproducción funciona para ella en tanto circulación en las redes y como registro de aquellas piezas únicas. Nos preguntamos entonces, si ese registro puede llegar a ser la pieza que sustituye y cobra carácter de obra. Más allá de esta posibilidad, nos queda la sensación de que las obras de Ariana están suspendidas y cristalizadas en materiales orgánicos que exceden justamente al control de la estabilidad, donde lo matérico y lo temporal vienen a mostrarnos la fragilidad de nuestros tiempos. Y en este caso, el registro fotográfico de la obra original sólo vendría a perpetuarla.



MAJO ARRIGONI

3.3 Caso III

Algo se imponía urgente, yo no podía mirar hacia otro lado y seguir pintando.

MAJO ARRIGONI⁴²

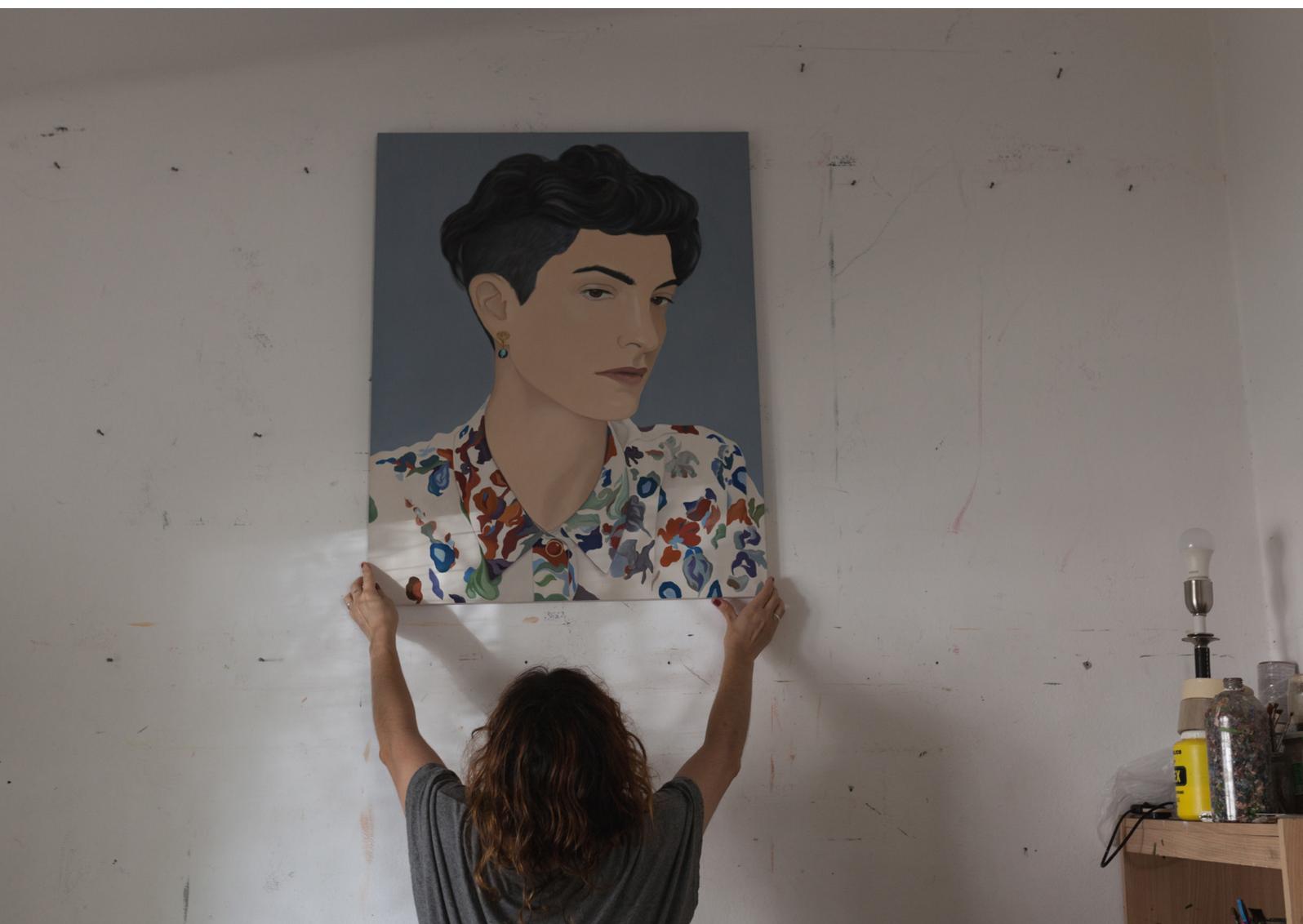
⁴² Ver biografía en anexo III.

El día 9 de diciembre del año 2022 arribamos en zona norte de Córdoba, precisamente en el barrio Cerro de las Rosas. Entramos a la casa de Majo Arrigoni, una casa esquina estilo colonial.

Allí nos recibe en su taller, una habitación pequeña y luminosa con ventana hacia la calle que la artista improvisó durante el confinamiento. Nos aclara que es muy reducido a comparación de su taller original, el cual alquiló junto a colegas dos meses antes del inicio de la pandemia, donde proyectaba realizar su producción y animarse, por primera vez, a dar clases de pintura.

A Majo, la pandemia la encontró cursando el último trimestre del embarazo, por lo cual estaba organizada con su producción artística ya que se le venían meses ajetreños por la maternidad. Su hija nació a unas semanas del decreto del aislamiento preventivo, en un hospital vacío.

Así, nuevas logísticas familiares surgieron para llevar a cabo los cuidados correspondientes de sus hijos en relación al contexto en cuestión.





3.3.1 Sobre las metodologías de trabajo

A partir de las reflexiones que la artista hace en torno a su trabajo, entendemos que su metodología está vinculada al campo de la fotografía, una forma que aún conserva desde su primer trabajo fotográfico en el año 2013. Es así como aborda los proyectos por serie, partiendo de una idea que luego desarrolla en términos conceptuales y técnicos. Cuestiones relacionadas al formato y la escala de la imagen, aspectos formales como el punto de vista de la cámara y de la luz, son decisiones en función de un hilo conductor que bajo un título encierran un concepto. En relación a esto, para el caso de *Desveladas*, se vale de un proyector para definir sus encuadres.

Una vez que termina un proyecto ya puede dar lugar a otro. Podemos decir que éste *modus operandi* le sirve para llevar a cabo sus producciones más allá de la disciplina con la que trabaje. Si bien durante los últimos años Majo está dedicada a la pintura, la fotografía es el puntapié inicial dentro de su proceso artístico, ya que es el material de referencia del cual parte. Incluso muchas de las fotografías que utiliza son registros que ella misma toma. Y en este punto, creemos que el uso de esta herramienta le posibilita alcanzar ese gesto en la mirada que tanto le interesa, quedando expuesto ante la cámara en una suerte de resignificación del “instante decisivo”, es decir, la captura de un momento único e irrepetible. (Cartier-Bresson, 1973).

En esta era postfotográfica, la pintura pareciera ser la encargada de perpetuar lo que a la imagen digital -de características fantasmales y en constante desaparición- se le escapa. Una infinidad de imágenes pasan diariamente ante nuestros ojos solapándose unas a otras, por lo que la pintura, o más bien, la presencia física del lienzo, se presenta como un gesto de resistencia frente al paisaje de superabundancia visual. Y la decisión de realizar sus pinturas en formatos grandes invita a la experiencia contemplativa en contrapunto a la experiencia visual que brinda la pantalla del celular.

La vinculación con la pintura le permite regresar a la intimidad del taller, donde disfruta en soledad el tiempo del proceso pictórico, -un momento de producción al borde de los días por fuera de la cotidianidad doméstica- que la enfrenta a detenerse más allá de la superficie fotográfica en tanto capas de píxeles que la artista traduce en pigmentos.

Así la artista se dedica al género del retrato -categoría histórica y pictórica que la fotografía ocupa librando a la pintura de la exigencia de verosimilitud con su referente- en los cuales percibimos un alto grado de iconicidad. Allí pone de relieve cuestiones más allá del género de sus retratadas, más bien una reivindicación de agentes culturales locales y posteriormente, en un clima de época en términos socio-cul

turales, la visibilización de las mujeres dentro del campo artístico.

3.3.2 Obras precedentes a la luz de *Desveladas*

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra *Desveladas*, creemos importante destacar las producciones precedentes al año 2020. La serie *Retrato de Artista*, un proyecto fotográfico que llevó a cabo desde el año 2013 al 2015 donde retrata con cámara analógica de formato medio a más de cincuenta artistas locales en sus espacios de trabajo, dió pie a lo que vendría después; el corrimiento del registro meramente fotográfico hacia la pintura. Sin embargo y como mencionamos anteriormente, la imagen fotográfica sigue siendo parte de su proceso artístico. En esta vuelta a la pintura, con los tiempos y procesos que lleva realizar una obra pictórica, observamos un retorno del ojo a la mano, acción inversa de acuerdo a lo que plantea Benjamin.

Otro proyecto fundamental en el proceso de Majo es la *Serie Rosa* (2018), en la cual perfila aquellos retratos de artistas hacia su mundo cercano y femenino. De esta manera entendemos una doble pronunciación: por un lado la reivindicación de las mujeres artistas a partir de los retratos de sus colegas, y por el otro, la propia reivindicación de su práctica dentro del campo del arte local.

Trazamos un paralelismo entre *Serie Rosa y Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* de Giunta, por un lado y *El canon accidental: Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* de Gluzman, por el otro. Consideramos importante la iniciativa de Majo en dar luz a los rostros de las artistas que conforman una escena local del arte contemporáneo, ya que al igual que los antecedentes mencionados, aportan a la sensibilidad social e histórica que se evidencia en los últimos años gracias al movimiento feminista en Argentina.

Majo nos enfrenta a sus retratadas en un intento de poner la mirada en lo que un rostro nos dice del arte. Y si bien el retrato de artista es un gesto clásico en la historia del arte, en este caso afirma la existencia de las mujeres en la escena artística en línea con las problemáticas en torno a los cupos dentro del sistema donde ella misma afirma: “Desde la certeza de que hasta los años ochenta no se le ha dado entidad a la mujer en el campo del arte, me propuse una suerte de reivindicación retratando hoy a mis contemporáneas⁴³”. Esto nos enfrenta ante una problemática que aún está en disputa y que “Trabajadorxs del Arte Feministas Córdoba” vienen encauzando críticamente, entre tantas otras agrupaciones.

Durante el confinamiento, Majo transitó una fase exploratoria con la intención de dar cuenta del

43 Recuperado de la página de la artista <https://majoarrigoni.wixsite.com/majo-arrigoni/2019>

contexto pandémico; un tiempo extraordinario que le exigía ser recordado y plasmado. De esta manera y a través de capturas de pantalla de videollamadas que hacía con sus amigas artistas, componía retratos fotográficos en vivo para finalmente traspasar a pinturas en pequeños formatos. Sin duda, una vez más, se evidencia la sensibilidad fotográfica la cual venimos observando. Sin embargo esta serie queda apartada, ya que percibía algo redundante en esos retratos/capturas con barbijos. Recuerda el furor de este nuevo e imprescindible elemento en varias producciones artísticas del momento, por lo que diríamos que más bien resultó ser un ejercicio de precalentamiento para pasar a la siguiente serie: *Desveladas*.



