

*Paper*

## **Rupturas de escala. Espacio doméstico, prácticas cotidianas y estereotipos durante la COVID-19**

**Mg. Laura A. Iribarren**

[laura.iribarren@fadu.uba.ar](mailto:laura.iribarren@fadu.uba.ar)

Universidad Nacional de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Cátedra ex Ledesma / Proyecto SI: “Estereotipo y figuración como modos de producción de imágenes en el Diseño Gráfico. El cuerpo humano como sujeto de las campañas sociales de prevención y salud. (Buenos aires 2019-2022)”. Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1. Escalas, diagnósticos y representaciones

### **Palabras clave**

Estereotipos, Figuraciones, Cuerpo, Visualidades, Arte

### **Resumen**

La propagación de la COVID-19 ha producido transformaciones en la vida cotidiana y sus consecuencias se hacen visibles en la actualidad. A diferencia de otras, esta pandemia ha tenido como marco a las sociedades “hipermediatizadas” con base en Internet.

La mediatización de operaciones “primeras” y “segundas” en términos de Peirce, es decir, de las representaciones icónicas y del contacto indicial, generó lo que Eliseo Verón denomina “rupturas de escala”. Las redes sociales son dispositivos que promueven estas rupturas y han complejizado los fenómenos de circulación discursiva. El desarrollo tecnológico y la conectividad pre-pandemia,

posibilitó -y obligó en las ciudades-, el traslado de actividades “presenciales” a espacios domésticos. Los hogares debieron adaptarse para seguir las medidas sanitarias. Como consecuencias de estas rupturas, a nivel de la Arquitectura y del Urbanismo, se vuelven a revalorizar los espacios verdes en la ciudad y los espacios semi-cubiertos en las viviendas domésticas.

Este trabajo se propone: a) indagar acerca del modo en que se han resignificado los espacios destinados a la vida cotidiana a partir del Aislamiento Social Obligatorio impuesto como medida para prevenir el contagio de la COVID-19; b) observar las rupturas de escala con relación a las actividades de la vida cotidiana; y c) identificar las transformaciones en los estereotipos utilizados.

Desde una perspectiva sociosemiótica, se efectuará el análisis de un corpus conformado por fotografías de arte que presentan imágenes de la pandemia desde diversidad de miradas, enfoques y estilos.

Nuestra hipótesis consiste en afirmar que las figuraciones construidas como resultado de los procesos de subjetivación estereotipados, posibilitan la ruptura de escala, es decir, pasar de un “espacio mental” a otro, a través de operaciones de producción de sentido que articulan los diferentes trayectos.

## Introducción

Este trabajo se inscribe en el Proyecto SI “Estereotipo y figuración como modos de producción de imágenes en el Diseño Gráfico” que dirige actualmente el Dr. Gustavo López para la FADU.

En relación con los desarrollos de la reflexión semiótica sobre “visualidades”, la pandemia nos sitúa en un momento muy especial para observar las transformaciones del sentido en la sociedad dado que las tecnologías tomaron la delantera para mediar en las relaciones con la cotidianeidad y contribuyeron a instaurar “la nueva normalidad”. En un marco de incertidumbre y reordenamientos, la “descontextualización del sentido” -que conlleva el uso de la tecnología-, se profundiza al estar obligados a “cambiar de escala”, es decir, a mediatizar la mayoría de las actividades de la vida cotidiana.

El desarrollo tecnológico y la conectividad pre-pandemia, posibilitó -y obligó en las ciudades-, el traslado de actividades presenciales a espacios domésticos. En la medida en que avanzaba el aislamiento social preventivo, en las redes

con base en Internet, se generaron espacios que expresaban la desarticulación de los mecanismos habituales de intercambios individuales. Entre ellos, las expresiones artísticas dan cuenta de los “cambios” y “rupturas” de escala y se constituyen en un lugar clave para observar los efectos -o “interpretantes” según Peirce-, en el ámbito de lo público y de lo privado.

Desde una perspectiva sociosemiótica, esta indagación se propone revisar, en un corpus conformado por fotografías artísticas, los movimientos configuracionales del sentido que indicarían desplazamientos entre las figuraciones (Traversa, 1997) y estereotipos o clichés vigentes (Amossy, 2001). Si la figuración es “[...] un resultado: una construcción y, como tal, efecto de operaciones de intersección; más precisamente, de cadenas de operaciones, que se sitúan en distintos niveles de organizaciones de esos textos” (1997: 251), nuestra hipótesis consiste en afirmar que el uso de estas construcciones figurales en los procesos de subjetivación posibilita la ruptura de escala, es decir, pasar de un “espacio mental” a otro a través de un proceso de mediatización de operaciones primeras, segundas y terceras (utilizando la terminología Peirce<sup>1</sup>). Si esto es así, también debemos preguntarnos por el lugar que ocupan los estereotipos entendidos como la *doxa* o conjunto de valores y creencias que atraviesan a las sociedades.

