



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Trabajo de Graduación de la
Licenciatura en Historia de las Artes, orientación en Artes Visuales

Título:

Estéticas de lo cotidiano: aislamiento social en la pintura argentina contemporánea

2023

Apellido y nombre: Sepúlveda Chandía, Michelle Junop

DNI: 95.412.045

Leg: 73655/5

Tel: 2213614305

E-mail: jun0p@hotmail.com

Directora: Marcela Andruchow

Co-directora: Paola Belen

ÍNDICE

A. Abstract	1
B. Introducción y problemática a investigar	1
B.1. Estado de la cuestión	3
B.2. Hipótesis y preguntas de investigación	5
B.3. Objetivos	6
B.4. Metodología de análisis	6
C. Desarrollo	6
C.1. Interiores nostálgicos	8
C.2. Entorno digital como refugio	12
C.3. Ausencias en el paisaje cotidiano	15
C.4. Hacia una pintura contemporánea inmediata	19
D. Conclusiones y reflexiones finales	23
E. Referencias bibliográficas	25

A. ABSTRACT

La presente investigación realiza un análisis iconológico sobre la influencia ejercida por el contexto histórico y social de la reciente pandemia de COVID-19 en las temáticas de un grupo de pinturas creadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y La Plata entre el año 2020 y 2021. Además, el estudio de las temáticas, así como de las formas de producción y circulación de estas obras, nos entrega las cualidades que nos permiten situarlas dentro del arte contemporáneo. En estas imágenes podemos observar la importancia de captar la naturaleza del tiempo y la esfera relacional de la vida como puntos de partida para la producción plástica.

B. PROBLEMÁTICA A INVESTIGAR

Debido a la cercanía temporal con nuestro objeto de estudio, perceptivamente nos parece que no existe mucha investigación ni producción teórica alrededor de las problemáticas que acarrearó la pandemia del COVID-19, específicamente en el campo del arte contemporáneo. Sin embargo, estas investigaciones existen, aunque siguen siendo pocas, las cuales mayormente apuntan a estudios sociales, políticos y económicos o sobre la hibridación entre arte y tecnología. Algunas de las cuestiones que la pandemia ocasionó están relacionadas principalmente con las nuevas formas de circulación y consumo de las obras

de arte, así como las nuevas formas de producción y elección de temáticas. Particularmente, nos interesa investigar una propuesta contemporánea de arte local a partir de estos aspectos, la cual se caracteriza por pertenecer a una disciplina tradicional, la pintura (en este caso al óleo), que incluye temáticas cotidianas e íntimas.

INTRODUCCIÓN

Mediante el análisis formal e interpretativo de un grupo de pinturas de artistas que viven en CABA y La Plata y que fueron producidas durante la reciente pandemia de COVID-19 (2020-2021), se estudia cómo influyó ese contexto sanitario excepcional en estas obras. Particularmente, se propone que este entorno ha introducido efectos tanto en las temáticas como en la circulación (la cual se volcó exclusivamente a los medios virtuales) de la práctica pictórica contemporánea, estableciendo reflexiones sobre la cultura visual en la virtualidad y su consumo, la representación plástica del contexto afectivo y las interacciones sociales.

Las temáticas y los motivos que representa la pintura figurativa creada en contexto de pandemia global han tomado nuevos significados y se han convertido en las imágenes que simbolizan un periodo de incertidumbre. Se trata muchas veces de escenas cotidianas, banales y sencillas, pero que representan la vida de una sociedad aislada, sumergida en una paradoja temporal entre la urgencia y el retardo, y que vive en un mundo «sin nosotros» y un doble virtual del mundo. Es una realidad representada por un arte que también quedó sumido en la efímera vida virtual y en el ruido sordo de las pantallas (Speranza, 2022).