Recuperado del Instagram de la artista.

@artista_atlas







Recuperado de Instagram / Registro concedido por la artista.



Desveladas
Desveladas

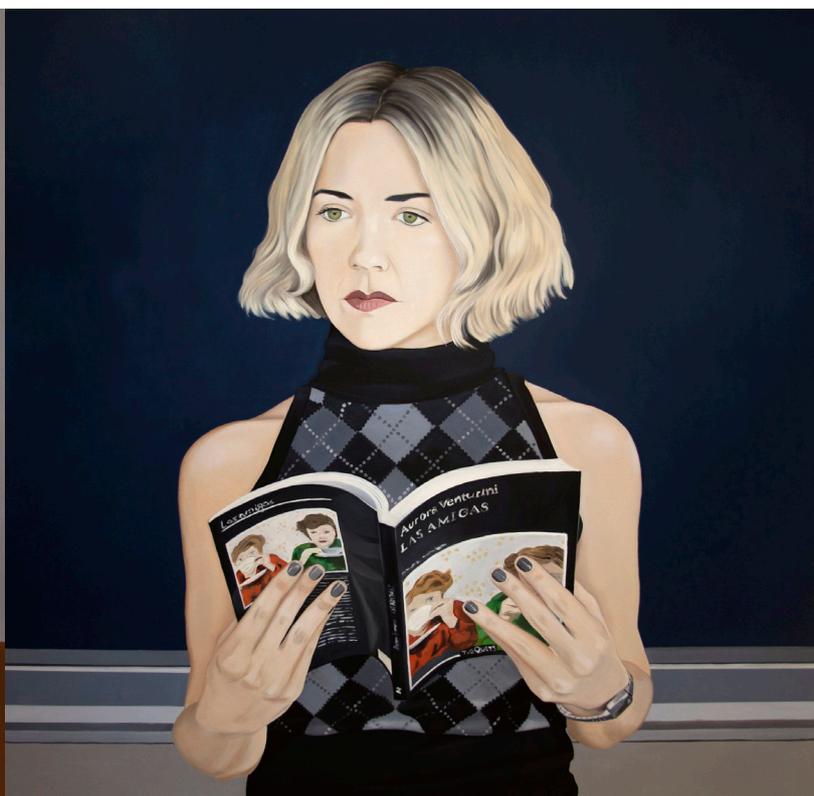


3.3.3 *Desveladas*

Finalmente, *Desveladas* termina siendo la producción donde Majo pudo materializar sus sensaciones alrededor de la pandemia. Esta serie, en línea con las anteriores, también está conformada por un conjunto de retratos de artistas mujeres de Córdoba. Además, se le suman dos frases vueltas imágenes en pintura, como pensamientos en tonalidades grisáceas que nos conducen al interior de la mente de las retratadas. Así es como observamos nuevas intenciones.

A partir de la apertura del plano, aparece el cuerpo de estas mujeres en el espacio doméstico. Además de la expresión corporal, incluye el objeto libro, ya que nos cuenta que durante el confinamiento en sus grupos de redes sociales circulaban recomendaciones de escritoras y artistas. Le interesa destacar la identidad de cada retratada a partir de la indumentaria, el pelo y los accesorios, ya que son elementos que hablan de un momento y de una persona. Si bien advertimos ciertas precisiones estéticas cercanas a la fotografía de moda o editorial, Majo logra capturar los intereses de época con una mirada feminista en tanto que son mujeres que leen mujeres en los interiores de sus casas.

Desveladas no muestra algo que venimos advirtiendo en los anteriores casos, en torno al tiempo y las sensaciones de aceleración y desaceleración, percepciones que a nuestro parecer fueron alterándose al pausar el cotidiano pre pandémico y habitar el espacio doméstico en mayor medida. La serie nos muestra un



tiempo apacible en vínculo con la lectura, porque si hay algo que esta acción nos devuelve, es la detenernos ante una cosa: es ahí donde se presenta una posible respuesta ante lo veloz del mundo contemporáneo. Leer nos demanda concentración -algo tan difícil en estos tiempos- y nos abre una posible vía de escape del entorno que vivimos. Las lectoras de *Desveladas* proyectan su mirada más allá del encuadre. Este corrimiento deja entrever el interés por retratar la acción del pensamiento en la pintura, en una suerte de mirada perdida atravesada por la ficción, entre otras narrativas literarias de esos libros que sostienen. A su vez, la acción tiene una doble lectura: por un lado, en tanto imagen, donde la percibimos como estática, y por el otro, se vislumbra una profundidad hacia el interior, que es esa mirada que Majo busca en sus retratos.

Y es así que consideramos relevante mencionar el rol de la mirada que pareciera no tener contacto alguno con este plano. Esta falta de encuentro de estas mujeres con la cámara y por ende con los espectadores, las envuelve en una soledad silenciosa. En ese instante, ellas se miran a sí mismas o miran a ningún lado, así como cuando la vista se nos nubla casi por necesidad de descanso; las retratadas están sumidas en un instante de pausa que como mencionamos habilita el pensamiento.

Desveladas nos invita a correr de las pantallas, del “ocularcentrismo” constante para volver a la literatura y finalmente perdernos en otros horizontes. Y esta pérdida del horizonte la asociamos al desvelo histórico de Majo, donde en anécdotas nos cuenta que desde chica produce en la soledad de la noche. En

referencia al título de esta serie surge de esos primeros encuentros con la pintura a falta de un cuarto propio. Sumergida en la práctica pictórica perdía la noción del tiempo, es así que vemos una reivindicación del desvelo a través de estas pinturas. De esta manera, Majo construye una triada donde confinamiento, soledad y mujeres artistas se unen para conformar un retrato de pandemia, sin caer en evidencias -como en los retratos de barbijos-.

En *Desveladas*, la construcción fotográfica del retrato fue un arduo proceso, ya que Majo se trasladaba a la casa de las retratadas. Este contexto se daba al regreso de la semi presencialidad, entre aperturas y cierres por los rebotes de Covid, cuando todavía no sabíamos muy bien cómo comportarnos con un otro que no pertenecía a nuestra burbuja⁴⁴.

Es importante destacar el tema del formato en el recorrido de esta serie. Acostumbrada a trabajar a gran escala, tuvo que adaptarse al tamaño del taller provisorio produciendo de acuerdo a lo que le permitía el espacio. De esta forma se encontró imposibilitada de ver todas las obras juntas hasta el momento del montaje final en “Abre-Galería de Arte” (2022).

A fin de ir cerrando dicho análisis, primero retomaremos la clave feminista que proponemos dentro de este trabajo. Majo produce más allá de su maternidad, sabiendo que no es algo común, incluso dentro del campo del arte contemporáneo, ya que históricamente maternidad y producción artística van por separado. Como así también pensamos que sucede en la vida laboral -en tanto sustento económico- en relación a la praxis artística. Sabemos que hoy las mujeres desarrollan múltiples trabajos bajo las exigencias que deviene de la crisis socio-económica y política que atraviesa nuestro país, sumándose la intensa celeridad del actual capitalismo que nos impulsa a seguir un modelo productivista, más allá de las contingencias que demostró la pandemia. Muchas personas pudieron detenerse en aquel momento de confinamiento y tantas otras tuvieron que reinventarse.

En cuanto a nuestro campo de acción, el del arte, también nos exige ser productivistas en términos simbólicos y materiales. La presión social se nos presenta bajo la siguiente ecuación: si no producís, no perteneces a la escena artística. Y si no mostrás, tampoco. Por lo que el uso de las redes fue fundamental para dar cuenta de ello. Majo no quería impedir su producción a causa de la maternidad, por lo que la pandemia en su caso fue un factor vehículo. De esta manera, en el año 2020 pudo replegarse hacia el interior de su casa para producir en desvelo. Este accionar lo evidenciamos en los registros domésticos de sus historias de Instagram, donde la artista se registraba pintando en horas de la noche, reafirmandose como

⁴⁴ La burbuja sanitaria fue un sistema planteado como normativa de seguridad al regreso de la semi presencialidad aplicada al entorno escolar, a mediados del año 2020.

una desvelada más al igual que sus retratadas.

Observamos en el *feed* de su Instagram la exhibición de su obra artística conviviendo con imágenes del proceso de producción, su vida doméstica y la maternidad.

Para concluir dicho análisis, este caso nos lleva nuevamente a reflexionar en torno al vínculo de la artista con la fotografía. Si bien ante circunstancias extraordinarias la producción artística puede acontecer a posteriori, Majo decide dar cuenta del contexto produciendo en confinamiento. En esta idea de no dejar escapar la situación del momento, es que ubicamos la estrecha relación entre fotografía y memoria.

Registro de *Desveladas* en "Abre-Galería de Arte" (2022).





Dolzario_ Seguir Editar mensaje

438 publicaciones 300 seguidores 3023 seguidos

Comienza a publicar

Etiquetas relacionadas

Textilismo

Ver más fotos, más historias o una historia, más mensajes y así más cosas más cosas



Laboratorio



Artesanía



La que pasa



Diseño



Artesanía...