### Los avatares de la pandemia

Uno de los efectos de la pandemia ha consistido en la aceleración de los procesos de mediatización. Los intercambios discursivos, así como las manifestaciones artísticas, circulan en dispositivos que concentran diversas funcionalidades en un mismo soporte material. Trabajo, recreación, educación, sociabilidad confluyeron en un mismo espacio físico y en un mismo dispositivo tecnológico. Los cuerpos no se desplazan físicamente sino figuradamente. Este fenómeno se traduce en lo que podríamos identificar, siguiendo a Verón, como cierta condensación de los “trayectos”. Si el sentido es siempre relativo a un determinado espacio mental, el cambio en los trayectos o las transiciones se deberían hacer visibles en las figuraciones o en la deconstrucción de estereotipos.

Estas “subjetividades” no pueden pensarse al margen de las restricciones que intervienen en la producción discursiva, por ejemplo, interfaz, dispositivo de enunciación, tipo de discurso, etc. Las imágenes de los cuerpos, sus “avatares” (Suárez, 2014), establecerán vínculos diferentes según se trate de una fotografía de prensa o de una fotografía artística. Donde los desplazamientos físicos se han restringido, es interesante observar los fenómenos de “circulación” y “contacto”. Por un lado, los cuerpos fragmentados; por el otro, sus avatares. La mediatización de operaciones primeras y segundas en términos de Peirce, es decir, de las representaciones icónicas y del contacto indicial, generó lo que Eliseo Verón (2001: 106-107; 2002: 232) denomina

---

<sup>1</sup> Según Peirce (1978:86), las categorías faneroscópicas de Primeridad, Segundidad y Terceridad son “cualidades del sentir”, hechos y leyes respectivamente. Aquí nos referiremos a “operaciones primeras” como aquellas que permiten describir los afectos, las “operaciones segundas” refieren a procesos o narraciones, y las operaciones terceras como aquellas que permiten describir las regularidades que rigen la interpretación.

“rupturas de escala”: “Las tecnologías de la comunicación pueden ser caracterizadas como *dispositivos de ruptura de escala dentro de la configuración de espacios mentales de la sociedad*<sup>2</sup>”. Los usos de Internet promueven estas rupturas y han complejizado los fenómenos de circulación discursiva.

Como ha sucedido en otras esferas de la vida social, las prácticas artísticas se han desarrollado en las redes, expansiones que, a su vez, revelan transformaciones en los modos de producción, circulación y consumo de estos productos. Si aceptamos que los discursos artísticos se han visto afectados por el proceso de digitalización (Carlón, 2013: 13), nos encontramos frente a la creciente complejidad de los dispositivos utilizados para establecer el contacto con los espectadores.

### **El corpus de análisis: muestra “En Pausa”**

Nuestro corpus forma parte de la muestra “En Pausa”, organizada por el Museo de la Cárcova de la Universidad Nacional de las Artes. Consiste en una exhibición virtual de carácter internacional que cuenta con 240 obras fotográficas en torno a la temática del coronavirus<sup>3</sup>. Cada autor es presentado con un título y un breve texto que guía la interpretación de la serie. Las fotografías se van sucediendo linealmente a modo de “micronarrativas”, cuyo ordenamiento define, desde la instancia de producción, un itinerario que debe seguir el espectador, quien solo tiene potestad sobre el tiempo que le dedicará a cada pieza o serie fotográfica. Este desplazamiento por la pantalla resulta un primer cambio de escala dado que se mediatizan las operaciones de contacto y se prefiguran los recorridos.

Hemos seleccionado las obras de Carolina Franco, César Ruiz, María de la Paz Gutiérrez, Eleonora Ronconi, Yonggeun Jang y Andrea Guedella porque nos resultan útiles para observar cambios y rupturas de escala debido a los procedimientos utilizados<sup>4</sup>. Describir estas transformaciones nos pone frente a otras cuestiones: ¿Qué “mundos” se construyen?, ¿cuáles son los trayectos que componen los diversos espacios mentales? ¿Cuáles son los operadores que nos permiten pasar de un espacio a otro?

Efectuar estas consideraciones nos lleva a la “materia” misma de las producciones analizadas, es decir, a la condición icónico-indicial del signo fotográfico (Barthes, 1990; Schaeffer, 1990; Traversa, 2014):

Imagen del tiempo, dice una de las definiciones más corrientes de la fotografía. También es una de las más bellas y más justas, ya que une en una sola expresión el ícono y el indicio, construyendo, al menos en filigrana, la indisolubilidad del espacio del ícono y del tiempo del indicio. (Schaeffer, 1990: 48)

---

<sup>2</sup> En itálica en el original.

<sup>3</sup> Las curadoras fueron Elda Harrington y Silvia Mangialardi.

<sup>4</sup> Cada una de las miradas que proponen los artistas implica ver las cosas “desde otro nivel” y eso supone, en la mirada misma, un cambio de escala.

La fotografía artística capta un instante y pone en evidencia la naturaleza indicial del dispositivo, compone apariencias a partir de las cualidades icónicas e imprime el carácter simbólico que tiene como referente a la sociedad. Oscar Traversa, retoma a Schaeffer, (2014) y nos alerta sobre este doble (¿o triple?) carácter de la fotografía, como “signo de existencia” y como “signo de esencia”. El ícono-indicial instala una dimensión del contacto ausente en la pintura o el dibujo.