En el presente trabajo, para una mayor organización, tanto la selección como el análisis del corpus de estudio estará guiado por tres ejes temáticos:

- Interiores nostálgicos
- Entorno digital como refugio
- Ausencias en el paisaje cotidiano

El corpus seleccionado está integrado por seis artistas y seis pinturas. Dentro de la primera temática de escenas interiores se toman las obras *Sin título* (2020) de María Emilia Hendreich (La Plata) y *Melancolía* (2021) de Florencia Podri Marrapodi (CABA). Las obras *E-novios* (2020) de Lázaro Olier (La Plata) y *Bond forged* (2021) de Julián Caprara Gatti (CABA) se ubican en la temática sobre la influencia del entorno digital en la pintura. Y, por último, en el punto sobre las ausencias se sitúan las imágenes *Estudio sobre el tiempo y la ausencia* (2020) de Julieta Oro (Vicente López) y *Ferrocarril San Martín (cruzando Chacarita)* (2020) de Rocío Perillo (CABA). Este estudio interpretativo propone dar cuenta de los significados culturales y estéticos que se materializan dentro de estas pinturas y que

son parte de un contexto de pandemia global, así como de un contexto de producción artística contemporánea. Se podría pensar que los motivos evidenciados por los artistas para elegir estas temáticas fueron el deseo de expresar las nuevas costumbres y estados de ánimo que aparecieron por los cambios sociales de la época, especialmente los que derivan del aislamiento social.

Estas imágenes cumplen un rol en la circulación de sentidos dentro del campo social, especialmente en lo virtual, adquiriendo un carácter limitado a lo que ocurre en la pantalla. A través de estas nuevas representaciones podemos echar luz sobre cómo el intenso contexto global de encierro e incertidumbre modificó las formas de mirar la realidad. A la vez, las pinturas que conforman nuestro corpus de estudio nos muestran las particularidades del estilo de cada artista, develando los elementos estéticos y visuales que cada producción y en conjunto aportan a la práctica artística contemporánea.

Cabe destacar que las obras a analizar son consideradas pinturas ligadas al ilusionismo espacial tradicional, las cuales están definidas por la concreción de una imagen al combinar línea, espacio y color. Resulta difícil para la pintura situarse más allá de la tradición del espacio pictórico como superficie y, si esta logra romper el límite del espacio ilusorio al usar el espacio real, deja de ser considerada pintura para ser vista como arte (Noé, 2004). Esta es la forma en que la pintura se vuelve arte contemporáneo, pero no pintura contemporánea, ya que se abandona la especificidad.

La pintura, a partir de su tradición, crea una distancia con las nuevas definiciones y tendencias artísticas que reproduce la categoría de arte contemporáneo. Estas nuevas definiciones tienen que ver muchas veces con problematizar la materialidad artística, la autoría, los límites de las disciplinas artísticas, las formas típicas (desde la instalación, performance, interacción humano-máquina, entre otras), las temáticas y los lugares de circulación. En tal sentido, se pretende caracterizar el concepto de arte contemporáneo con el objetivo de situar las obras de nuestro corpus de estudio en el contexto de producción del arte contemporáneo según sus cualidades, formas de producción y circulación.

B.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Debido a la proximidad cronológica con el tema de estudio, el estado de la cuestión se organiza en torno a diversos conceptos y otras investigaciones que no están completamente ligadas a nuestro objeto, pero son tomadas prestadas con el objetivo de armar el presente trabajo.

En 2022, luego de haber vivido la pandemia del COVID-19, Graciela Speranza publica *Lo que no vemos, lo que el arte ve*, un libro que narra cómo

El arte y las ficciones de nuestro tiempo pueden iluminar la omnipresencia de nuestro inconsciente digital, extrañar los nuevos gestos con que hoy tocamos sin tocar y miramos sin ver, remedar nuestra experiencia del mundo real mediado por las pantallas [...] (s. p.).

En esta investigación la autora nos reafirma que en todas las obras de arte es posible ver lo contemporáneo, haciendo uso del anacronismo para poder hablar sobre lo que estamos viviendo. Principalmente, a través de la selección de producciones artísticas desvela y reflexiona sobre las amenazas que atacan a la humanidad y el planeta en el siglo XXI, haciendo énfasis en la catástrofe ambiental y en la inmersión digital del mundo. Este estudio aparece como punto de partida para nuestra investigación, motivando a teorizar y analizar obras de arte contemporáneo que estuvieran directamente ligadas o no al contexto histórico y social. Una diferencia del presente trabajo de tesis respecto con el trabajo de Speranza se encuentra en el hecho de que elegimos obras contemporáneas que pertenecieran a la cosmovisión local, ejecutadas por artistas jóvenes y emergentes, quienes apuestan por una actividad contingente e inmediata de la pintura.