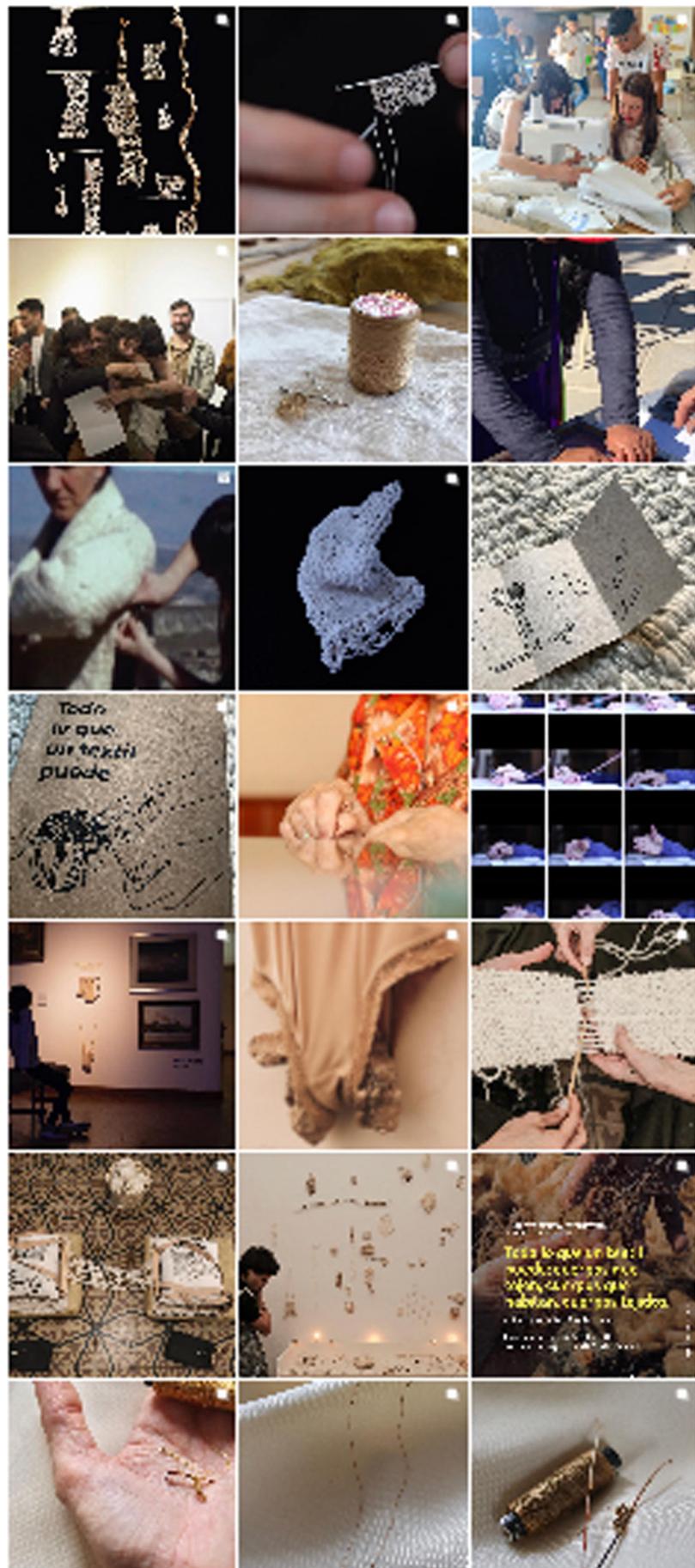


Taller



Punto cruzado

Publicaciones Reels Stories



Ariana Kizuel

28 publicaciones

Ariana Kizuel

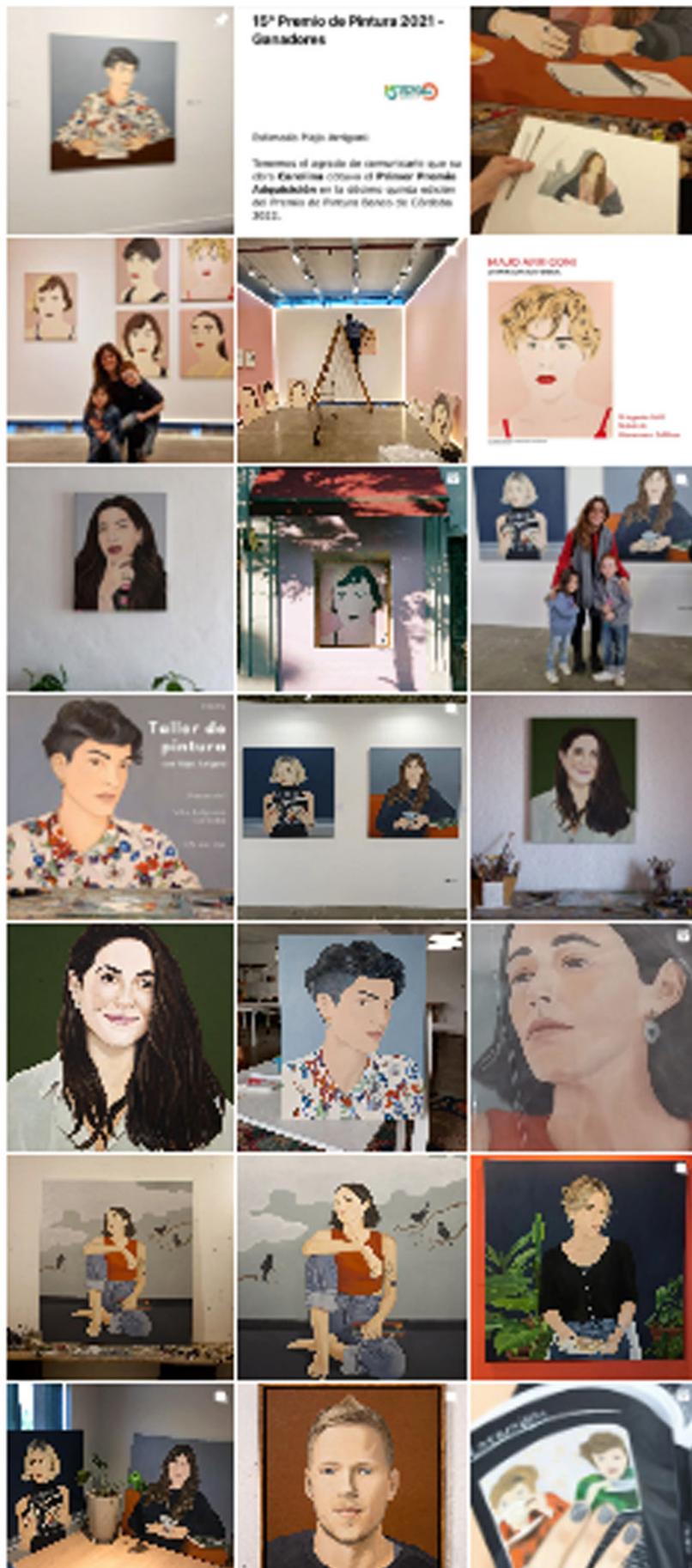
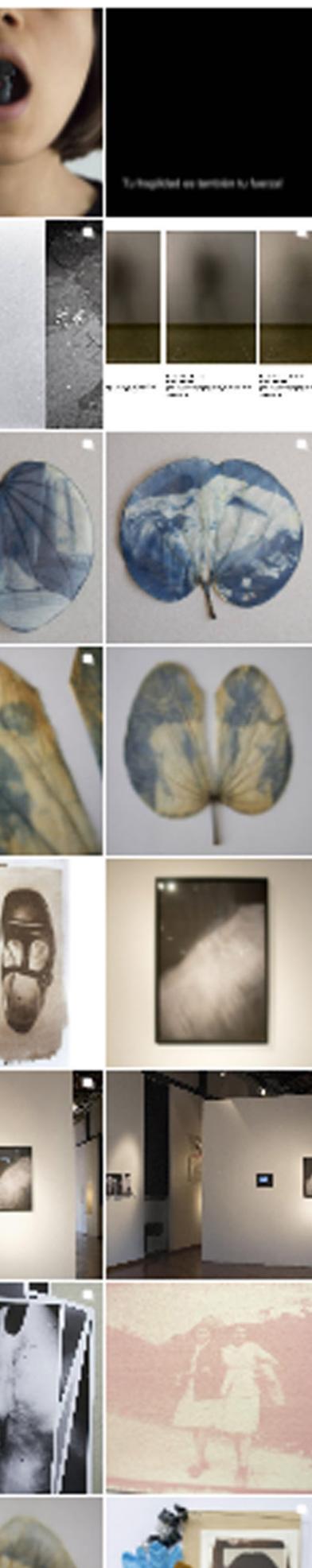
Artista visual

Mexico - Cdmx

Ver más publicaciones y mensajes

Publicaciones





4. CONCLUSIONES

Para finalizar el presente recorrido de investigación ponemos de relieve distintas reflexiones en torno al conjunto de tópicos que nos acompañaron y nos condujeron al presente: pantallas; producción artística; vida doméstica; pandemia y feminismo.

Dimos que en este extenso camino de tres años, *Pantallas, ¿nuevas pieles?* tomó diversos formatos, más allá de la investigación o más acá de la misma, porque investigar *en arte o a través del arte*⁴⁵ es producir en materia artística y reflexionar teóricamente a la vez. La pandemia como bien expusimos, fue un hecho histórico y único a nivel global, mucho se dijo y se dice al respecto en diferentes campos socio-culturales. Nuestro interés desde el inicio en este trayecto de la Licenciatura en Arte y Gestión Cultural, fue tomar dicho contexto como materia prima donde seguimos sosteniendo que el arte es un reflejo del tiempo al cual suscribe, algo que surgió en las primeras líneas del planteo del problema.

Cuando a mitad del año 2020 iniciamos dicha licenciatura, estábamos produciendo como artistas en medio de un contexto en crisis. Los espacios exhibitorios se abrieron recién en el año 2021 en Córdoba, donde expusimos en el marco del plan “Arte Hoy” en el Cabildo histórico de la ciudad⁴⁶. Mencionamos esta instancia porque a la par que producíamos, estábamos pensando en torno a nuestras prácticas artísticas enmarcadas en aquel momento. Y más allá de nuestras producciones, tuvimos el interés de ver qué hacían nuestras pares.

Siguiendo, queremos remarcar algunas cuestiones que fuimos advirtiendo en diferentes conversaciones que teníamos por fuera del proceso de la investigación propiamente dicha. La primera cuestión es en torno a la pandemia y el confinamiento como tópicos impulsores de este trabajo. Sabemos y queremos dejar asentado que la pandemia no fue igual para todes, más allá que fue un fenómeno global. No todas las personas pudieron quedarse en sus casas, ni cumplir las normativas de los confinamientos, por diversos motivos que exceden a cada uno; y que quienes sí pudimos atravesar dichas normativas es en parte por los privilegios que habitamos. Cabe aclarar a su vez, que estamos lejos de la idea de romantizar la pandemia y el confinamiento sino más bien, en este trabajo, se propuso pensar la producción artística como un dispositivo de vía de escape y como vehículo de investidura en términos de imagen. No negamos el fuerte desequilibrio a nivel social que se produjo, las estadísticas mostraban el incremento de problemáticas en torno a la salud mental entre otras dificultades que repercuten hasta hoy.

La segunda cuestión a la que arribamos se relaciona con el recorte de los casos. Principalmente nos faltó ampliar la cantidad de entrevistas para entrar en un análisis más exhaustivo, en relación a la

45 Desde la perspectiva de Henk Borgdorff en el “El debate sobre la investigación en las artes”. (2006)

46 Muestra “Atonal” del ciclo “Rima en Blanco” en el marco del Plan Compromiso Cultural, edición 2021, organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba.

escena del arte en Córdoba en dicho periodo. Así mismo, creemos que fue insuficiente no incluir una franja etaria más extensa que hubiera aportado diversidad al análisis de los casos, poniendo en diálogo la producción artística y el vínculo con la tecnología digital -pantallas y redes sociales-.

En concordancia con el objetivo general, nos detendremos en el dispositivo pantalla para señalar algunas problemáticas y luego nos adentraremos en la vinculación de la misma con la producción artística.

A partir de los fuertes cambios en distintos órdenes socioculturales que trajo la presencia frente a las pantallas, emerge un nuevo paradigma en torno al escenario virtual y que, a nuestro parecer, está alterando el régimen escópico de la era de la superabundancia digital. La pandemia aceleró, entre otras cosas, el proceso democratizador de la IA -inteligencia artificial-, tema que no desarrollamos dentro de nuestra investigación, pero que a lo largo de estos años ha tomado presencia y cuerpo dentro del internet y de algunas producciones artísticas.

