
Resumen: Este escrito ensaya una mirada de escorzo sobre las producciones estéticas que presentan preocupaciones ambientales y luego, más específicamente, sobre las imágenes que acompañaron y acompañan las vicisitudes generadas por el Covid-19 desde marzo 2020 hasta enero 2021 aproximadamente. Esta mirada de escorzo contendrá dos aspectos: el estudio del acontecimiento y, desde una cierta conciencia de historicidad, la significación anacrónica de las imágenes producidas.

Palabras clave: producciones estéticas - pandemia - antropoceno.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 159-160]

⁽¹⁾ Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la Universidad de Palermo en el área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2008. Diseña planes de estudio para la Escuela de Fotografía Motivarte. Docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados de la UNA. Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual desde sus aspectos históricos, contemporáneos, de género como así también sobre sus aspectos didácticos. Forma parte del Cuerpo Académico de la Maestría en Gestión del Diseño. Miembro del Consejo Asesor Académico. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y perspectivas visuales.

El tiempo de la teoría es siempre el ahora.
Teresa de Lauretis

La imagen como superficie de inscripción

Si bien la frase de Lauretis contradice todo lo que hemos aprendido en cuanto a la óptima distancia hermenéutica entre acontecimiento y análisis del mismo, este tiempo –colmado de incertidumbre, un tanto suspendido y en *loop*– solicita una primera reflexión inmediata. Suspendido no significa no-acción. Significa comprender el *impasse* dentro de

un presente intensamente continuo en la temporalidad de todos, fruto de la precariedad generada por la pandemia. El concepto de *loop* integra el vaivén entre la primera ola de contagios y el retorno de una segunda. Por todo esto, este escrito tendrá una mirada de escorzo sobre las producciones estéticas que presentan preocupaciones ambientales y luego, más específicamente, sobre las imágenes que acompañaron y acompañan las vicisitudes generadas por el Covid-19 desde marzo 2020 hasta enero 2021 aproximadamente. Esta mirada de escorzo contendrá dos aspectos: el estudio del acontecimiento y, desde una cierta conciencia de historicidad, la significación anacrónica de las imágenes producidas. De acuerdo a Walter Benjamin (2007) dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican los modos de percepción, es decir, la percepción está condicionada históricamente. En este sentido este escrito abordará los distintos modos de percepción que se aprecian en las imágenes durante el período mencionado. Por su parte, el filósofo Jean Louis Déotte (1998) relaciona la noción de acontecimiento (como experiencia de contingencia radical) con la de *superficie de inscripción*. Estas líneas considerarán a las imágenes como superficies de inscripción privilegiadas, enfatizando en la conexión física, la huella, la traza de la estela que las origina. En los últimos tiempos, las características tecnológicas han modificado las variables de lo icónico-indicial-simbólico hacia lo icónico-simbólico, sin embargo el recorte de tiempo y espacio del gesto productor sobre los fenómenos, restituye el aspecto indicial en virtud de que la huella del hacedor queda impresa en el objeto. Sigmund Freud escribió en 1930 en *El malestar de la cultura* que “con la cámara fotográfica, (el hombre) se ha asegurado de un instrumento que fija las apariencias fugitivas (...)”. En “Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad” publicado en el Cuaderno *Giros visuales* (2018) he aludido frecuentemente al gesto productor fotográfico como *praxis* vital, sumaré en esta ocasión los retos de la producción estética en tiempos actuales, de capitaloceno y antropoceno como necesidad, también vital.

Los dispositivos visuales son parte de la lógica contemporánea de intercambio material de bienes de consumo y resultan en ese sentido una herramienta de trabajo y de información que da cuenta de un imaginario. El productor es un sujeto radarizado, atento a todo que amalgama con su propia *poiesis*, con su propio gesto enunciador.

Con respecto a la búsqueda de los orígenes de esta situación sanitaria, los productores visuales también han alertado acerca de las amenazas que oscurecen el futuro del planeta. Hace rato que se han podido apreciar muestras de una crisis ambiental a escala global de la cual la presente pandemia es fruto. Además, algunos pensadores contemporáneos diagnostican que el momento actual está caracterizado por una acumulación de capital que conlleva un deseo sin límites de incremento. De allí que el hombre se ha convertido en un agente de destrucción ya que no tiene en cuenta que sus acciones poseen una consecuencia directa sobre el medio ambiente. Así el término antropoceno da cuenta de un momento geohistórico que se ha convertido en un concepto filosófico, antropológico y geopolítico al reconocer que el crecimiento capitalista es el agente responsable del cambio climático, de la naturaleza, de la relación de los animales con el hombre, entre otros.