Por otro lado, este tiempo de incertidumbre y de catástrofe también puede ser representado a través de temáticas y motivos cotidianos y banales, no necesitamos imágenes explícitas para poder ver lo que no vemos. Desde esta perspectiva nos acercamos a los estudios sobre la obra de Edward Hopper, los cuales remarcan la importancia de las escenas interiores y el poder que tienen en manifestar los nuevos estados de ánimo inducidos por los cambios sociales de la época (Museo Thyssen-Bornemisza, 2012).

Para sustentar el análisis sobre la temática «Entorno digital como refugio» se ha tomado de referencia el concepto de *entorno digital* desarrollado por Pablo J. Boczkowski y Eugenia Mitchelstein (2022), quienes plantean lo digital en el mundo contemporáneo como un entorno que envuelve y moldea todos los aspectos de la vida cotidiana. Estos autores parten del estudio del contexto de la pandemia y cómo esta nos arrastró al abandono de los espacios urbanos para empezar y terminar nuestra vida en la pantalla. Asimismo, una investigación más cercana a la especificidad del tema de nuestra tesis la hace Ricardo González García (2018) en su artículo titulado *Influencia del metamedio digital en la pintura contemporánea*, donde indaga sobre la posibilidad de supervivencia de la pintura en el entorno digital y su influencia sobre los procesos plásticos.

Por último, para situar dentro del campo del arte contemporáneo a las obras seleccionadas, hemos retomado las concepciones de la *Estética relacional* [1998] (2008) de Nicolas Bourriaud y las corrientes de arte contemporáneo de Terry Smith (2012). El primer autor describe un arte que no es un objeto sino una duración, donde cada obra significa habitar

un mundo en común y donde el trabajo del artista genera relaciones sociales. La obra de arte se resiste a la sociedad del espectáculo y apunta hacia micro-utopías de lo cotidiano. Esta concepción se enfoca en la disolución de los límites de las artes del tiempo y las artes del espacio. En nuestra investigación se plantea tal pensamiento según la naturaleza de la imagen y el poder que tiene en la elaboración del sentido, trasladándose a la vida cotidiana y pudiendo ser apropiada por el receptor. Aquí toma protagonismo la tercera corriente de Smith, la cual describe un arte caracterizado por las experiencias de vida en el presente vinculadas a las transformaciones mundiales, donde las relaciones cotidianas son usadas como puntos de partida y donde es de gran importancia capturar lo inmediato.

B.2 HIPÓTESIS

El corpus de obras seleccionado para este estudio se encuentra condicionado por el contexto histórico-social, el cual es atravesado por una pandemia global. Esta influencia puede ser observada en las temáticas elegidas por los artistas, así como también en las formas de circulación de las imágenes. Asimismo, estas pinturas pueden ser consideradas como arte contemporáneo según sus cualidades y modos de producción, debido a que presentan renovaciones, giros y descentramientos con respecto del arte moderno.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿De qué manera influyó el contexto de pandemia global en las temáticas de cierta parte de la pintura realizada entre 2020 y 2021 en La Plata y CABA?

¿Qué temas y motivos incorpora la pintura contemporánea de dicha región realizada durante el periodo de la pandemia por COVID-19?

¿Cuáles son los significados culturales y estéticos materializados en las obras pictóricas producidas durante el periodo pandémico? ¿Cuál es el rol que cumplen estas imágenes en la cultura visual?

¿Qué significados aportan las imágenes del presente corpus de estudio al contexto de producción artística contemporánea?

B.3 OBJETIVOS

Analizar un grupo de pinturas de artistas argentinos (de La Plata y de CABA) producidas durante la pandemia de COVID-19, con el fin de estudiar de qué manera influyó el contexto de pandemia global y describir sus efectos en las temáticas y la circulación de las obras seleccionadas.

Describir formalmente y analizar interpretativamente las pinturas del corpus de estudio según las temáticas propuestas, para dar cuenta de los significados culturales y estéticos que en ellas se manifiestan.

Situar las obras del corpus de estudio en el contexto de producción de arte contemporáneo a través del análisis de las temáticas y las formas de circulación de dichas imágenes.

B.4 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Las fuentes de datos serán construidas a partir de la observación de las obras de arte pertenecientes al corpus de trabajo, accediendo a estas a partir de material digital como fotografías y publicaciones en redes sociales o en la web. Se consultaron documentos y bibliografía (libros, artículos de internet, textos curatoriales, textos de artista, reseñas) donde se elaboran e interpretan conceptos e ideas que se retoman en este trabajo. Por último, se usará la técnica de entrevistas semiestructuradas a los artistas seleccionados para la recuperación de información sobre el proceso de producción material e interpretativo.