En las fotografías que integran nuestro corpus, observamos los vaivenes entre lo icónico y lo indicial. Cuando se neutraliza lo indicial fotográfico irrumpe lo icónico figurativo. Si bien, toda fotografía remite a un momento pasado o a un “haber estado allí” (Barthes, 1990), de acuerdo con los procedimientos técnicos empleados, la fotografía artística invita a una lectura que va de lo icónico a lo simbólico, aunque anclada siempre en su dimensión indicial. Con respecto a la fotografía de arte Schaeffer afirma:

El arte fotográfico, me parece, no debe buscarse en una ilusa ascensión desde el signo indicial hacia el semantismo de la iconicidad simbólica, sino al contrario en un descenso desde ese signo hacia el rumor de la señal visual de donde procede. (Schaeffer, 1990: 147)

Nos detendremos en esos “rumores” que son registros, testimonios, hechos puntuales o estados. Prestaremos atención a los funcionamientos enunciativos con el propósito de describir cómo se configuran las posiciones de producción y de reconocimiento frente a los fenómenos de ruptura o cambio de escala.

## **El “afuera”**

*Carolina Franco*

Como mencionamos anteriormente, cada serie de obras aparece precedida por un título y un breve texto que expresa la línea interpretativa. En el caso de Carolina Franco el texto verbal que acompaña es el siguiente:

Título: “Sobre llovido...”

Texto: “Los sonidos de los parques y las campanas se convirtieron en silencio”

Esta obra pone el foco en el espacio público a partir de la utilización del blanco y negro. Si partimos del eje temático, podemos dividirla en dos series y observar cómo se construye una micronarrativa.

### **Figura 1. La ausencia en el espacio público.**



***Autora: Carolina Franco en publicado en***  
<https://museodelacarcova.una.edu.ar/en-pausa/obras/carolina-franco.html>

La primera serie está compuesta por tres fotografías, de día, un parque y específicamente un espacio de recreación infantil, desierto, con el marco de un paisaje invernal, árboles sin hojas (Figura 1). Vistas de los juegos, una hamaca, un tobogán. Entrelazadas, vemos cintas de seguridad que impiden su uso y que demarcan un espacio que no es posible ocupar: “peligro”. No hay colores, no hay bullicio, la iluminación destaca el lugar vacío al centrarse sobre las hamacas en las que la cintas actúan como metáfora del límite a la cotidianidad. Donde deberían estar los niños hay cuerpos ausentes, solo el vacío. La ausencia se expresa a través de operaciones metonímicas, de reenvíos por contigüidad. En estos trayectos algo se interrumpe y la imagen se centra en esta detención, sinécdoque de pandemia y símbolo de ausencia. Esta ausencia se hace figura a partir de la supresión de “lo que debería estar allí”. A su vez la cinta de seguridad es ese elemento “extraño”, el operador, que permite pasar de un espacio mental a otro, romper con lo esperado y activar los trayectos interpretativos.

En la segunda serie, las fotografías en blanco y negro muestran la ciudad vacía, de noche y bajo la lluvia. El espacio urbano habitualmente es bullicioso y está muy transitado. El texto nos anuncia que aquí no hay sonidos y la toma construye la “desolación”: quietud, vacío, ausencia. El enunciador testifica lo que sucede y su posicionamiento se marca con las angulaciones y encuadres. Es un testimonio en tanto captura un “fragmento de lo real”, pero un “real” mediado por la mirada del artista, por su lectura. Incluye al cuerpo como ausente, a partir de lo que ya no está: ausencia y silencio. En este diálogo con “lo que ya no está y debería estar allí”, se observa cómo la lluvia moja la lente de la cámara. La mirada se distancia del afuera a través de la presencia de las gotas de lluvia que impiden distinguir el paisaje. La perspectiva adoptada es

desde “un adentro”, que observa a la distancia (¿una luz?) y que simboliza un presente duro y un futuro incierto. Documenta, pero, sobre todo, “comenta” a través de la estética y vuelve literal a la metáfora: “sobre llovido mojado”. La subjetivación del espacio fotográfico está motivada por estereotipos compositivos, (la representación de la ausencia), no obstante, la descripción de esa ciudad oscura, fría y vacía permite vislumbrar lo imperturbable de la muerte como vacío y desolación.

*César Ruiz*

Título: “Las vendedoras de la Quebrada”

Texto: “Hasta en los pequeños pueblos se sufrió la pandemia.”

Esta serie de fotografías retratan a las vendedoras de la Quebrada. En la primera fotografía nos encontramos con una escena de la vida cotidiana (un puesto de frutas y verduras) en las que tanto la vendedora como sus clientes, utilizan barbijo. El resto de las fotografías son retratos a partir de la utilización de la pose donde la vendedora mira a cámara con el barbijo.

**Figura 2. En un pequeño pueblo las vendedoras usan barbijo.**



**Autor: César Ruiz. Publicado en <https://museodelacarcova.una.edu.ar/en-pausa/obras/cesar-ruiz.html>**

Documenta un hecho y construye un verosímil, se asemeja a la foto de prensa en tanto capta un acontecimiento de manera realista y hace hablar a las

protagonistas por medio de la foto pose (Figura 2). Cada vendedora es una sinécdoque de las trabajadoras que pese a todo deben salir a ganarse el sustento. Ruiz muestra las contradicciones entre los riesgos en la salud y la necesidad de salir a trabajar. El ambiente es precario, son puestos que están en la calle, en medio de caminos de tierra, mesas armadas sobre tablones, toldos y sombrillas, carteles hechos a mano, pero en los canastos los alimentos están cuidadosamente envasados. Todas son mujeres, una está acompañada de una niña (¿su hija?).