Alrededor de la emergencia actual, se pueden hallar diferentes corpus de imágenes: el registro de lo que sucede en las calles, el uso del tapabocas como símbolo del ajeteo diario, el trabajo del personal de salud, escenas en hospitales, escenas de fallecimientos. Pero también fotografías que aluden al cuidado de la infancia e imágenes que aluden a la cotidiana-

neidad. Como ante otras situaciones traumáticas, la fotografía ofrece un modo de comprensión inteligible y sensible y da cuenta de un gesto emergente. El presente demanda una comprensión racional y emocional acerca de la trama de la experiencia.

Así se conforma una compilación fotográfica que sirve para elaborar el alto suceso traumático y sus diferentes aristas, donde se hacen patentes antiguas y nuevas formas de construir subjetividad al desentrañar enunciativamente lo real. La luz y la visibilidad arrojadas sobre estas experiencias contingentes remiten a Hannah Arendt (2005) que consideraba que la *vida activa*, en tanto experiencia política y sensible, exige visibilidad. Visibilidad a partir del encuadre del gesto productor dentro del encuadre propio de la inmersión en lo real.

Desde la urgencia, ante el capitaloceno y el antropoceno

Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro.
Georges Didi Huberman

La categoría kantiana de lo sublime se ha invertido, ya no tiene relación con el hombre que se siente vulnerable frente a la magnificencia de la naturaleza, ahora se encuentra desamparado frente a la grandiosidad del mercado. La consecuencia es una generalizada percepción de impotencia por esta categoría que lo excede. Esta impotencia se traduce en distintas manifestaciones psicológicas, sociológicas, económicas tanto individuales como sociales.

También se traslada hacia la producción estética al traer a nuestra mirada las preocupaciones (individuales y colectivas) esenciales del hombre. Así los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación. Se acuerda así con Bertolt Brecht cuando establecía que el tema de la producción estética está “en el desorden del mundo” (en Didi Huberman, 2008).

El capitaloceno se define por ser un sistema económico y productivo globalizado, muy centrado en el beneficio financiero y se relaciona con el antropoceno por la explotación intensiva de recursos naturales. El término antropoceno proviene de la geología y designa la era que abarca desde la invención de la máquina de vapor hasta el presente, por encontrarse en ella huellas de la intervención humana sobre la tierra, al haberse convertido en una fuerza geológica que rivaliza con las fuerzas naturales. Categoría propuesta por Paul Crutzen en el 2000 sustituye al holoceno que fue una edad caracterizada por la estabilidad climática y que permitió la expansión y el dominio del ser humano sobre la tierra (Svampa, 2019).

Hace un tiempo considerable que se alerta sobre las consecuencias inminentes del capitaloceno y el antropoceno, como fenómenos entrelazados pero también independientes. Estos fenómenos claman por una atención geopolítica. Al respecto Fredric Jameson considera que: “hoy día nos resulta más fácil imaginar el total deterioro de la Tierra y de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo” (en Fischer, 2019).

La concepción de la Tierra como útil, absolutamente explotable para distintos fines dio origen al antropoceno que, no sólo refleja el poder del hombre sobre ella sino su desmedida avidez, acompañada de una negligencia posterior. Las consecuencias de estos fenómenos son multicausales y son fomentados por una economía neoliberal acompañada por una negación política. Sus resultados se despliegan de un modo muy diverso: penurias alimentarias, incendios forestales, suelos y aguas contaminadas y aparición reiterada de pandemias, entre otras. Mark Fischer explica que la no toma de conciencia de la catástrofe ambiental por parte de la cultura capitalista se debe a que sus implicaciones (el Covid-19 es una parte de ellas) son demasiado traumáticas para su asimilación dentro del “fetiche del crecimiento” (2019).

El gesto productor recaba la simbolización del mundo

Contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él.

Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo.