El análisis temático formal de estas materialidades retomará la mirada iconográfica planteada por W. J. T. Mitchell en *Teoría de la imagen* [1994] (2009) e *Iconología* [1986] (2016), donde el autor se centra en la naturaleza del componente visual y en el campo de la cultura visual. Por un lado, sostiene que la imagen no solo es una construcción social, sino que también construye el ámbito social visualmente. Y por otro, Mitchell propone que las prácticas pictóricas pueden incorporar los textos y viceversa. En este sentido, el modo de abordaje de las obras que corresponden a esta investigación será poniendo en valor las características propias de la imagen, haciendo hincapié en la relación entre imagen-texto, con el objetivo de analizar los motivos y las visualidades de cada pintura y en conjunto.

C. DESARROLLO

Al comienzo del año 2020 el mundo se enteraba de los primeros contagios de la COVID-19 en la ciudad de Wuhan, China. En los siguientes meses la población mundial se encontraba en un estado de aislamiento social porque el virus había llegado a todos los rincones del planeta. El clima global era de pánico, debido a la incertidumbre abierta y al miedo a

contagiarse y morir, pero también fue responsabilidad de las medidas que tomaron las autoridades y la difusión de los medios de comunicación. Estas órdenes provocaron un «[...]estado de excepción, con graves limitaciones de los movimientos y una suspensión del funcionamiento normal de las condiciones de vida y de trabajo en regiones enteras» (Agamben et al., 2020, p. 18). De esta manera, la sociedad resistió la situación como mejor pudo en los primeros meses y luego aceptó sentirse enferma y aislada, al punto de aplazar sus vidas, interrumpir sus relaciones sociales y sus creencias, reforzando así la individualidad y la preocupación por la propia supervivencia.

En *Sopa de wuhan*, el autor Byung-Chul Han (2020) propone algunos motivos para justificar la reacción de pánico al virus y relaciona uno de ellos con la digitalización. Para Han la digitalización desarrolla en la sociedad una apatía y una conmoción por la realidad, ya que esta última ofrece una resistencia que muchas veces puede ser dolorosa. En palabras de Boczkowski y Mitchelstein (2022), la aparición del virus hizo que la vida en los entornos urbanos se convirtiera en una amenaza y llevó, a quienes pudieran, a buscar alternativas digitales para sus interacciones sociales.

La alternativa digital también se vio representada en el campo artístico, especialmente en la circulación y la recepción de las obras de arte. La actividad artística no se detuvo, sino que se mudó a otro lugar: de las galerías, los museos y los centros culturales se pasó a las pantallas. Las pinturas a analizar en los siguientes capítulos son parte del entorno digital, nacieron en los interiores cotidianos de los artistas para mostrarse al mundo a través de las ventanas digitales. Estas imágenes toman el carácter de ingravidez y de actualidad que el medio digital les otorga. Por un lado, nos referimos a una condición etérea de la obra, «una desmaterialización del medio, en consecuencia, que nos ofrece la ventaja del transporte inmediato del mensaje; datos que pueden posibilitar la reconstrucción material de la obra de arte en cualquier otro lugar diferente al de su origen» (Berenguer en González, 2018, p. 167). Por otro lado, la actualidad a la que nos referimos tiene que ver con el congelamiento del tiempo, «la imagen digital [...] se halla en conexión con otra forma de vida, en la que están extinguidos tanto el devenir como el envejecer [...]. Esa forma de vida se caracteriza por un permanente presente y actualidad» (Han, 2018, p. 53). Gracias a esta forma de vida que caracteriza a la imagen digital vivimos según un imaginario generalizado, nuestra vida cotidiana se transforma en imágenes, las imágenes se domesticar al ser producidas y consumidas. Las seis pinturas que se analizan a continuación son parte de este imaginario y nos exponen miradas comunes sobre la realidad del aislamiento social.