La precipitación en torno a la imagen en esta superabundancia digital, se impregna tanto en las técnicas como en los métodos de producción dentro del campo artístico. Nos referimos a que las producciones artísticas han variado en algunos aspectos. Dichas transformaciones en los casos analizados fueron por un lado, del orden de lo sensible en relación al contexto de aislamiento, y por otro, respecto de las producciones que venían desarrollando previas al periodo de la pandemia y que tomaron otros cursos temáticos. Conforme íbamos avanzando con las entrevistas, observábamos las diferentes emociones en relación al contexto y que podemos situarlas en torno a la ansiedad ocular, a la sensación de soledad, el miedo, la incertidumbre y diversas pulsiones. Y como fuimos mencionando, surgen a la luz de las diferentes categorías de análisis propuestas como: la *arquitectura sensible* y el *buceo en forma memorial*, en definitiva, un *análisis afectivo* tanto de las prácticas como del contexto precedente que sedimentaron en las producciones artísticas. Es así que surge la acción de los abrazos de Ariana Kletzel, a través de la técnica del cianotipo, o los textiles desarmados en el caso de Constanza Ruibal y los retratos de fotografías y pinturas en el caso de *Desveladas* de Majo Arrigoni.

Al inicio nos preguntamos sobre los comportamientos socio-culturales derivados de la conexión ilimitada a las pantallas. A la luz de hoy, consideramos pertinente destacar, que en los tres casos surgió la necesidad de producir de manera colectiva o colaborativa. Así se nos presenta la línea de análisis de Segato (2022), cuando menciona la “construcción de la proximidad”. Evidentemente, a falta de la cercanía física, las artistas desarrollaron algunos mecanismos de producción que las aproximaron a sus pares.

Siguiendo en línea a nuestro objetivo general, dimos que en los tres casos se pondera un hacer manual. De esta manera, se manifiestan las primeras intuiciones, tanto individuales como colectivas, que

delimitamos al inicio de este trabajo final⁴⁷. En aquellos momentos intuimos que: contexto pandémico, encierro y conexión constante nos conducía a la necesidad de volver al contacto con materialidades que quizás antes no teníamos presente dentro de nuestras producciones artísticas. Esto nos permitió unir elementos disímiles, ensayar con lo que estaba al alcance; finalmente nuestras casas o espacios habitados también se volvieron laboratorios de experimentación y de intercambio de nuevas acciones a través de las pantallas.

A su vez, en los casos vislumbramos un arte expandido⁴⁸ que lejos está de encerrarse en una categoría. Dicha expansión aparece entonces, por la interdisciplinariedad y la utilización de materialidades que abarcan categorías espacio-temporales como la performance, actualizaciones objetuales, instalaciones y activaciones que las artistas han desarrollado en los períodos investigados. En definitiva, un hacer manual lejos del plano virtual como metodología de trabajo.

De manera inconsciente dimos con esa selección final de artistas, ante nuestra necesidad de pausarnos frente a las pantallas, de correr la vista y pensar en torno a nuestras producciones, de mirar a otras artistas y abrir el diálogo, reflexionar haciendo, hablando y escribiendo. En definitiva, de compartir un afecto junto a otras.

Ahora sí, retomando los casos seleccionados podemos confirmar que el arte puede reflejar en sus distintas capas de visualidad lo que sucede en un determinado contexto histórico. Entendemos a la producción artística como un sistema que orbita frente a las cuestiones que exceden al campo artístico en sí. Entonces, leer una pieza de arte en su contexto socio-histórico es pensar a la misma como componente sensible enlazado a un contexto en crisis. Así vemos como se exacerbaban las emociones mencionadas anteriormente, dando como respuesta en las artistas, sensaciones de desacelere o ralentización del tiempo, evidenciadas en sus prácticas artísticas. Este cambio en la percepción, surge tanto desde los inicios de nuestras conversaciones como en las entrevistas que realizamos posteriormente en el año 2022. Por lo que la categoría de lo temporal, que hoy podríamos advertir como una sensación colectiva, nos puso de cara a una nueva unidad de medida: un tiempo fuera del tiempo, como el día fuera del tiempo del calendario Maya.

Para ingresar de manera visual a la vida de las artistas, contamos con registros personales que ellas mismas nos brindaron. Dimos con que estos documentos domésticos nos aportaron la mirada afectiva que nos interesaba para la presente investigación. Esas capturas ingenuas -y a veces intencionadas en

47 Ver anexo. Feministas en confinamiento.

48 Siguiendo la línea teórica de Rosalind Krauss en "La escultura en el campo expandido". (1979)

torno a sus prácticas artísticas- podrían a su vez pertenecer a lo que fueron nuestras propias experiencias domésticas: capturas de libros que leíamos, de pantallas de Meet, de videollamadas, vistas desde las ventanas, las comidas, las plantas, perros, gatos, nosotras mismas, la luz que atraviesa una habitación, el proceso de lo que producíamos o hacíamos para pasar el tiempo -escritos, objetos, fotos, videos-, todo era registrado incluso más que antes. Desde nuestra mirada situada, en línea con el “conocimiento situado” mencionado de Haraway, observamos en estos registros documentales domésticos el reflejo del mencionado “feminismo del cotidiano” en ideas de Segato, para reafirmar la proximidad más allá del distanciamiento físico.

Sumando a lo anterior, damos con que el mismo proceso de trabajo de *Pantallas, ¿Nuevas pieles?* fue un combinado de capas dérmicas que nos permitió observar nuestras producciones artísticas a la luz de las de nuestras pares y viceversa, en un juego de miradas espejadas enlazadas a las pantallas. Dimos con que las artistas no contemplan a las pantallas como dispositivos principales dentro de su producción. Sin embargo, destacan su importancia en tanto actúan como vehículos de circulación, exhibición y hasta en algunos casos, como parte del proceso metodológico, como es el caso de Majo. Con su interés inicial de registrar el momento pandémico, realizó capturas de pantalla a sus amigas con los barbijos puestos.

Con el avance de la hiperconectividad en la pandemia, los espacios de legitimación dentro del campo del arte se expandieron hacia el terreno virtual. En principio, dicho movimiento fue de manera forzada dada las normativas de aislamiento preventivo. Es así cómo se pasó de exponer en espacios físicos hacia las plataformas virtuales como por ejemplo, la ya mencionada “Otra Feria de Arte”. Advertimos que la legitimación, la cual se vincula a los espacios como galerías, museos, bienales, redacciones críticas y todo aquello que conforma al sistema del arte, afirman el aura del objeto artístico. En torno a lo digital, percibimos otra forma de legitimación más cercana a una perspectiva de dialéctica mercantil, próxima a las lógicas publicitarias propias de las redes sociales. Quizás entonces tengamos que redefinir la legitimación dentro de la vida virtual.

Cabe aclarar que cuando decimos vidas virtuales nos referimos a que, a partir del confinamiento estricto, donde se desdibujaron los límites entre la vida laboral y las actividades domésticas, surge un continuo devenir entre el plano 3D y el 2D. De esta manera, en aquellos días, no cabía la opción de que la pantalla se apagara. Las demandas laborales fuera de horario, por ejemplo, se exacerbaban más que nunca. Nuestras casas, por un lado nos protegían del virus que se encontraba afuera, pero no así de las solicitudes constantes. Es así como la pantalla se ha convertido en un elemento transversal en

nuestras vidas y que en cierta medida, afecta a las prácticas artísticas. Observamos entonces que estas vidas virtuales, ya están naturalizadas a la par de las presenciales, en tanto los cotidianos hoy se transformaron en formatos híbridos.

Paralelamente, a la luz del análisis de los casos, encontramos que las pantallas funcionaron como ventanas hacia el exterior, en una suerte de vidrieras visibilizadoras. Allí, el reconocimiento pareciera adquirirse mediante acopio de “likes”, que observamos, conforman un capital simbólico mediado por las pantallas. Dimos, que más allá de que los museos estaban cerrados, estos dispositivos junto a las redes sociales, especialmente Instagram, se convirtieron en formatos de exhibición y circulación más que antes.

Advertimos también que en la actualidad, se legitima el arte contemporáneo a través de las pantallas a partir de una demanda implícita en torno a la producción y exhibición de obras. Esta demanda entonces, implica una actualización constante que habilita el consumo virtual del arte. Es así como deducimos que el hecho de que una artista esté produciendo en su taller, y que a su vez esté compartiéndolo en redes sociales, conlleva a un aceleramiento de los procesos creativos en tanto metodologías y narrativas de producción. Este accionar que antes estaba menos expuesto, replegado hacia el interior, hoy es una sobre-exhibición en tanto sobre-exposición, en donde se vuelve tan relevante el mostrar -y mostrarse una como artista- desde el proceso al “resultado” quedando todo al mismo nivel. De esta forma, las redes sociales funcionan como nexo y como dispositivo estratégico para conseguir la legitimación virtual. Observamos que, dicha estrategia -quizás inconsciente- por parte de las artistas alrededor de su producción y las pantallas, exige un trabajo extra ya que, además de la obra, deben mantenerse en una actualización permanente dentro de la aplicación. De igual manera sucede en la misma escena artística donde pareciera que si no se expone no se produce. Si bien parecen tener el control de lo que hacen, esta exigencia implícita requiere estar subiendo constantemente información, reels, juntar me gusta, entre otras tantas acciones que se realizan dentro del cotidiano. Sin embargo, no podemos dejar de lado que Instagram es una herramienta absolutamente visual, por lo que exige un detenimiento ante el cuidado estético de la imagen. Así arribamos a que el diseño del feed⁴⁹ -en Instagram- también forma parte del proceso de producción artística.