Giorgio Agamben

El productor estético actual es contemporáneo del capitaloceno y del antropoceno y por tanto está determinado por el haz de tiniebla al que hace referencia Agamben. Percibe, ya a veintiún años de comenzado el siglo XXI, las diferentes consecuencias de ambas caracterizaciones, entre otras sobre la salud, ya desde tiempos anteriores hasta la presente pandemia. Así la producción estética contribuye al conocimiento a partir de un llamado empático al saber. En torno a los efectos del neoliberalismo en países latinoamericanos, el proyecto foto-cinematográfico del argentino Martin Weber (1968) llamado Mapa de sueños latinoamericanos resulta una aguda interpelación a las situaciones de desigualdad y hegemónica precariedad que se vive en vastas regiones de esos países. El proyecto comienza con la serie de fotos realizadas desde 1992 hasta 2008 en la que Weber le pide a sus retratados que escriban un deseo en una pequeña pizarra de madera. Bastantes años después, entre 2010 y 2017, emprende nuevos viajes por esas mismas ciudades en busca de aquellas personas, esta vez con un proyecto cinematográfico, añadiéndole al componente molecular fotográfico, la variable del tiempo, propia de la imagen en movimiento e ingrediente estelar de este proyecto. Al elocuente silencio de las imágenes fijas, le agrega, a modo de contracción de los cuerpos, las voces de los protagonistas. A las personas encontradas les muestra la foto con su imagen y entonces ocurre una experiencia singular de recuerdos en los que las esperanzas se han convertido en hondas desesperanzas, que tensionan el alcance de la resiliencia. Pueden encontrarse también relatos sobre la manera en que cada uno tramitó sus vivencias, a modo de balances signados por intensas emociones. Paradig-

mático resulta la figura de Christian, un joven ciudadano de Medellín, con un derrotero impreso en su propio cuerpo, que había escrito en la pizarra que esperaba la muerte. Tras una extendida búsqueda en la película de este personaje, su figura marcada no solo física sino también psíquicamente pone fin a la película.

En muchos casos las producciones estéticas apelan a la construcción de un vínculo no binario con la naturaleza, a una matriz relacional que concibe al ser humano inmerso en ella desde una ética del cuidado. El fotógrafo canadiense Edward Burtynsky (1955) incorpora a su serie “Paisajes” un corpus realizado en distintas regiones del mundo en el que alerta: “(nosotros) venimos de la naturaleza. Existe una importancia en tener una cierta reverencia por lo que es la naturaleza porque estamos conectados con ella, si destruimos la naturaleza, nos destruimos a nosotros mismos”.

En este mismo recorrido cabe mencionar el proyecto del artista brasileño Vik Muñoz (1961) denominado “Wasteland” de 2010. El mismo comenzó en un centro de basura en las afueras de Río de Janeiro llamado Jardim Gramacho a partir de la labor de los recolectores. El proyecto se visualiza mediante la hibridación, mestizaje¹ y complementación de dispositivos, respondiendo así al concepto de *formaciones* de Nicolás Bourriaud como caracterización de las prácticas artísticas contemporáneas, en oposición a la idea de *forma* como objeto cerrado. (2008). Muñoz trabaja a menudo a partir del desecho convirtiéndose en un verdadero *espigador*² al crear narrativas a partir de procesos intertextuales como la trasposición, la apropiación, la parodia y la cita. Lo que Bourriaud ha llamado en ese mismo libro una “ética de la recuperación”.

Con las mismas preocupaciones cabe mencionar al mexicano Gabriel Orozco (1962) y al argentino Tomás Sarraceno (1973). El primero con su instalación y fotografías de residuos denominada “Asterisms”. Las fotografías en este caso, presentadas a modo de grillas unifican cada desecho en un mismo tamaño más allá del despliegue de cada objeto en la instalación. En todo el proyecto se aprecia una especie de desterritorialización para una posterior reterritorialización.

Por su parte, Sarraceno, en diferentes instalaciones diseñadas a partir de una combinatoria de dispositivos visuales y sonoros trabaja sobre el ecosistema, utilizando en muchas ocasiones a arañas y sus telas. Boris Groys considera que la instalación, como forma de arte, está conectada de manera evidente a la repolitización del arte (2014).

Dentro del dispositivo fotográfico se puede mencionar al argentino Lutz Matschke (1959) con su serie “Unsafe Landscapes” (realizada entre 2003 y 2006) en la cual, mediante una cinta de embalaje con la palabra Peligro, rodea el paisaje en los alrededores de la localidad neuquina de Villa La Angostura. También a Santiago Porter (1971) que en la tercera parte de su proyecto “Bruma” identifica paisajes desolados de bosques de lengas muertos y basurales en la zona de Río Grande y de Tolhuin en Tierra del Fuego.

El fotógrafo argentino Nicolás Janowski (1980) ha realizado en la Amazonía ecuatoriana, peruana y boliviana un proyecto en blanco y negro denominado “La Serpiente Líquida” (entre 2011 y 2012). Durante la realización del proyecto ha detectado que el “Oro, petróleo, tráfico de especies animales, monocultivos, deforestación a gran escala y la introducción de ganado bovino son algunos de las actividades que amenazan la sostenibilidad de la Amazonia.” El fotógrafo chileno Alejandro Olivares (1981) también ha dado cuenta de esta situación en imágenes sobre el tráfico de especies animales.