A nivel semántico, el barbijo es un cuerpo extraño en la imagen estereotipada de los mercados y se constituye como índice de la pandemia. Así como en el caso anterior la cinta de seguridad era el elemento disruptivo, aquí el operador que me permite pasar de un espacio mental a otro es el barbijo. Testimonio de una “nueva normalidad”, que subvierte la representación “pintoresca” (¿reminiscencias de una posible atracción turística?). Estas piezas no solo describen, sino que testimonian el alcance “geográfico” de la pandemia.

*Yonggeun Jang*

Título: “Primavera 2020”

Texto: “Los colores del monitor de una cámara termográfica determinan quien es un potencial portador.”

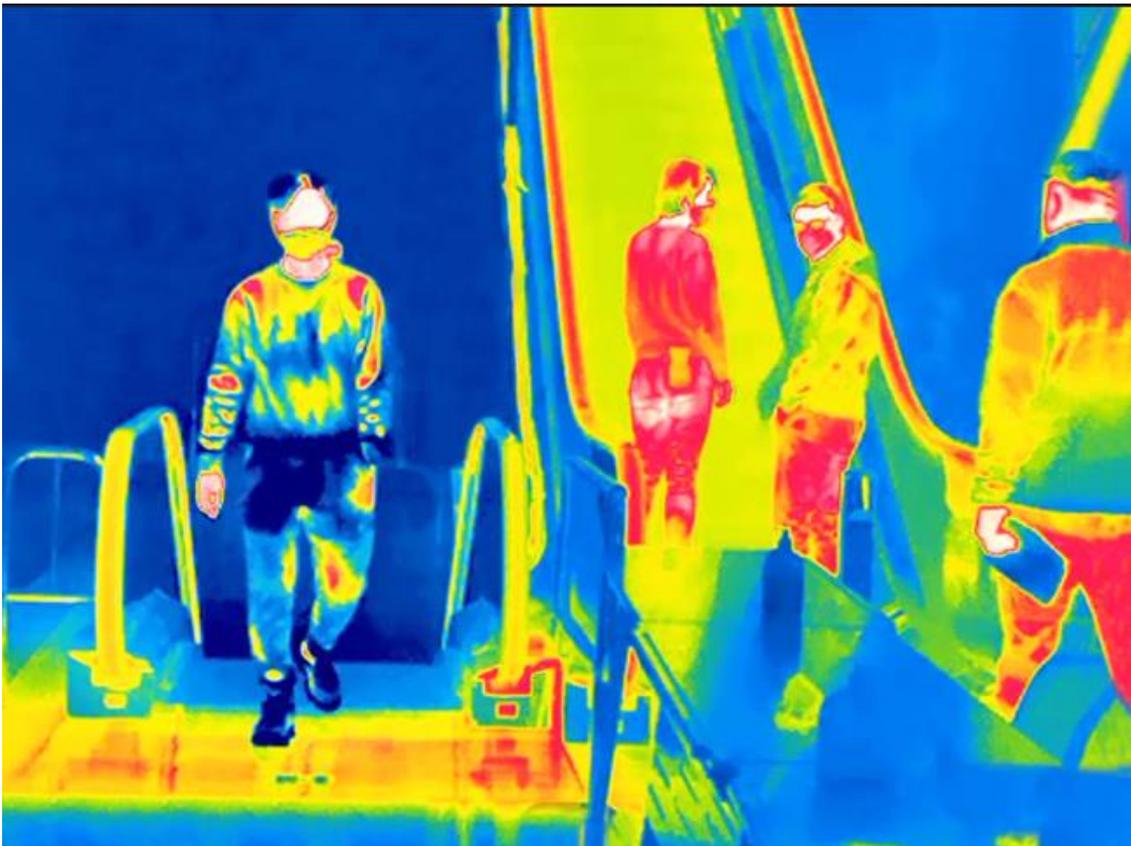
Para la *doxa* la primavera es una estación del renacer, de pasión, esperanza y libertad. Aquí esta idea se subvierte. La primavera de 2020 no está representada con los esperables colores de la naturaleza sino con los colores que se obtienen a partir de una cámara termográfica, en todo caso, su mención da un encuadre histórico-temporal que recontextualiza el estereotipo “primaveral” y nos sitúa en la estación de la pandemia correspondiente al hemisferio norte. Esta tecnología, que sirve para ofrecer una imagen térmica de los objetos usualmente utilizada en la industria, ha sido puesta en práctica para determinar “quien es un potencial portador” del virus. Podríamos afirmar que es una metáfora con sesgo irónico que alude a los colores de la cámara termográfica como equivalentes a los de la primavera, y, como veremos a continuación, cuestiona estas tecnologías que desnudan al cuerpo humano sin ser advertidos. La serie se monta con un precepto: a mayor temperatura (rojo) es mayor la posibilidad de tener el virus, por lo tanto, la cámara infrarroja se constituye como un dedo acusador. Las imágenes, a modo de ícono diagramático, están tomadas en lugares públicos y evidencian la posibilidad de que cualquier persona sea portadora del virus.