Para culminar este recorrido, retomamos la cita de Zafra (2014) sobre la “paradoja de ser símbolo y ser cuerpo simultáneamente”. Estas palabras reafirman el vínculo trazado entre pantallas y cuerpos fragmentados, entendiendo que existe una mediación por dichos dispositivos. De igual manera, nuestros propios modos de hacer y mostrar nuestra producción artística, quedan solapadas dentro de las redes

49 Feed en inglés significa alimentar. Por lo que Instagram nos exige alimentar el muro de nuestro perfil con imágenes.

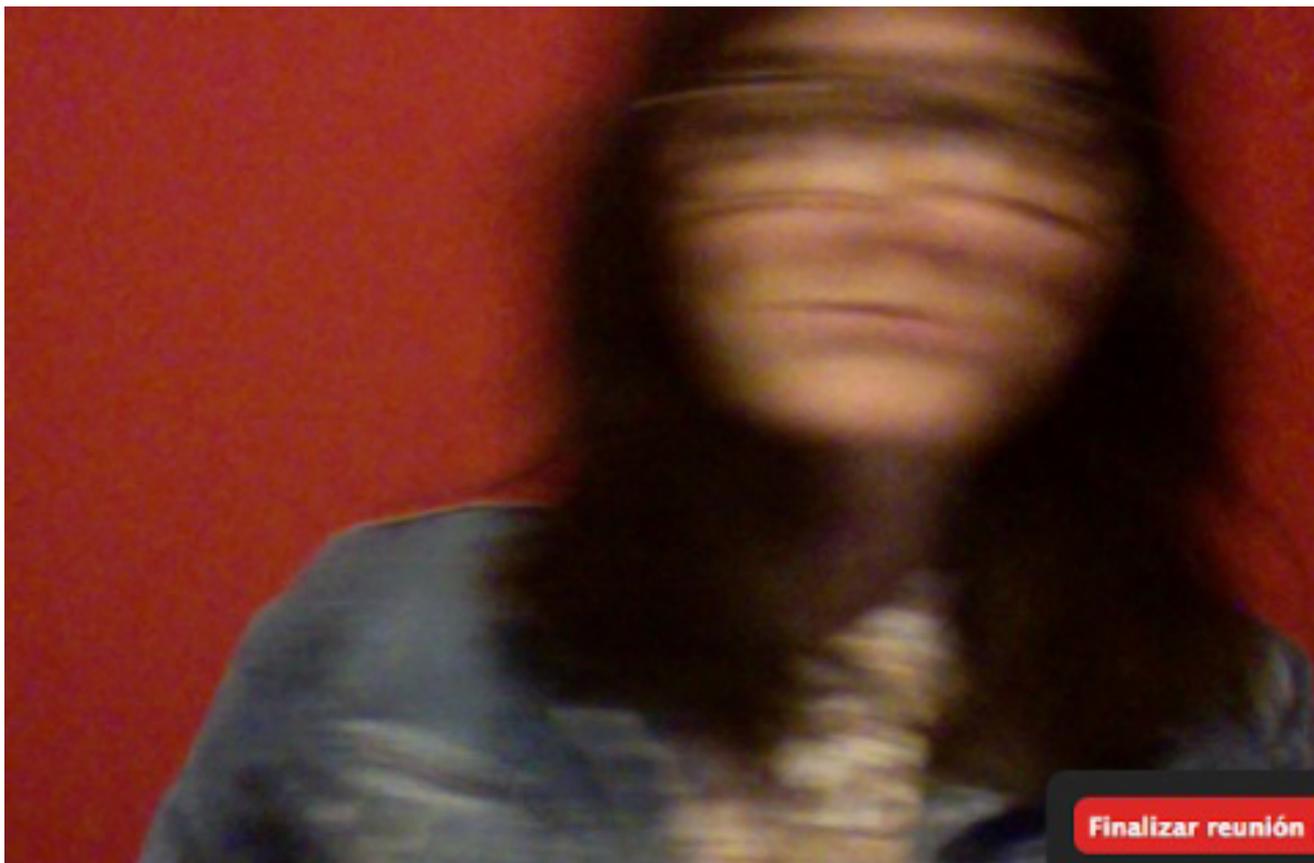
sociales.

Paralelamente, miramos las pantallas como otro modo de salida, en relación a la falta de encuentro con otros en términos físicos por un lado, así como también, a la exposición de cara a los espacios exhibitorios cerrados durante la pandemia. Damos entonces con que las producciones artísticas de los casos funcionan como territorios ficcionales, como vías de escape ante un escenario adverso. Siguiendo esta línea, es que trazamos relación con aquel escenario distópico planteado por el género de ciencia ficción en relación al sujeto *cyborg*.

Finalmente, la definición del feminismo de Haraway (1991) que citamos al comienzo, entendiéndolo como un “proyecto para la reconstrucción de la vida pública y de los significados públicos”, toma relevancia en el presente contexto que nos demuestra que un partido político que se armó durante la pandemia haciendo fuerte presencia en redes sociales e irrumpiendo el confinamiento, hoy tiene el poder presidencial. Es por ello que sostenemos que no todo puede ser virtualizable y que los vínculos en la presencialidad son urgentemente necesarios en tanto “costura comunitaria” como nos mencionó Zafra (2021). El feminismo nos da ese punto de vista donde lo afectivo se nos presenta en forma de corporalidad.

pantallas flotantes

pieles minerales



No abandonemos la piel como órgano que nos conecta con otros ni nos entreguemos a que nuestra piel se convierta en algo rígido, lejano e inflexible.

*Querían que me ocupara de la casa, de la cocina, y si realmente debía escribir libros, que lo hiciera por intermitencias, como una actividad clandestina. Y es ahí, en la casa, en la cocina, a menudo, donde escribí.
Amé el vacío dejado por los hombres que salían.*

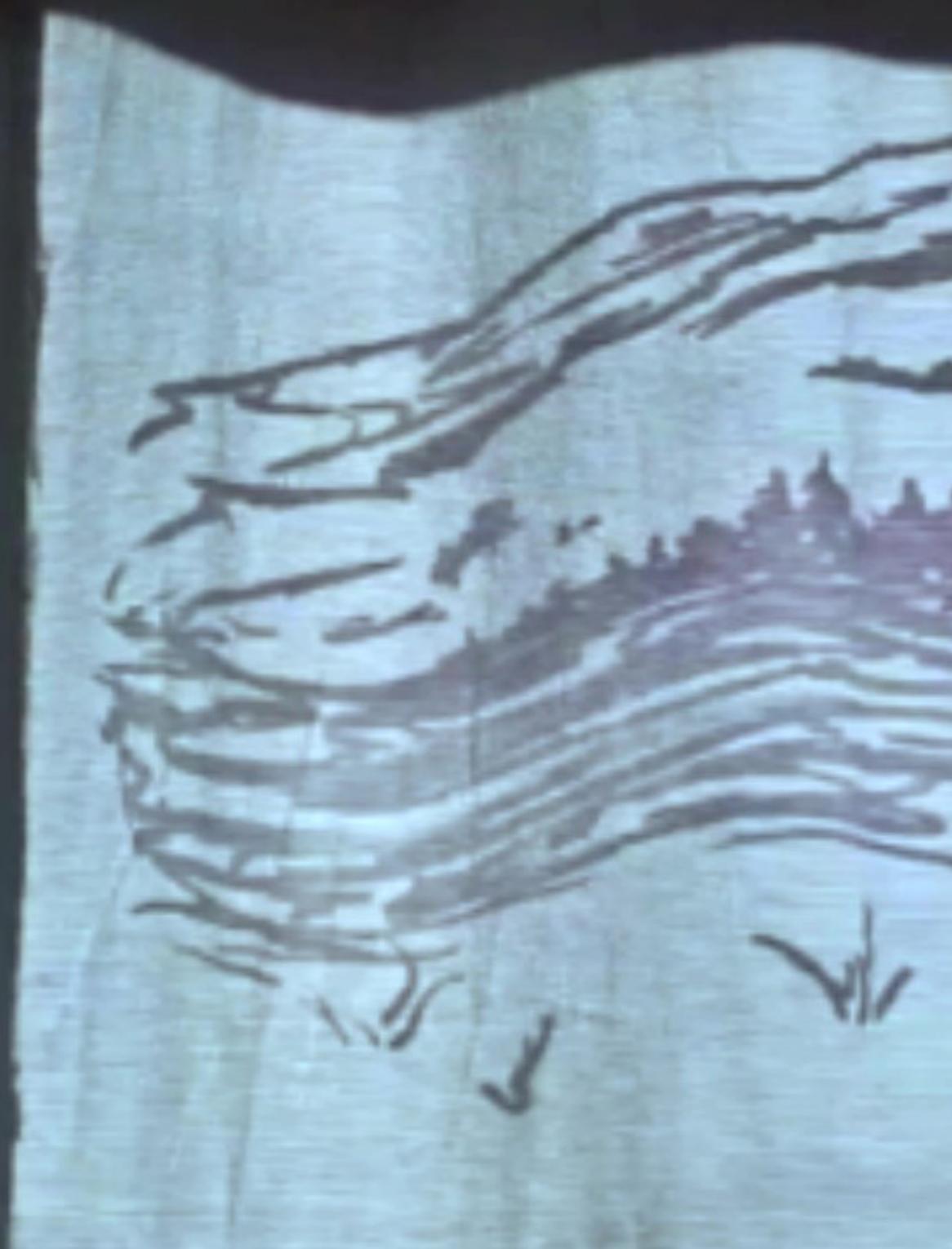
MAYORMENTE MARGUERITE ⁵⁰

⁵⁰ Recuperado de Ana Ojeda. M.Duras, La pasión suspendida. Entrevistas con Leopoldina Pallotta della Torre, C.Aira (trad.) Buenos Aires, Paidós, 2014.