En esta misma línea el fotógrafo chileno Francisco Donoso (1986) en dos de sus proyectos: “Inmemorial” y “Formas del olvido” tensiona el devenir del territorio, en este caso, en la Región de los Lagos del Sur, con especial hincapié en la zona de su Puerto Varas natal. Aludiendo especialmente al olvido, a la fragilidad y a la descomposición, la poética de sus imágenes se manifiesta a través de técnicas mixtas, entre las que aparece entre otras el antiguo procedimiento del colodión húmedo. De ese mismo país, Paloma Villalobos (1976) alude en algunos de sus proyectos a una residualidad que se convierte en paisaje.

En varios de los trabajos mencionados aparece la relación entre mercancía y basura. En esa relación se halla una temporalidad que se va acortando sin cesar, una desajustada relación que se puede trasladar a la imagen tanto desde su producción como desde su recepción: el reflejo de lo que sucedió por un lado y por otro, el tiempo durante el cual posamos nuestra mirada sobre ellas (en las redes por ejemplo). En este sentido, debemos estar siempre atentos a las circunstancias en las cuales se desarrolla el encuentro entre la obra con ese Otro que es el receptor y con el cual establece una comunicación.

Desde el video y las video-instalaciones, el argentino Joaquín Fargas (1950) trata de generar conciencia sobre los problemas de supervivencia que pueden sufrir las futuras generaciones. Se destacan las obras Proyecto Biósfera, Consenso o apocalipsis, Brain Project, Sunflower centinela del cambio climático, Crédito Ambiental/Biogame, entre muchas otras.

Si bien sin intencionalidad ecológica, las imágenes de la serie “Cuervos” de Masashisa Fukase (1934-2012) sirven a modo de oscuro presagio. De algún modo, todo lo mencionado se relaciona con el siguiente fragmento del libro *Puerca tierra* (2011) de John Berger (y sus entrañables resonancias entre texto e imagen):

Vierte el cielo hirviendo
cucharón
con el sol zanahoria
las estrellas de sal
y la grasa de la puerca tierra
vierte el cielo humeante
cucharón
vierte sopa para nuestros días
vierte sueño para la noche
vierte años para mis hijos.

Tal vez sea oportuno recordar el siguiente pensamiento de Claude Levi Strauss: “a partir del momento en que el Hombre no conoce más límites de sus poderes, termina por destruirse a sí mismo” (en Bourriaud, 2020).

Muchos científicos consideran que tanto el capitaloceno como el antropoceno configuraron la aparición de la pandemia del Covid-19 como consecuencia de un proceso lento pero al mismo tiempo con final brusco. En el próximo apartado me ocuparé de la producción visual correspondiente.

Experiencia, cuerpo y narración visual

Tenemos el arte para defendernos de la muerte

Friedrich Nietzsche

Tal vez podamos establecer una relación entre experiencia y narración visual. Lo que llamamos experiencia es del orden vivencial (percepción sensorial) y queda registrado en el cuerpo al igual que los afectos. A esa vivencia le adjudicamos un sentido. A ese sentido lo compartimos, transmitimos y comunicamos. A propósito de la transmisión visual de la experiencia, Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía* (2007) señalaba que sólo a través del lenguaje visual podemos percibir el “inconsciente óptico” del mismo modo que gracias al psicoanálisis estamos en condiciones de percibir el “inconsciente pulsional”. Lo mismo sucede con la experiencia social e histórica. Todo esto conforma el gesto *poiético*. De ahí que la huella del productor queda impregnada en la imagen gracias a la mediación tecnológica de la cámara. La mediación actúa de puente entre el acontecimiento y la narración.

La percepción del cuerpo se modifica históricamente. Por su parte, el capitalismo ha producido un cuerpo cuyas vicisitudes originadas por problemas socioambientales han salido a relucir con la pandemia. La producción estética en este recorte temporal se hizo cargo de la crisis, entendida ésta desde sus orígenes griegos (Krisis) como algo que se rompe y tomada por la medicina como un cambio que separa la vida de la muerte. El universo cotidiano se volvió de pronto extraño y amenazante remitiendo a lo que Freud denominó *unheimlich*, cuya traducción como lo siniestro³ “casi siempre coincide con lo angustiante en general”, afecta a las cosas conocidas y familiares y causa espanto.