Estas imágenes no se limitan a funcionar como símbolos de la pandemia, sino que despliegan una argumentación a favor de las libertades individuales. El procedimiento enunciativo no es ingenuo, sino que se inscribe en una lógica acusatoria: “marcar” a las personas con fiebre que podrían estar enfermas. El foco está puesto en los mecanismos de control y se corresponde con una imagen plástica que pone a la enunciación por sobre el enunciado. Problematiza la cuestión de la vigilancia y nos habilita a ver lo que usualmente

sería invisible para el ojo humano. Así se tematiza una ruptura de escala como consecuencia de la pandemia porque la percepción de ciertas cualidades indicadoras de la enfermedad -los colores, la temperatura-, se encuentra mediada a través de un soporte tecnológico que construye una mirada. En consecuencia, se modifican los “espacios mentales” de la sociedad (“el otro es una amenaza”). Dicho de otro modo, las “reglas de interpretación” de los signos han mutado. El rojo es calor, es peligro, es COVID.

Si bien en las imágenes aparecen los cuerpos en movimiento, casuales, en la ciudad, con barbijo, estos cuerpos quiebran los estereotipos de ciudadanos para darnos una imagen transformada en dato. Se borran las individualidades, o los rasgos que usualmente permiten identificar una persona, y toma su lugar un rasgo que es del orden del contacto, pero sin contacto: la temperatura corporal. Los retratados no saben que los están observando y cuando la cámara es descubierta se produce el juego inverso: el acusador acusado.

**Figura 3. La ciudad bajo control**



**Autor: Yonggeun Jang. Publicado en**  
<https://museodelacarcova.una.edu.ar/en-pausa/obras/yonggeun-jang.html>

Esta tecnología no pide permiso, puedo negarme a que me tomen la temperatura, pero no evitar que me miren a través de una cámara termográfica. Impedir el desplazamiento, detener la circulación, el control sobre los movimientos de la población. ¿Seguridad versus libertad? Pone en el tapete el derecho a la protección de los datos personales. ¿Salud colectiva o derechos individuales? Una cuestión ética que en la jerarquía de valores pone en primer lugar al bien común antes que a los valores individuales de libertad y privacidad. Estamos frente a una obra disruptiva que simboliza el control durante la pandemia y que funciona como metáfora del avance de los Estados sobre los cuerpos y los individuos. Este cambio en el dispositivo queda retratado en la obra artística. Por lo tanto, cuando es tomado a cargo por el artista ya no se trata de un ícono diagrama sino de un ícono metáfora que representa la idea de control.

Este cambio de mirada no está asociado a la “felicidad” sino al “miedo”, al “control”, a la “sospecha”, “muerte” y al “pesimismo”. Es un enorme contraste y un cambio en los estereotipos de “los cuerpos en primavera”. El “ver con nuevos ojos” aquí da un giro de 180 grados y se transforma en una “mirada maquínica”.

## El adentro

*María de la Paz Gutiérrez*

Título: “Un eterno domingo”

Texto: “Se suceden los días, iguales pero distintos, llenos de horas creativas, ociosas, aburridas.”

Aquí la vida cotidiana se visualiza a partir de diversas escenas que parecerían transcurrir durante el mismo día al interior de un hogar en el que los protagonistas son dos niños y una mascota. La ventana es un elemento omnipresente que deja pasar la luz del sol, pero se vuelve opaco. No podemos ver a través de ella y nos devuelve su propio reflejo. El exterior se vuelve inaccesible. Los cuerpos en reposo, echados alternadamente en un sillón, o en el piso, las expresiones serias, de hastío, son huella de las rutinas contra el aburrimiento.

A través de estas operaciones, que actúan sobre lo icónico y lo indicial, se quiebra un modelo de la familia instaurado durante la pandemia: la familia que aprovecha estar en casa para jugar, cocinar y entretenerse. En un nivel más general cada imagen se constituye como metáfora de las “horas creativas, ociosas o aburridas”. Si el escenario es el mismo, las variaciones están en los cuerpos. Los “cuerpos del encierro” o “los cuerpos aislados”. El extrañamiento de la mirada se posa en el entorno, redescubrir cada rincón de la casa, saber por dónde entrará el sol, leer o simplemente no hacer nada. La iluminación procede del exterior y genera un juego de luces y sombras, los planos generales muestran el escenario hogareño, siempre ordenado y pulcro, los rostros de las personas retratadas son serios, sus poses estáticas. El texto

verbal marca esta detención del tiempo y lo asocia a una idea de “domingo eterno”.

En esta serie los gestos y los cuerpos cobran relevancia porque son fragmentos de una secuencia anterior: pensé en cambiar de peinado, en hacer una torta. Otros marcan una acción durativa, leer un libro es un proceso extendido en el tiempo, mirar por la ventana parece ser algo más puntual y sentarse al sol indica un tiempo más breve. Es decir que hay diferentes ritmos temporales, pero se repiten. Todas son actividades individuales, no colectivas, no hay relación de uno con el otro. Los cuerpos son operadores de identificación de momentos de la vida cotidiana durante la pandemia, todos muy semejantes entre sí. La gestualidad, la seriedad, el ceño fruncido son marcas de la repetición. Apela a un lector que comparte el saber sobre el acontecimiento, las imágenes aquí no funcionan como testimonio sino como ejemplos ilustrativos de la vida en pandemia.