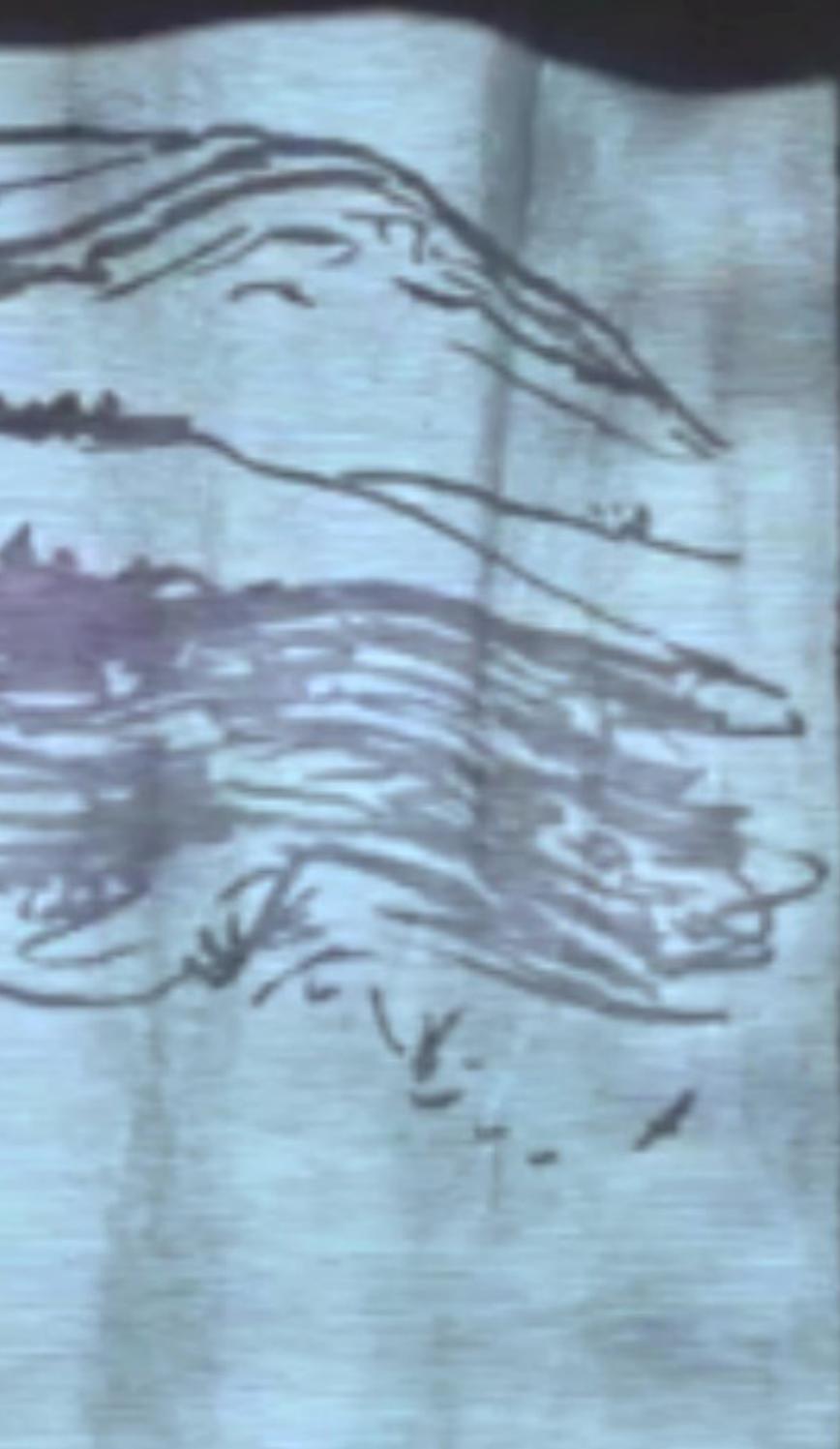
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aisenberg, D. (2014). *Historias del arte. Diccionario de certezas e intuiciones*. Adriana Hidalgo.
- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Las cuarenta.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Ediciones Akal.
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico. Del inconsciente óptico a la e-image. *Revista de Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (4), 145-163.
<http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/05/JLBrea-4-completo.pdf>
- Brea, J. L. (1991). *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Editorial Anagrama.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la Vanguardia*. Las Cuarenta.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *undefined*. <https://www.semanticscholar.org/paper/El-debate-sobre-la-investigaci%C3%B3n-en-las-artes-Borgdorff/04a486da67d8c12d58fba5498c35d4914b93051c>
- Camus, A. (1947). *La Peste*. Ediciones Orbis S.A.
- Dahbar, V y Mattio, E. (2020). "Es lo que siento": el lugar de los afectos en la conversación feminista. *Heterotopías*, 3(5). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29032/29894>
- Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. *ASRI-Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 1. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3868802>
- Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traficantes de Sueños.
- Flores, F. (2004). La arquitectura como territorio. *Revista ArteOficio*, 3. <https://core.ac.uk/download/pdf/162593859.pdf>
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg, S.L.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo Veintiuno Editores.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis Arte Argentino después de 2001*. Siglo Veintiuno Editores.
- Gluzman, G. G. (2021). Los cuartos propios. En G.G. Gluzman (Ed.), *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina 1890-1950*. Museo Nacional de Bellas Artes. https://media.bellasartes.gob.ar/h/Publicaciones/cat_canon_web.pdf
- Han, B. C. (2018). *Hiperculturalidad*. Editorial Herder.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, Ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra.

- Huberman, D. (2007). *La invención de la histeria*. Ediciones cátedra.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Ediciones Akal.
- Lalulula.tv. (04 de Marzo de 2014). *Henri Cartier-Bresson. El momento decisivo (1973)*. <https://lalulula.tv/cortitos/cortossueltos/henri-cartier-bresson-el-momento-decisivo>
- Link, D. (2022). Orbis Tertius. La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/283463802_Daniel_Link_Orbis_Tertius_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_digital
- Lozano, A. y Osakar, P. (Julio de 2020). Joan Fontcuberta. Seminario El saber oscuro (N°12) [Episodio de Podcast]. En *Radio Bellas Artes Granada*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/0KS6O2qIHQG C1hyW26pAVz?si=VaHKhdJ7TWO2HRsdqRW-LQ&nd=1>
- Ojeda, A. (2017). *Necias y necias*. Editorial: modesto rimba.
- Pikielny, A. (2 de Mayo de 2020). Rita Segato. “Es un equívoco pensar que la distancia física no es una distancia social”. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/biografiarita-segato-es-un-equivo-co-pensar-que-la-distancia-fisica-no-es-una-distancia-social-nid2360208/#:~:text=Podr%C3%ADamos%20pensar%20que,en%20la%20acci%C3%B3n>
- Prada, J. M. (2012, 2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Ediciones Akal.
- Preciado, P. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Editorial Anagrama.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra Editora.
- Valery, P. (1999). *Piezas sobre arte*. Antonio Machado Libros.
- Zacharias, M. P. (2022). *Artistas de entrecasa*. India Ediciones.
- Zafra, R. (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Editorial Anagrama
- Zafra, R. (2014). Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación. *Quaderns de Psicologia*, 16 (1), 97-109. <https://quadernsdepsicologia.cat/article/view/v16-n1-zafra>
- Zafra, R. (2013). *(H)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, tectlean*. Páginas de Espuma.
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Fórcola Ediciones.
- Zafra, R. (2003-2010). Ciberfeminismo. Bases y propuestas en un mundo global. *Revista Mujer y cultura visual*. https://www.remudioszafra.net/mcv/pensamiento/tx/text_rz3.html

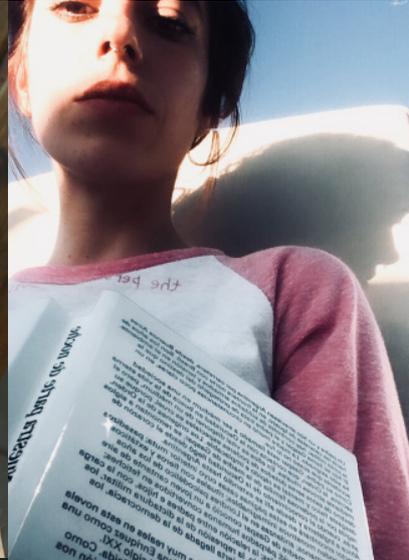
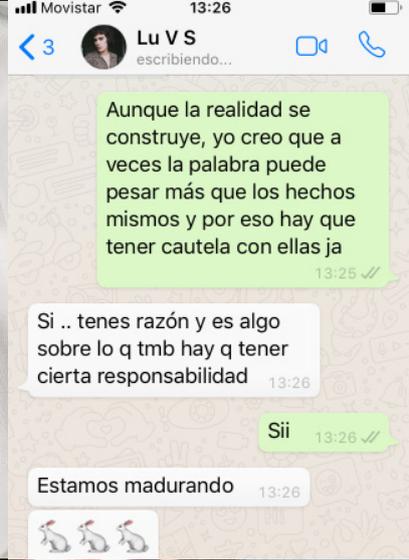
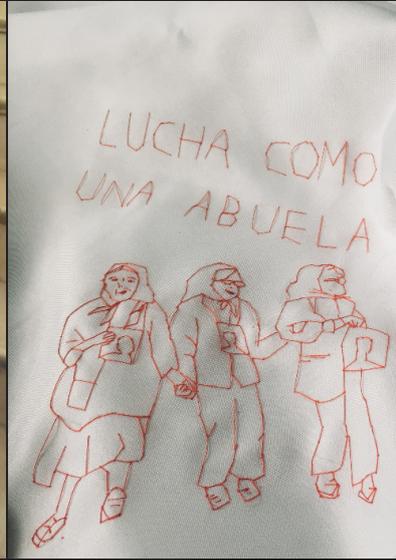
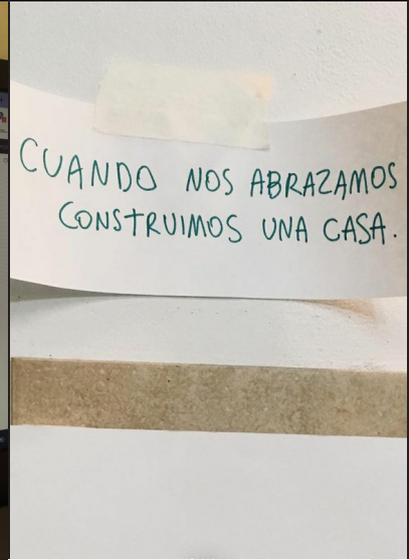
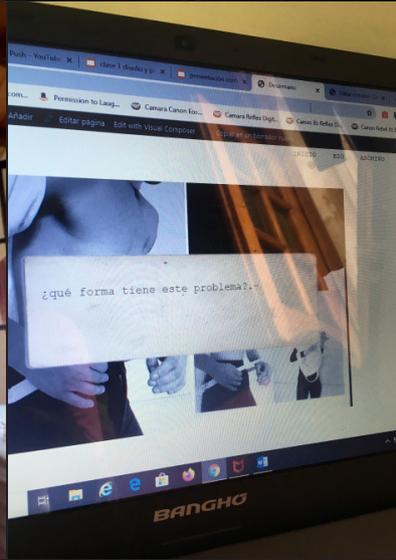
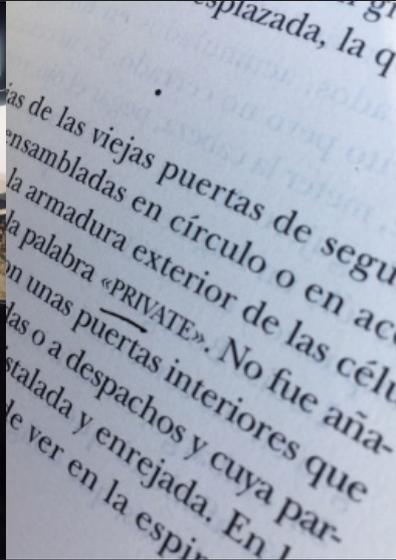


6. ANEXOS





Licenciada en Diseño de Indumentaria y textil, Diplomada en Artes Visuales con Mención en Dibujo, Especialista en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea UNC. Formada en talleres y clínicas vinculadas a la pedagogía autónoma, artes visuales, vestuario, performance, cine documental, semiótica de la indumentaria y estudios de género. Exposiciones y residencias en Argentina, Perú, México, Chile y España. Ganadora del primer premio adquisición del Salón Provincial de Mujeres. Docente de Historia de la Indumentaria, Investigación Aplicada, Producción Textil y Trabajo Final de Grado en la Licenciatura en Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Especializada en prácticas comunitarias a través del oficio textil. Coordina la Diplomatura en Procesos Colaborativos de Producción Textil y el Programa de Extensión UPC Territorio Colaborativo, mediante el cual se desarrollan proyectos territoriales en diferentes contextos de manera trans-generacional. Docente y coordinadora en el Programa Sigamos Estudiando UPC implementado en vinculación con el Programa PIT en escuelas rurales de media y técnica de la provincia de Córdoba. Participante del espacio cultural autogestivo Hotel Inminente y del Colectivo de Trabajadoras del Arte Feministas Córdoba. Directora y guionista de Punto sombra, largometraje documental que aborda la práctica textil como herramienta política y narrativa.