Se puede apreciar entonces una explosión de puntos de vista. Algunas de las narraciones visuales conllevan implícitamente el temor como tonalidad emotiva ante la amenaza viral desconocida, generando lo que Heidegger comprende como otra tonalidad emotiva: la angustia. (Agamben, 2020). Otras se hacen cargo de situaciones totalmente límites. Para ello es dable volver a lo esbozado en el artículo “La imagen como brecha del tiempo” del cuaderno *Visibilizaciones y Ocultamientos de la imagen* (2019) con referencia a la cuestión de lo visible y lo invisible, pero en este caso bajo el par binario de lo que resulta enunciable visualmente y lo inefable. Varias fotografías dieron cuenta de las experiencias inefables durante los momentos álgidos del Covid 19 a nivel mundial. Mostraron la posibilidad de la imagen de testimoniar altas experiencias traumáticas de una manera cronotópicamente desplazada. Giorgio Agamben (2017) dice al respecto que todo testimonio está formado por un campo de fuerzas recorridos sin cesar por corrientes de subjetivación. Este autor continúa estableciendo que hay una relación en la antítesis de poder testimoniar y su imposibilidad. Indudablemente la mediación de la cámara ayuda a que el productor pueda convertirse en un narrador omnisciente, con la distancia justa para esbozar una comprensión con características sensibles e inteligibles. Por otra parte, desde la aparición de la fotografía en 1839 ésta se ha hecho cargo de acompañar la muerte. Serge Tisseron (2000) advierte sobre el valor de este dispositivo en situaciones de duelo. Las imágenes funcionan como cenotafio, es decir como un monumento funerario sin cadáver y remiten a la presencia viva de la persona fallecida.

Como parte de narrar lo inenarrable, lo inefable se ha visualizado también imágenes que testimonian las situaciones vivenciadas en salas de terapia intensiva. En todos los casos, se trata de fotografías que muestran la detención del tiempo histórico de cada persona.

De modo individual o en colectivos se ha apreciado una vastedad de discursos. Los colectivos suelen unirse por afinidades electivas, como plataformas consensuadas de temáticas y pensamientos pero también como galería de exhibición. Cabe destacar, entre otros, el colectivo internacional *Quarentine beyond borders*⁴ y el latinoamericano *Covid Latam*, ambos alojados en la red Instagram como medio elegido para su difusión. El último se encuentra integrado por 9 fotografías y 9 fotografías correspondientes a Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Perú, Uruguay y Venezuela. Algunos integrantes son Pablo Piovano, Rodrigo Abd, Eliana Ponte, Tamara Merino, Matilde Campodónico, Johis Alarcón y Sebastián Gil Miranda. A través de la modalidad de *takeover* cada productor exhibe una serie de fotos que dan cuenta de las distintas situaciones y desigualdades sociales en diferentes sitios (urbanos o rurales). Los productores visuales que integran ambos colectivos dieron cuenta también de la desprotección y vulnerabilidad que generaron los magros sistemas sanitarios de varios países.

Se han encontrado asimismo imágenes que se focalizaron en momentos de intimidad familiar. En todos los casos aportaron un panorama coral donde se colocaba en primer plano pequeñas historias donde prevalecía lo emocional. Más que nunca se ponía de manifiesto la posibilidad de ser afectado y de afectar.

También en Instagram se han hallado fotografías que individualmente o reunidas en colectivos abordan el tema del cuidado. En las productoras visuales que realizan imágenes ligadas a las tareas de cuidado de los hijos se puede percibir que éstas escapan a la circular opresión patriarcal con respecto al rol de madre para hacer ver, desde un punto de vista activista, cómo las mujeres negocian y transforman ese patrón asignado para mostrar miradas comprometidas con el objeto de su amor y, de algún modo, también con el devenir. Es, asimismo, una manera de mostrar cuan topológica es la arraigada dicotomía entre lo público y lo privado: desde el lugar estereotipado de la mujer que se invisibiliza hasta aquella que enuncia a través de imágenes sus sensaciones y experiencias. Estas fotos también están muy ligadas a vivenciar y celebrar ambos cuerpos (madre e hijo) y dar cuenta de los rituales de la intimidad. Se puede citar entre otras a Sarah Pabst y a Lilia Pereira de Argentina. Es imposible no mencionar a la australiana Lisa Sorgini que realizara la serie *Behind Glass* en la que retrataba madres con sus hijos a través del vidrio de una ventana a causa de la pandemia.

Otras imágenes producidas en este período visibilizan la mediación tecnológica. En algunos casos una combinación de webcam más cámara u otros dispositivos. La pregunta es a medida que la distancia tecnológica aumenta hasta donde se puede narrar visualmente la experiencia. Esta misma pregunta vale para la experiencia virtual educativa que se analiza más adelante.