La única referencia al afuera es la luz del sol que entra por la ventana. Esta obra nos muestra que los entretenimientos se van agotando, cambios de vestuario, de peinados, la lectura de un libro, el tiempo parece no transcurrir. La descripción se centra en la repetición y en cuerpos cansados, aburridos, hastiados. ¿Qué más hacer en un espacio cerrado? ¿Cómo hacer que cada día sea diferente? Lo indicial fotográfico se neutraliza, no es posible distinguir un momento de otro, el tiempo se detiene en un presente continuo.

**Figura 4. El hastío.**



**Autora: María de la Paz Gutiérrez. Publicado en <https://museodelacarcova.una.edu.ar/en-pausa/obras/maria-de-la-paz-gutierrez.html>**

En la última fotografía de la serie, el niño hunde su rostro sobre una torta en la que chorrea algo rojo, (¿sangre?). La detención en el tiempo se derrumba y el suceso llega: “morir de aburrimiento” que como metáfora se literaliza (Figura 4).

En el nivel enunciativo, más que una ruptura observamos un cambio de escala “temporal” en la medida en que las actividades habituales de la vida cotidiana se detienen y los cuerpos son encerrados en el espacio privado y doméstico, no hay salida. Y la paradoja, ¿qué hacer con tanto tiempo? No hay transiciones entre el día y la noche y las actividades se reiteran en el mismo espacio. No importa dónde fue tomada la foto, existe una descontextualización que habilita la lectura a nivel ilustrativo. Sobre lo que debería ser un día habitual en una familia se montan las figuraciones del hastío. Ya no son su ícono sino su símbolo.

*Eleonora Ronconi*

Título: “Serás mis ojos”

Texto: “Mientras se está encerrado con los recuerdos...”

La serie está constituida por metáforas que crean, a partir de un espacio cotidiano, un espacio del recuerdo o de un mundo interior<sup>5</sup>. En esta serie observamos distintos rincones de una casa bajo una atmósfera nostálgica a partir del uso de tonalidades amarillentas y la puesta en escena de objetos desgastados por el tiempo. El título y el texto que la preceden preanuncian los recuerdos y se dirige a una entidad que descubriremos en la última fotografía de la serie: un ave surcando el cielo.

La iluminación es tenue, amarillenta. Alcanza unos libros olvidados por el tiempo. En la mesa, un cepillo y unas tijeras, huellas de la práctica de cortarse el pelo o peinarse. Con contrastes de luces y sombras, la imagen muestra un sillón frente a un escritorio con libros y, detrás, la ventana como referencia. Afuera está el sol; adentro, penumbras. Aquí el cambio de escala consiste en la conexión con la historia personal desde el distanciamiento –obligado– con mundo exterior.

Un vestido sobre una silla, como sinécdoque, nos conduce a la personificación de los recuerdos. La ropa colgada de una percha refiere a un pasado reciente: lo que hasta ayer era presente hoy ya es parte del pasado. Metáfora de la espera o sinécdoque de “lo que ya no se puede hacer”. La ausencia de los

---

<sup>5</sup> Coincidimos con Elena Oliveras cuando afirma que las imágenes de la metáfora plástica, a diferencia de las imágenes de la metáfora verbal, “son *percibidas* y no solo *imaginadas* a través de una mirada interior. La iconicidad, ubicada en el plano del significado en la metáfora verbal, ocupa ahora el lugar del significante y pone de manifiesto la capacidad de comunicación directa del ícono.” (2021:113)

cuerpos y el protagonismo de los objetos puede leerse como metáfora de la fragilidad de la vida y como símbolo de la ausencia.

Las cortinas de las ventanas impiden ver el afuera. El exterior es reflejo, mirada vedada para el observador. La luz entra por las ventanas, pero nada puede salir. El encierro se vuelve visible en la propia cotidianeidad. La ventana como “punto de contacto con el exterior” se transforma en metáfora de un “muro infranqueable” y símbolo del aislamiento. Como en la serie anterior, la luz del sol parece ser el único elemento que traspasa el muro desde afuera hacia adentro, entre un espacio mental y otro.

El desenlace se produce en la última pieza donde el juego de luces y sombras desaparece y un ave surca el cielo a la distancia. El encuadre está en su mayor parte compuesto por arbustos que, sumado a la angulación en contrapicada, sitúa a la mirada desde un ángulo en el que se hace difícil ver el cielo. Aún en el escenario exterior, la perspectiva es “asfixiante”. Este símbolo de la libertad no hace más que contrastar con la realidad del encierro.

*Andrea Guedella*

Título: “Bitácora de Pandemia”

Texto: “Construye con humor arquetipos sociales femeninos usando autorretratos.”

Las piezas articulan las experiencias en pandemia de su autora a modo de bitácora de viaje. Las operaciones de subjetivación, propias del autorretrato, se sostienen a partir de arquetipos femeninos. A través de la metáfora irónica y el humor, la serie exagera estos arquetipos y los liga al aislamiento en el hogar. La estética utilizada nos remite al arte pop por el uso de elementos de la vida cotidiana, reminiscencias del comic -e incluso de la publicidad- en la composición de las imágenes.