(Neuquén, 1984). Realizó la Tecnicatura de Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Córdoba, la Tecnicatura Superior en Sonido en La Metro, la Tecnicatura Superior en Fotografía en la Escuela Spilimbergo y la Licenciatura en Arte y Gestión cultural en la Universidad Provincial de Córdoba. Actualmente se encuentra cursando en la Universidad Nacional de Córdoba la Licenciatura en Artes Visuales y finalizando la Especialización en Procesos y Prácticas de Producción Artística Contemporánea.

Participó en diferentes espacios de reflexión y formación en torno a las artes visuales. Exhibe de manera individual y colectiva; y su obra forma parte de colecciones públicas y privadas.

En el año 2015 obtuvo la beca grupal del Fondo Nacional de las Artes junto al colectivo Territorio Secreto. En 2021 participa del Salón de las mujeres "Marina Gonzalez de Lucchini" del Museo Bonfiglioli de la ciudad de Villa María, Córdoba.

Vive y trabaja en Córdoba, Argentina.





Nació en Córdoba, Argentina. Se formó en espacios alternativos, participando primero en talleres y clínicas de análisis y producción fotográfica dictados por artistas como Gabriel Orge y Ananké Assef.

En el año 2013 comenzó a desarrollar el proyecto fotográfico documental “Retrato de Artista”, serie que se publicó durante 20 domingos en la contratapa del suplemento cultural del periódico La Voz del Interior.

En el año 2015 fue becaria de la clínica de arte contemporáneo Yungas y su obra dio un giro hacia la pintura. En el año 2022 ganó el Premio de Pintura Bancor y el Premio Especial del Concurso Nacional de Artes Visuales del FNA. Ha realizado diversas muestras individuales en galerías y museos y sus obras forman parte de colecciones públicas y privadas.

Actualmente vive y trabaja en Córdoba.

Llueve



@sartori.sophia
@somv.castanheira
@marianaquagliano



Gran form... 231 sem



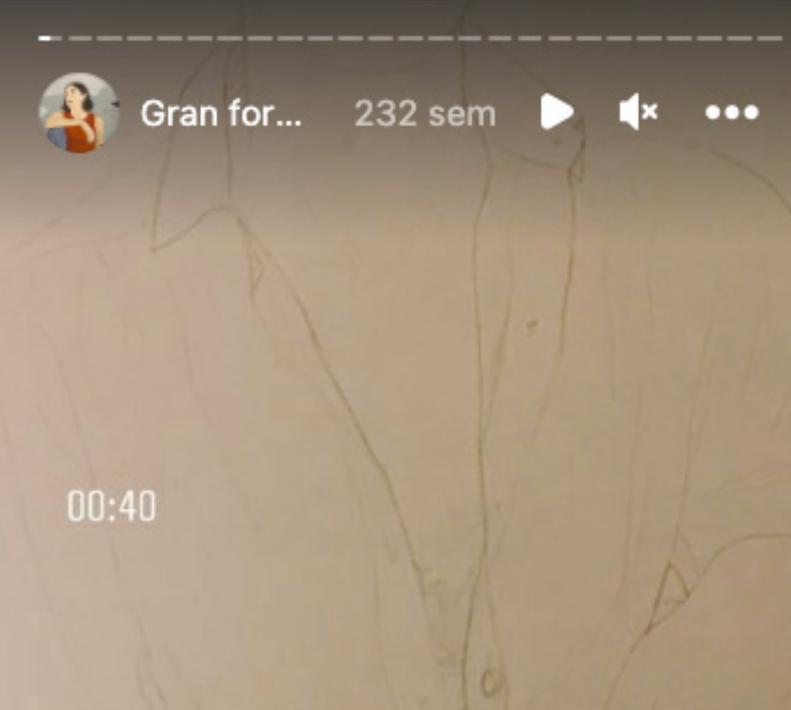
Domingo



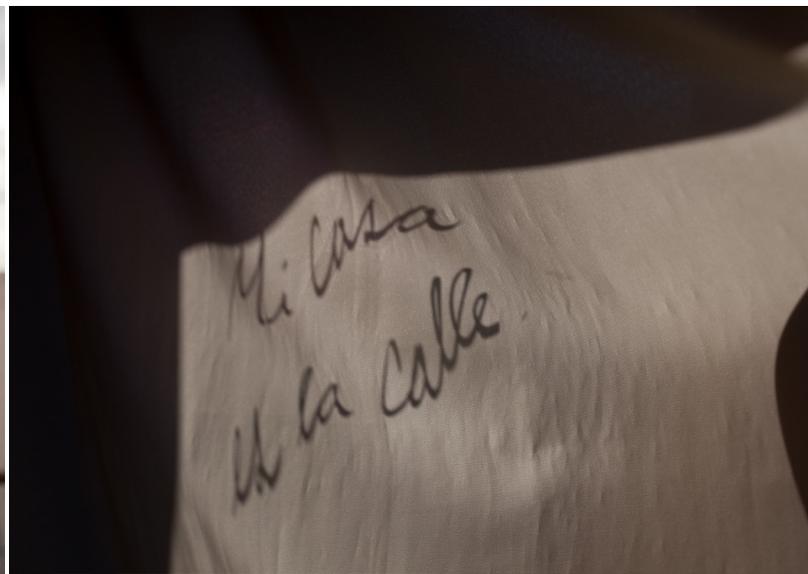
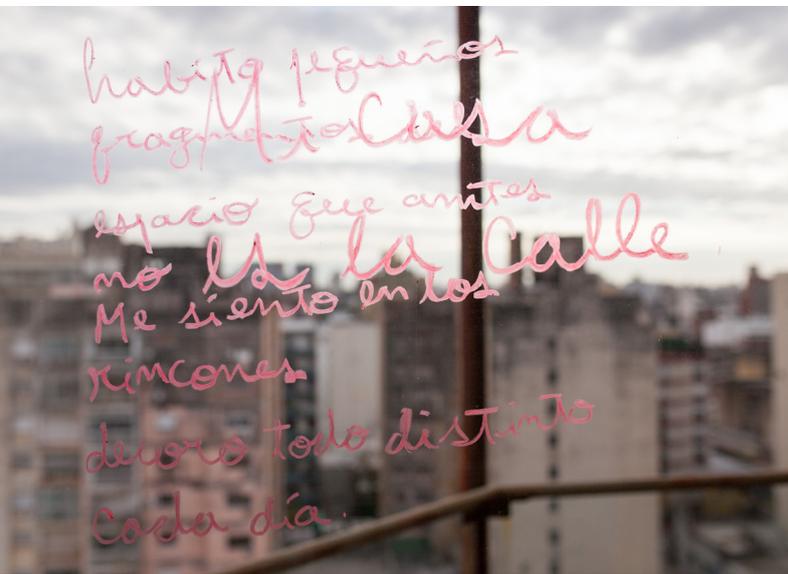
Gran for... 232 sem