C.1. INTERIORES NOSTÁLGICOS

Para empezar, los dos autorretratos que seleccionamos para este tema nos muestran claramente la vida de encierro, incertidumbre e individualidad que mencionamos anteriormente. En *Sin título* [Figura 1] nos encontramos a María Emilia Hendreich con la mirada atrapada en su computadora portátil, en su cama con la comodidad y el abrigo que una tarde de invierno reclama. Su figura apenas se deja ver en el lado derecho de la imagen y todo el espacio restante es ocupado por la calmada y oscura habitación. La habitación es alumbrada por la fría luz de un día nublado, la cual pide permiso para entrar por la ventana media abierta (la luz necesaria para alimentar las plantas de interior). Tenemos una situación similar (en cuanto composición, clima y temática) en la obra de Florencia Marrapodi (*Podri*), pero con una carga más emocional y un deseo de exterioridad. En *Melancolía* [Figura 2] vemos una figura desproporcionada —común en el estilo de *Podri*— que contempla la noche porteña a través de su ventana. Acostada sobre una superficie blanda, descansa con su gato negro, mientras sostiene su celular como si esperara un mensaje de texto y su cigarro se consume a un costado. En este caso, la ventana nos muestra más afuera, entra el viento y vemos la luna llena, dándonos la sensación de querer salir. La ventana de Hendreich nos excluye del afuera y otorga un clima de protección e interioridad. En ambas imágenes podemos observar cómo el miedo, el aburrimiento, la soledad y la incredulidad han invadido la cotidianidad y el espacio doméstico. El hogar no solo encierra a las personas y las aleja del virus, sino que también, dice Paul B. Preciado



(2020) en *Sopa de Wuhan*, se convierte en el nuevo centro de producción, consumo y control asimilando a las instituciones tradicionales de encierro como la fábrica, la prisión o la escuela.

Figura 1. María Emilia Hendreich, *Sin título* (2020). Óleo sobre tela, 140 x 140 cm. La Plata

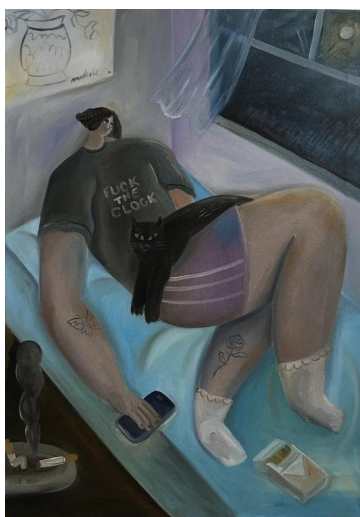


Figura 2. Florencia Podri Marrapodi, *Melancolía* (2021). Óleo sobre tela, 50 x 70 cm. CABA

Con respecto al género pictórico como categoría de análisis, nos gustaría detenernos en el interés de los artistas contemporáneos por retomar y actualizar los géneros, no como una forma de categorizar sus producciones, sino como un modo de revalorizar, cuestionar y desarticular temáticas y motivos pasados. Desde esta mirada, las obras de Hendreich y Marrapodi (así como las otras cuatro obras que analizaremos posteriormente) son parte de la pintura de género contemporánea, que se construye a través de la observación de la realidad visible, la atención en la superficie pictórica y las texturas de los objetos, como así también mediante la variación de perspectivas o subgéneros. En el libro *La enseñanza del lenguaje visual*, Natalia Giglietti (en Ciafardo, 2020) menciona lo siguiente:

La escasez de la pintura costumbrista en el arte contemporáneo puede asociarse con varios motivos, entre los cuales se destacan la pérdida del protagonismo de la figura humana y, tal vez, el papel asumido por la fotografía en la cobertura de estas temáticas (p. 272).

Es cierto que en el auge del arte contemporáneo la figura humana no tuvo protagonismo y la fotografía cubrió esas temáticas que la pintura *rechazaba*. No obstante, en la actualidad la pintura ha reivindicado esas temáticas y motivos de «poca importancia» (según la jerarquía de los géneros). Nuestras imágenes participan de esta actualización mediante la representación y la visibilización de objetos banales, tradiciones, hábitos, recuerdos y pertenencias de clase que ligadas al contexto social donde son producidas generan un imaginario visual. Asimismo, las artistas se autorretratan con el deseo de fijar lo transitorio, captar la personalidad propia y la experiencia personal, poniendo en imágenes la subjetividad de vivir una pandemia.