La “mujer hogareña” mantiene la conexión afectiva y está en equilibrio con su entorno. Aquí todo es simétrico y armónico y, literalmente, está “flotando” en un estado de calma.

¿Quién da su vida por los demás? La “mujer crucificada”, y con barbijo, en una tabla de lavar la ropa, vestida con un trapo de piso y la cruz hecha con un palo de escoba. Las tareas domésticas no son un lugar para el relax, sino que se transforman en una carga para las mujeres. La cocina, que “abduce”, la tabla de planchar convertida en tabla de surf que navega “las olas de ropa”, en síntesis, las tareas de limpieza, descontextualizadas, permiten el trabajo retórico sobre el humor. También hay espacio para el mundo de la moda y la belleza.

La serie cierra con una imagen de una bolsa de papel cubriendo la cabeza donde se lee “frágil”. El mundo superficial que describe la artista parece proteger su interioridad. La “cabeza” como sinécdoque de “pensamiento”, es algo a cuidar en un marco dado por la fragilidad de los cuerpos frente al contagio. Ser consciente de la fugacidad de la vida redimensiona los

arquetipos. Durante la pandemia, los estereotipos de “mujer” y de “familia” se pusieron en evidencia: la limpieza, belleza, la atención al aspecto físico y el uso de las cirugías estéticas, sensualidad, moda, cocina, ser la proveedora del bienestar que requiere la familia, mantener el equilibrio en el hogar, sin ser consciente de su propia fuerza. Ser “la mejor versión” aún durante el encierro.

**Figura 5. La figuración de sí.**



**Autora: Andrea Guedella. Publicado en**  
<https://museodelacarcova.una.edu.ar/en-pausa/obras/andrea-guedella.html>

En la última pieza (Figura 5), la mirada a cámara interpela al espectador y marca el contraste entre el mundo de las “frivolidades” y el mundo de la “enfermedad”. Nos introduce en las paradojas de la pandemia: mientras

algunos buscan formas de entretenerse en sus hogares, otros se enfrentan a la muerte.

Estos funcionamientos podríamos explicarlos a partir de la combinación de al menos de dos cadenas de operaciones de sentido. A fin de ser más precisos, tomaremos de Oscar Traversa dos categorías: la “fotografía rústica” y “la fotografía larga” que participan de la construcción del “efecto humorístico”. Encontramos un tipo de “fotografía rústica” cuyo efecto cómico “es el resultado de un procedimiento simple y repetible en cualquier momento y, potencialmente, ser indiferente del modelo, aunque puede potenciarse por el carácter identificado o no identificado del mismo” (Traversa, 2014: 172). Por ejemplo, la técnica fotográfica que produce la deformación del rostro produciendo el efecto cómico. Pero esta modalidad aparece cruzada con la “fotografía larga”: “se corresponde con una variante que incluye la posibilidad de tránsitos de reconocimiento que exigen (¿necesitan?) recorridos por cadenas discursivas extensas” (Traversa, 2014, 173). Por ejemplo, podemos incluir a estas imágenes en una vertiente artística por las múltiples referencias al arte pop -que toma como referente a la cultura masiva. Por otro lado, la serie está centrada en la mostración de escenas de la vida cotidiana con humor (o exageración) como se lo indica en el texto. Sin embargo, entre las escenas de la vida cotidiana hace su aparición la muerte, puntuando el efecto cómico. Por consiguiente, en ese momento hace su entrada el “testimonio” que precisa para ser interpretado de un saber lateral, de un conocimiento de las condiciones bajo las cuales se ha producido la obra. Ahora bien, dado que es una escena posada (por oposición a las típicas tomas testimoniales que captan un momento decisivo) la escena se desrealiza (evidentemente no se trata de una foto testimonial periodística). Lo cómico se desvanece y ofrece una lectura crítica acerca del presente que confronta y conmueve.

## Conclusiones

Los análisis precedentes ponen de manifiesto la revalorización de los espacios públicos y de la *libertad* junto a la necesidad de encontrar nuevas vías para atravesar el encierro. La pandemia en sí misma propone una oscilación entre un cambio a escala planetaria -toda la humanidad afectada-, como consecuencia de algo que pertenece a un nivel microscópico -el virus.

Las “rupturas de escala” que quedaron configuradas en nuestro corpus podemos dividir las en:

- a. Operaciones primeras (se refieren a sentimientos, sensaciones): ruptura en la percepción de los cuerpos (“fragilidad”, “inmovilidad”, “desmaterialización/ausencia”, “avatar”, “aislamiento”).
- b. Operaciones segundas (a procesos y relatos): ruptura de la escala temporal (“presente continuo”, “memoria”).
- c. Operaciones terceras (en cuanto a reglas): ruptura en el régimen de la mirada (“la mirada maquínica”) y ruptura semántico-interpretativa (“la pandemia como interpretante”).

Estas cadenas de operaciones hacen foco en las consecuencias y construyen figuraciones de la pandemia que dividen los espacios mentales en dos: el afuera y el adentro. Mediados por una barrera “invisible”: la prohibición de salir sin la protección del barbijo.

Las piezas que refieren al espacio exterior construyen los relatos a través del extrañamiento de la mirada. Los estereotipos se ubican a nivel compositivo (el paisaje urbano, la foto turística) mientras que las rupturas de escala se dan a nivel semántico-interpretativo guiados por el interpretante “pandemia”.