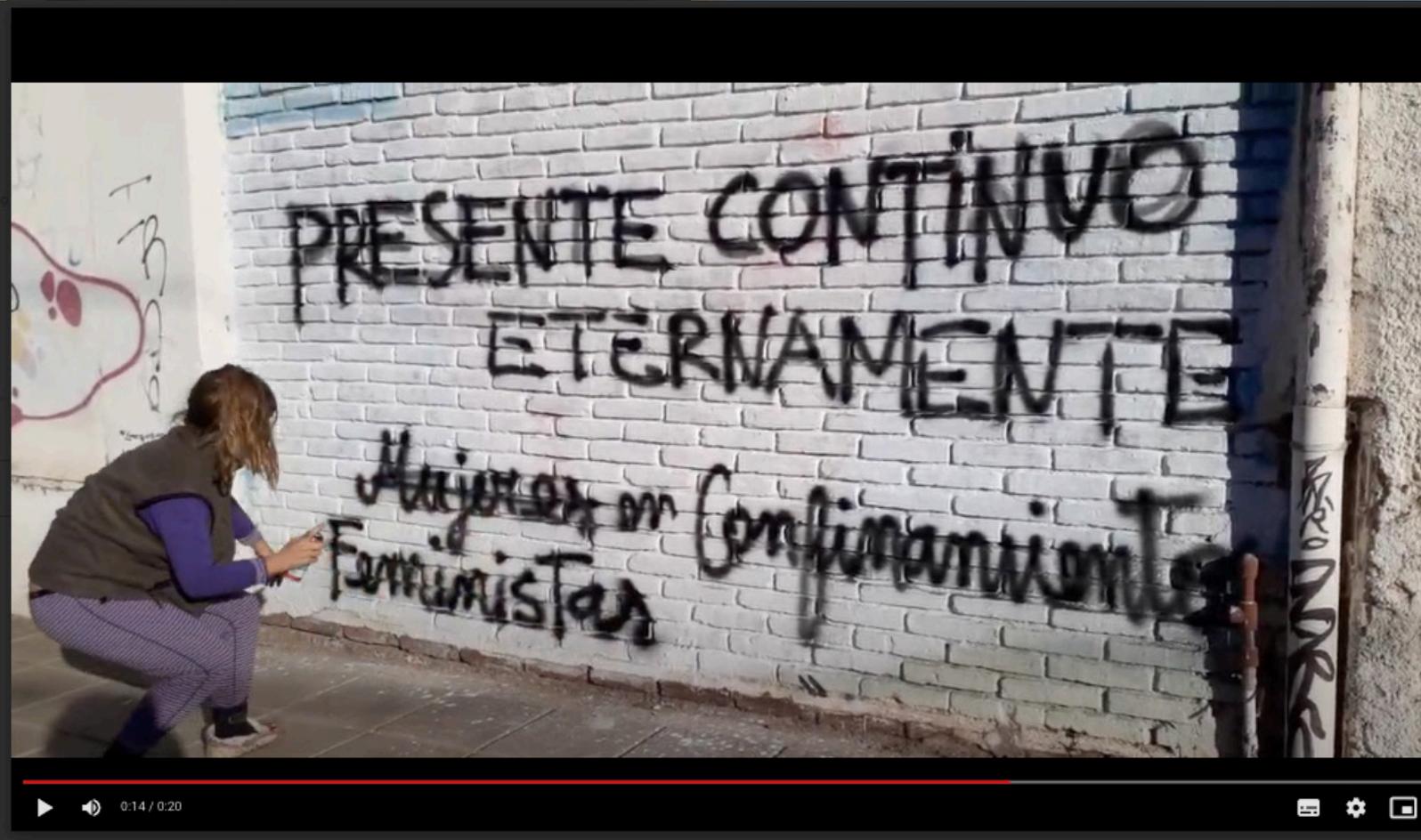
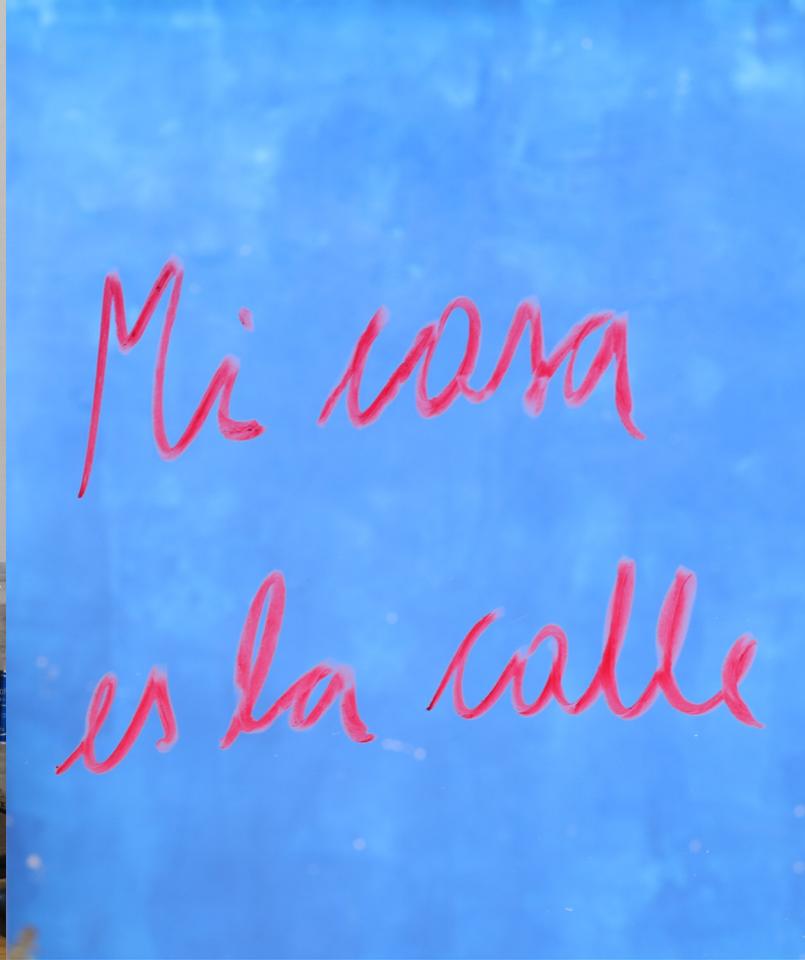
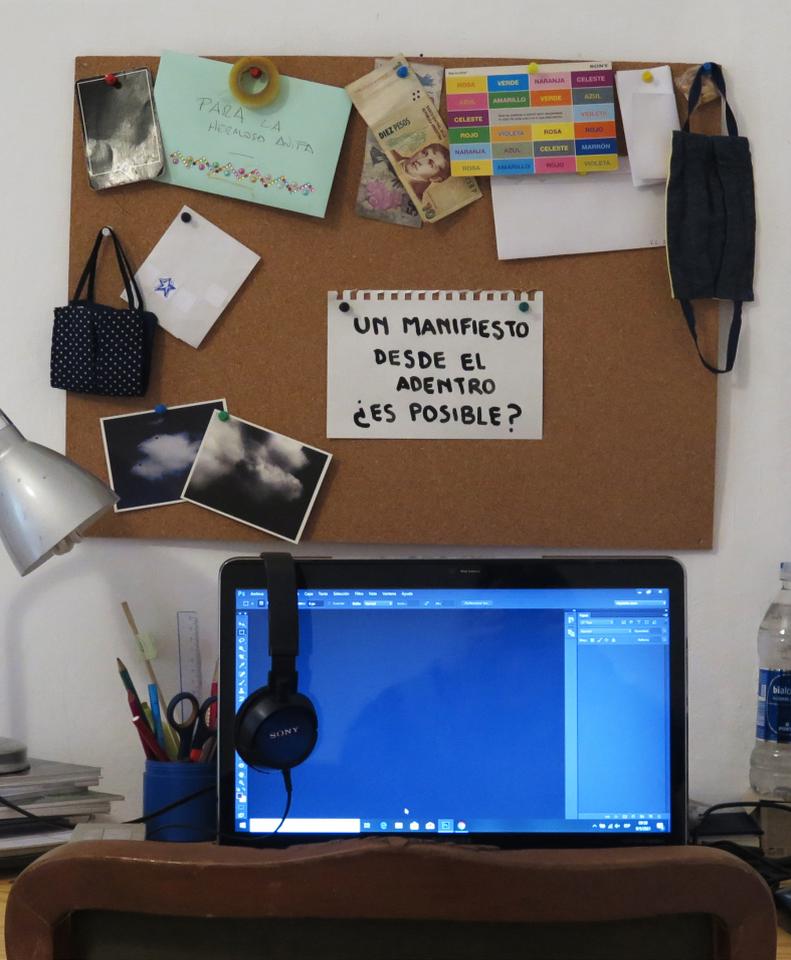


00:40



Fue el grupo inicial con el cual comenzamos esta investigación en torno a la imagen y la investigación. El mismo estuvo integrado por: Azul Cooper, Maria Storni y Ana Soteras. Estas fotografías conforman un ensayo visual en relación al confinamiento, donde nos propusimos escribir un manifiesto desde el encierro. Así fuimos extrayendo algunas frases que convivieron dentro de nuestros cotidianos. Luego llevamos algunas de esas frases a la calle.





Reconectando

Reconectando fue un ejercicio que hicimos con “Feministas en confinamiento” en torno a la escritura y el video, un ensayo de aproximación para materializar algunas ideas en torno a las producciones visuales en el presente de aquellos días de confinamiento.



<https://vimeo.com/647123648>

Partiendo de la noción de que los sistemas fallan, nos encontramos de cara a un primer error del sistema: la pandemia. El cotidiano se reconfigura y nos conectamos con dispositivos a un sin fin de pestañas que emergen y se multiplican. La palabra contingencia se encarna día a día y empezamos a vivir dentro de la incertidumbre.

Para este ensayo sobre los errores que ahora es un video compuesto de: imágenes de celulares que fallan y generan glitches, fotografías y videos que se guardan en memorias internas y que atesoramos como pequeños archivos, porque detrás de la palabra archivo hay frases como: “para algo me va a servir esto” o “me encanta el glitch espontáneo” o simplemente escenas del cotidiano que llaman nuestra atención, como la escena de un televisor antiguo en una vidriera de una joyería céntrica que nos muestra que la misma está siendo vigilada.

En simultáneo nos conectamos como grupo y empezamos a vernos fragmentadas y mediadas por

pantallas, hablamos de lo que nos pasa pero también producimos con eso. A veces nos quedamos sin conexión y la pantalla se pixela, se ralentiza, se nos entrecortan las voces, y hacemos capturas de pantalla, porque “para algo nos va a servir esto”, o quizás una de nosotras captura a la otra y no lo dice, porque pareciera que hoy todo se guarda en alguna parte. Y nos interesa el error en esa falta de conexión propia de lo contemporáneo, porque hoy el error está más en la superficie, los dispositivos caducan rápidamente, las memorias de los teléfonos móviles colapsan, la conexión de wifi no alcanza. Y las imágenes de nuestros cuerpos acompañan esta orquesta de la falla, del error, un poco somos ciborgs y otro poco monstruos y esa que está en frente mío que soy yo hablando se ve pixelada, de repente somos ciencia ficción encarnada.

Construimos poesías desde el encierro para una asignatura a principios de este año y la hacemos coincidir con otras imágenes en este video, capturas de pantallas, glitches, y material descargado de la web, todo es ruido en este nuevo orden de lo inesperado. Construimos una nueva estética desde la contingencia, de lo que no aceptamos como realidad y vivenciamos como ficción, pero qué es el arte sino que construir ficciones, o mejor dicho qué sería de la vida sin las ficciones propias del arte.

Nos vemos interrumpidas y nos interesa hacer algo con eso, nos vemos desdobladas, pixeladas y mal peinadas, recién levantadas. ¿Qué hay detrás de esta afición, de este acopio de imágenes errantes que circulan por nuestro cotidiano? ¿Qué es lo que nos impulsa a tomar estos desvíos como materia productiva y sensible?

Estamos convencidas que en el error hay una suerte de transparencia significativa, una especie de honestidad brutal. Una revelación en torno a la idea de control como sólo un anhelo. ¿Será que estos errores del universo digital y de conectividad nos pueblen hablar de falencias aún más profundas? Ya no nos referimos precisamente a fallas de servidores en sí mismos, ni de dispositivos, ni de redes, sino más bien de lo que éstas nos reflejan, es decir sobre lo errático que en realidad habita en nosotros como humanos en esta suerte de actual fiebre de la hiperconectividad y afición por la omnipresencia.

En un punto nos desespera e irrita el error de conexión -nos asfixia la imposibilidad a la que nos somete- y exasperándonos ¿nos espeja la propia dislocación con el tiempo y el espacio sensible, real, venidero? Corremos una vez más atrás de una zanahoria o miles de zanahorias -cuyas células han mutado a píxeles- En el naufragio de las pantallas abrimos pestañas sin parpadear, atornillados siempre a la misma silla. ¿Estamos a un click de la locura? ¿Hace cuanto embarcamos en este “navegar continuo”?

Los errores entonces ¿se nos presentan como un posible gesto que nos invita a correr la vista o saltar del bote -aunque sea por unos segundos-? ¿A cuantas millas hace que estamos off-line de lo real?

La muestra Atonal perteneció al ciclo “Rima en Blanco” en el marco del Plan Compromiso Cultural, edición 2021, organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba. En el cual quedamos seleccionadas para exponer junto a otros artistas en el Cabildo de la ciudad de Córdoba.

https://docs.google.com/document/d/1bmrpWuYKNaq8mOD_uCNKYdyXlpeuBezm9FCfZ2c8is/edit

https://www.instagram.com/p/CaH2bBDsB0Z/?img_index=1

<https://www.lavoz.com.ar/vos/artes/artistas-locales-exhiben-en-rima-en-blanco-imagenes-resonantes/>

← CICLO

Rima en Blanco

Circuito de muestras de artes visuales en el marco del Plan de Compromiso Cultural 2021

a|tonal

Presentan un diálogo visual y sonoro múltiple.



Artistas
Ana Soteras,
Azul Cooper,
Iván González,
María Storni,
Pablo Javier Matínez.

Salas de exposición planta alta
Cabildo Histórico

Lunes a viernes de 10.00 a 14.00 hs.
Inaugura jueves 28 de octubre a las 19:00 hs.

Curaduría
Área de Artes visuales



Subsecretaría de Cultura



Secretaría de Gobierno



Municipalidad de Córdoba

Imágenes de la siguiente página por orden: Azul Cooper, María Storni y Ana Soteras.



Diciembre 2023.

Córdoba/ Neuquén, Argentina.

El presente TFL se terminó de escribir dentro de una nueva coyuntura socio-política de enorme inestabilidad donde la democracia y los derechos sociales básicos se encuentran en riesgo.

Nuevamente estamos ante un posible cambio paradigmático, un nuevo escenario distópico el cual presenciamos durante la pandemia, ésta vez en términos políticos, económicos y sociales.