Esta frase de Roland Barthes (2018) nos devuelve a la mirada y al acto *poiético* de la narración visual:

Tengo una enfermedad: veo el lenguaje. Lo que simplemente debería escuchar, una pulsión rara, perversa en el sentido en que el deseo se equivoca de objeto,

me lo revela como una “visión”, análoga (...) La escucha deriva en escopia: del lenguaje, me siento visionario y voyeur.

La narración visual se encuentra habitada por tiempo, un tiempo dual que por un lado se precipita pero por otro se difiere.

Muchos teóricos han mencionado que a partir del enjambre de imágenes que habitan nuestra iconósfera se ha impuesto una visión sin mirada. Sin embargo, durante la primera parte de la pandemia, las mismas han acompañado desde la información y desde la emoción los derroteros vivenciados, ratificando su omnipresencialidad (fugitiva) y su valor comunicacional.

Continuando con el tema de la recepción, y a modo de ejemplo, museos, ferias y revistas digitales (por ejemplo la revista *Lur* y la convocatoria de Photoespaña denominada Desde mi balcón) –con amplia actividad en la web y en Instagram– han apostado también a un ejercicio hermenéutico y comunicacional, tanto visual como textual, durante el largo período de permanencia del Covid-19 en el mundo.

Por todo lo mencionado hasta aquí, la producción estética integra el campo de la subjetivación (al pertenecer a un régimen discursivo que bascula entre lo real, lo simbólico y lo imaginario), que ha favorecido el conocimiento y la elaboración de esta situación tanto de extrañeza como de vulnerabilidad. Las imágenes han contribuido a la demora que todo fenómeno solicita para su total comprensión y gestión, al dar cuenta de las experiencias que se situaron en el extremo y aquellas que se ubicaron en lo corriente de la vida como un modo de adaptación a esta atmósfera dinámica y precaria del abrumador momento presente. Han podido expresar el carácter no inmediato de nuestra aprehensión de la realidad. Así las imágenes actúan como ágoras, como plataformas con espíritu de asamblea, más aún cuando son presentadas en redes virtuales. Al respecto, el pensador contemporáneo Boris Groys identifica que los medios visuales se convirtieron en una nueva ágora que se expande por diferentes órdenes de la vida (2014).

Desde una pedagogía visual

En este apartado intentaré realizar una reflexión acerca de lo que hemos descubierto en las experiencias remotas, desde una presencia espectral, no exenta de contención, construcción de lazos y compuesta por nuevos desafíos estratégicos. Haciendo un análisis de las estrategias utilizadas en la emergencia, la intención es poder integrar lo mejor de lo presencial y lo virtual, pensando en posibilidades híbridas, siempre tomando en consideración la diversidad conectiva tanto de docentes como de alumnos. Un buen diseño de esta modalidad combinada consiste en abrir la barrera entre la formación presencial y virtual. En este sentido, diseñar una línea de tiempo narrativa combinada, implica una curaduría certera de contenidos y de los formatos mediante los cuales se distribuirán estos contenidos desde lo multimediático.

Mi experiencia durante el 2020 a través de clases sincrónicas con contenidos subidos a una plataforma (cual insumos) y la realización de algunas actividades de modo asincrónico ha

resultado una combinación que tanto en materias proyectuales como en teóricas ha sido muy fructífera. En tal sentido acuerdo con lo expresado por Inés Dussel en cuanto hay que dejar de pensar que el campo de la práctica es solamente posible al “‘ir a un lugar’ y empezar a ver que ese lugar es la clase o la escuela en los medios en que se desarrolla, y no solamente el edificio escolar en el horario previsto” (2020). Resulta entonces un desafío pensar en prácticas docentes integradoras de ambas modalidades.

Se consideró importante la conexión sincrónica como un modo de contención, estructurador de la vida cotidiana. También para posibilitar un cierto *convivio*⁵ para fortalecer la construcción grupal de conocimiento, de intercambio de saberes y puntos de vista. La construcción grupal a la que se alude nace de la reflexión y siempre es posible llamarla, convocarla. A falta de la reunión territorial se propició la creación de un espacio intersubjetivo propio de esa reunión de personas. Se debe considerar que en la conexión sincrónica existe una domesticación del espacio académico, ya que no se está ante un territorio común y ad hoc. Se han advertido pues una modificación de rituales: se han perdido algunos pero se incorporaron otros que coadyuvan a la constitución de un espacio/tiempo colectivo. Al ser un marco nuevo de trabajo conllevó una cierta experimentación didáctica la que se tradujo en la necesidad de planificar una propuesta pedagógica diferente. En esta corporeidad telemática hubo que realizar un esfuerzo por seducir, interesar, retener a todos pero también poder atender la singularidad de cada uno. Especialmente cuando se trata de trabajos fotográficos propios donde se debe poder adivinar y alentar el gesto autoral. A tal efecto se han podido verificar logros al emular el formato taller mediante correcciones a cada trabajo y con la activa participación y cooperación de todos los integrantes del grupo. De este modo se ha logrado crear algo común y, al mismo tiempo, descubrir a cada uno en su singularidad. Algunas estrategias como interacciones expandidas y pastillas accesorias beneficiaron el desarrollo de las asignaturas al funcionar como enlaces temáticos y temporales durante el cuatrimestre y se convirtieron en un elemento dinamizador.