En la obra de Franco la ausencia de los cuerpos (operaciones segundas) y la desolación o el peligro (operaciones primeras), remiten a la regla la prohibición de permanecer en el espacio público (operaciones terceras). La ciudad vacía y la nostalgia redireccionan a la pandemia.

A diferencia del caso anterior, en la obra de Ruiz el relato se construye sobre las transformaciones en las actividades cotidianas en pequeños pueblos, el alcance geográfico de la pandemia nos habilita a observar el cambio de escala que mencionamos más arriba. La presencia del barbijo nos remite al miedo al contagio y también a la necesidad de utilizarlo. Este objeto desencadena las múltiples figuraciones de la pandemia.

Es en Jang donde observamos una ruptura de escala en torno al régimen de la mirada. La obra comienza por la metáfora “los colores de la pandemia” son como los “colores de la primavera”, que (como analizamos más arriba) aluden a la primavera en el hemisferio norte y a los colores que indican fiebre. Pero además nos propone una ruptura de escala en los modos de representación instituyendo la “mirada maquínica” que ve lo que nadie puede ver a simple vista, en todo momento y lugar. Esto corresponde con los alcances de la vigilancia y el control sobre la población en los espacios abiertos.

En el conjunto de piezas que remiten al espacio interior, también se produce un extrañamiento de la mirada, pero redirigido hacia el hogar. En Gutiérrez el relato se construye sobre el aburrimiento, la monotonía y el hastío. El estereotipo de familia que circuló en pandemia -felices en las casas organizando múltiples actividades para entretener a los niños- se presenta agotado. Por otra parte, se pone de manifiesto la ruptura de escala a nivel temporal ya que la imposibilidad de efectuar determinados trayectos impide puntuar el día, el tiempo parece no transcurrir y los días son todos iguales. Estas operaciones nos instalan en un presente continuo.

En la obra de Ronconi hay una transición entre el espacio mental definido por el afuera -el espacio prohibido- y el adentro. Este último, a su vez se desliza entre el espacio de la casa hacia el de los recuerdos. Las operaciones son del orden de las emociones y los afectos, que activan recorridos de la memoria. La ausencia, la libertad y la mirada orientada hacia un “pasado lejano” pero también hacia un “pasado reciente”, la cotidianeidad perdida.

En la obra de Guedella, en cambio, no hay una mirada nostálgica sobre la vida cotidiana sino una descripción de la “nueva cotidianeidad” en tono ligero y divertido. Sin embargo, se produce una ruptura de escala a partir de la última pieza, la presencia de la muerte resignifica las imágenes anteriores y conduce

a otras cadenas de asociaciones que podríamos resumir en la forma en que ese contraste redimensiona la vida y subraya la fragilidad de los cuerpos. Los estereotipos femeninos son explotados para contrastar con la imagen de una mujer -sin máscaras-, que se enfrenta inexorablemente con la enfermedad. Esta operación coincide con lo que Gustavo López (2023) define como “la figuración de sí”: “el compromiso de definirse a sí mismo desde sus posibilidades y no desde las representaciones que se le imponen, aunque, en tanto espacio de lucha de sentidos, en tanto espacio múltiple, convivan en ellas vestigios, resabios de aquellas representaciones” (p. 40). Es evidente en estas piezas las tensiones o desplazamientos producidos entre los sentidos estereotipados y las figuraciones construidas a partir de estas “convivencias”.

De este modo podemos afirmar que en el corpus analizado los estereotipos ocupan un lugar fundamental como punto de partida de las figuraciones ya que habilitan cambios y rupturas de escala durante la pandemia, un fenómeno que de por sí ha trastocado las escalas. La iconicidad simbólica de la fotografía artística se erige como un dispositivo que exige al espectador descender a su naturaleza icónico-indicial a partir de la identificación con esos estereotipos constitutivos de la sociedad. Como consecuencia de su funcionamiento indicial y a partir de su *arché* -parafraseando a Schaeffer-, podemos afirmar que el dispositivo fotográfico es “autenticante”. Contrariamente a lo esperado, esto también lo podemos observar en la fotografía artística.

## Bibliografía

Amossy, R. (2001). *Estereotipo y clichés*. Buenos Aires: Eudeba.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Carlón, Mario (2010). La mediatización del ‘mundo del arte’. En: *Mediatización, sociedad y sentido: diálogos entre Brasil y Argentina*. Rosario: UNR.

López, G. (2023). “Figuración de los cuerpos nómades. Dinámicas de la representación y figuración del cuerpo en las imágenes visuales de los colectivos LGTBQ+”. Tesis de Doctorado. Buenos Aires: Inédito.

Oliveras, E. (2021). *La metáfora en el arte. Fundamentos y manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Paidós.

Peirce, C. S. (1978). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Suárez, B. (2014). Postales de la ciudad virtual: Dispositivo de enunciación e interfaz gráfica en la red social Facebook. En: *Revista Avatares de la comunicación y la cultura*, No 7.

Traversa, O. (1997). *Cuerpos de Papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. España: Gedisa - el mamífero parlante.

----- (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

----- (2002). *Efectos de agenda II. Espacios mentales*. Barcelona: Gedisa.