La enseñanza para la comprensión incorpora en el alumno una rutina de profundización del aprendizaje. La interpretación de una imagen desde el punto de vista del contexto socio histórico cultural y del momento histórico que está atravesando el productor favorece el conocimiento y el acercamiento a una temática.

Lo mismo sucede para los análisis teóricos: realizar una puesta en común para encontrar juntos la trama, el nudo de una teoría. A pesar de que algunas teorías componen una totalidad, las mismas se pueden secuenciar. Las secuencias se pueden entrelazar y se pueden suceder una después de la otra; así los recursos narrativos colaboran con la comprensión. En estos casos resulta muy enriquecedor alentar a que los alumnos formulen sus distintos puntos de vista. En definitiva, la enseñanza para la comprensión supone un trabajo de palimpsesto que involucra capas y dimensiones distintas. A propósito hubo una experiencia interesante durante el período que se analiza: pude comprobar un mayor involucramiento en la lectura de textos al proponer una puesta en común en diferentes instancias. Esto finalmente colaboró, en el momento del encuentro sincrónico, a arribar a una producción colectiva de conocimiento y lograr la tan aspirada experiencia significativa.

El docente como mentor –y hago de nuevo hincapié en contenedor– (porque la situación psicofísica así lo ameritaba) implica una escucha atenta y sensible. Producto de las sociedades capitalistas se han encontrado en los jóvenes problemas crecientes de estrés,

depresión y ansiedad que dificultan los procesos de aprendizaje. Estas problemáticas se vieron incrementadas durante el primer año del transcurrir del Covid-19. Por ello, y en base a la conciencia de historicidad ya planteada, los docentes de fotografía alentaron muy especialmente a sus alumnos a plasmar en imágenes (foto y video) los distintos aspectos que resaltaban del acontecimiento pandémico, desde los más superficiales hasta imágenes que revelaban la angustia, el tedio, la nostalgia y otros estados psicológicos ya mencionados. Este aliento se debía a que el establecimiento de relaciones entre la vida, lo aprendido en instancias anteriores y lo que se aprende en ese momento forma parte de la concepción pedagógica de que el alumno cierra recién su proceso de aprendizaje cuando puede relacionar. En algunos casos, se desarrollaron imágenes intensamente autobiográficas que simulaban un diario de las sensaciones que se vivían cotidianamente. Las mismas manifestaban un síntoma, con un discurso determinado temporal y espacialmente, en tanto expresión de un malestar. Interesante fue también observar que cada proyecto visual fue diferente a otro, reafirmando una vez más que las sensibilidades y los gestos productores son parte de la cartografía interior de cada productor. Destaco nuevamente que las imágenes, por su carácter de inscriptores de sentido, dan cuenta del síntoma y coadyuvan a una mirada crítica y/o redentora de lo real, según sea el caso, pero siempre colaboran con su hermenéutica. Al colocarse entre lo sensible y lo inteligible interrumpen el curso normal de la representación, muestran el aspecto inconsciente y permiten desplegar sintagmáticamente la función poética y emotiva que subyace detrás de cualquier discurso. Todo esto demuestra que lo fundamental es, como indica Philippe Meirieu, “crear situaciones que sean suficientemente estimulantes y en las que los estudiantes puedan participar” (2016). Este tiempo distinto, crítico y de intemperie puede resultar una circunstancia renovadora de nuestras capacidades. Es probable que tengamos, por un período bastante extendido y por razones sanitarias, momentos de intermitencia entre la enseñanza presencial y la remota. Esto nos permitirá no ser ni tan apocalípticos ni tan integrados ante nuevas formas y ahondar en el reconocimiento de la importancia del edificio educativo, de las cuatro paredes del aula y no sólo a través de corporeidades telemáticas pero también de elaborar estrategias híbridas, no solo para acompañar el tiempo presente sino para ir construyendo andamiajes actualizados de enseñanza-aprendizaje con vistas al devenir.

Finalmente

Allí donde crece el peligro crece también la salvación.
Friedrich Hölderlin

El lenguaje es un elemento configurador del sujeto y, en la actualidad, el lenguaje visual resulta configurador al evidenciar de un modo dialéctico las distintas tensiones que habitan en una variable cronotópica determinada. Y, dentro del lenguaje visual, el dispositivo fotográfico como artefacto que aúna los deseos estéticos con la documentación topológica de lo privado y lo público, ¿no redundaría en un elemento dinamizador de esa configuración? En función del tema abordado, es decir, muy concretamente referido a lo medioambiental

y, a esta especial crisis global humanitaria y sanitaria, se ha podido observar un hondo e irrefrenable deseo por mostrar las diferentes vivencias a efectos de poder acceder a una comprensión inteligible y sensible de la incertidumbre.

Por ello la producción estética al develar se torna política. El siguiente pensamiento de Alfredo Jaar expresa una declaración y a su vez un anhelo “La política de las imágenes consiste en transformar la imagen en un dispositivo que crea un pensamiento tanto ético como estético y trata de regenerar el sentido original de la imagen, tristemente perdido en un mar de consumo”. Las imágenes relevadas contienen un pensamiento ético y estético y resultan una apuesta a barajar y dar de nuevo en distintos órdenes de la vida, tanto en lo social como en lo ambiental. Desde una mirada situada, no apelan a una utopía futura lejana sino a la imbricación de la memoria con el presente como una promesa cercana de modificaciones. En muchos casos promueven un paradigma relacional con un eje puesto especialmente en el cuidado. Como indicaba Benjamin, proponen una “movilización de la experiencia histórica de los sujetos” (2007). Una vez más el desafío gira en torno a la construcción de sentido.

Notas

1. En su reciente libro *Inclusiones* Nicolás Bourriaud formula: “El arte del siglo XXI será mestizo o no será nada”.
2. Se toma este término a partir de las películas “Los espigadores y la espigadora” de Agnès Varda de los años 2000 y 2002. Varda comienza estas narraciones partiendo del amplio concepto de espigar en el que habitan verbos como recoger y recolectar. Verbos que conllevan un gesto con el que la directora construye su enunciado, incluyéndose ella misma como una espigadora, recolectora de imágenes, de momentos, de vivencias para mostrar los desgarramientos, los pliegues y las fisuras de un sistema económico, político y cultural.
3. La traducción de *Unheimlich* en realidad es “extraño”, no-familiar (*Heimlich*).
4. Cuyo lema identificatorio dice: Searching for the key to open the door of a new world / Buscando la llave para abrir la puerta a un mundo nuevo (Traducción de la autora).
5. El convivio es una categoría de análisis de la ontología del teatro elaborada por Jorge Dubatti en tanto acontecimiento y experiencia.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2020). *La epidemia como política*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2018). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Benjamin, W. (2007). "El arte en la época de la reproducción técnica", en *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar Ediciones.
- Berger, J. (2011). *Puerca tierra*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2020). *Inclusiones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Déotte, J. L. (1998). *Catástrofe y olvido*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Didi Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros.
- Dussel, I. (2020). La formación docente y los desafíos de la pandemia. *Revista Científica EFI-DGES* Volumen 6 · N° 10.
- Fischer, M. (2019). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Freud, S. (1990). *El Malestar en la Cultura, Obras Completas*, Volumen XXI. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Meirieu, P. (2016). *Recuperar la pedagogía*. Buenos Aires: Paidós.
- Speranza, G. (comp) (2019). *Futuro presente*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Tisseron, S. (2000). *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Bibliografía

- Goffard, N. (2013). *Imagen Criolla*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria Filosofía y Letras.

Abstract: This writing rehearses a foreshortened look on the aesthetic productions that present environmental concerns and then, more specifically, on the images that accompanied and accompany the events generated by the Covid-19 from March 2020 to January 2021 approximately. This foreshortened look will contain two aspects: the study of the event and, from a certain awareness of historicity, the anachronistic significance of the produced images.

Keywords: aesthetic productions - pandemic - anthropocene.

Resumo: Este texto ensaia um olhar abreviado sobre produções estéticas que apresentam preocupações ambientais e, mais especificamente, sobre as imagens que acompanharam e acompanham as vicissitudes geradas por Covid-19 de março de 2020 a janeiro de 2021 aproximadamente. Esse olhar encurtado conterá dois aspectos: o estudo do acontecimen-

to e, a partir de uma certa consciência da historicidade, o significado anacrônico das imagens produzidas.

Palavras chave: Producciones estéticas - pandemia - antropoceno.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