Así como las escenas de la vida cotidiana situadas en interiores domésticos constituyeron un género popular en la pintura holandesa del siglo XVII, también lo fueron en el siglo XIX cultivadas por los artistas impresionistas. Dentro de este conjunto de producciones costumbristas aparece en el siglo XX la obra pictórica de Edward Hopper (1882-1967), quien a través de escenarios interiores y exteriores, la arquitectura y la iluminación se dedicó a pintar la soledad de la existencia cotidiana americana. Proponemos, al analizar las pinturas de Hendreich y Marrapodi, imaginar los escenarios y las historias narradas por Hopper, donde el aislamiento se vuelve conmovedor y atractivo, a partir del encuadre y la composición, utilizando los recursos como la iluminación, la construcción del espacio y la ubicación del espectador respecto de la escena representada. Estos mismos interiores los invocamos en los espacios representados por nuestras artistas. Hopper pudo adelantarse a los tiempos y sus pinturas, donde la soledad toma protagonismo, funcionan como representaciones de nuestra realidad global. De la misma manera, creemos que Hendreich y Marrapodi logran mostrarnos el deseo de ligar ese afuera, donde la desesperación se conecta con la esperanza, de una forma parecida al pintor americano.

En las imágenes que analizamos en este apartado podemos reconocer una transcripción literal en clave reversible de la pintura holandesa como la que describe Francisco Calvo Serraller (2014) sobre la obra *Habitación de Hotel* (1931) de Hopper. Con esto se quiere decir que la acumulación de detalles ornamentales significativos en las representaciones holandesas, Marrapodi nos la presenta como despojos y Hendreich nos la oculta; la estancia ordenada se convierte en una habitación desordenada; el hogar en un lugar de encierro y aislamiento; la rectitud del cuerpo en una posición de postración; la absorción mental en un estado emocional de melancolía y nostalgia; el eje centralizado en una diagonal desestabilizadora. «Esta reversión escénica no se limita, por lo demás, a lo que podríamos denominar una contraposición de circunstancias en pos de una actualización temporal, sino que afecta de lleno al estilo narrativo al multiplicar el trasfondo simbólico [...]» (Serraller & Fusi, 2014, p. 459).

Las chicas melancólicas insertas en el interior de sus habitaciones que representan Hendreich y Marrapodi se presentan como los síntomas de una cierta manera de vivir y situarse en la vida, rasgos sociales que se acentuaron con la crisis de la COVID-19 y buscan inscribirse en el imaginario colectivo. El motor de esta transformación de la pintura de género fue el deseo de los artistas contemporáneos de expresar las nuevas costumbres y los nuevos estados de ánimo inducidos por el contexto de pandemia. Para lograr esta actualización se aprovechó la fotografía (específicamente en el caso de María Emilia Hendreich, quien guarda recuerdos y situaciones propias en la fotografía y posteriormente

en la pintura), jugando con la iluminación, la construcción del espacio pictórico y la ubicación de las figuras representadas y el público según la escena. A pesar del pesimismo que simbolizan las pinturas de Hendreich y Marrapodi, no son sombrías de ver, tal vez porque nos permiten como espectadores presenciar un eco de nuestras propias penas y decepciones, nos invitan a sentir empatía en su aislamiento. En estas pinturas la soledad y la nostalgia son los temas dominantes.

Por una parte, la soledad que nos presentan surge de un lugar donde las dificultades de comunicación y el anhelo frustrado de amor parecen brutales, pero reconocidas y celebradas por el espacio y la iluminación de aquellas escenas. Aquí el aislamiento se vuelve inquietante y cautivador, la oscuridad que se extiende como una niebla desde la derecha del lienzo de Hendreich, contrasta con la seguridad de la luz de la luna que entra por la ventana como un presagio para Marrapodi. «Lo que podemos dar la bienvenida no es tanto el tema como el tono, es el registro de una actitud emocional transmitida a través del color y la forma» (De Botton, 2004, s. p.).

Por otra parte, a pesar de la atmósfera de cotidiana naturalidad, aparece la nostalgia y la melancolía produciendo en las protagonistas de las imágenes una pertenencia efímera. Desde nuestras miradas nos empeñamos en clarificar el carácter de estos personajes según la geografía privada que los contiene. A ambas las afecta

[...] un síndrome de extrañamiento que las aísla del propio mundo en el que se hallan inscriptas, donde han sido traídas a una convincente realidad doméstica, para verse simultáneamente abstraídas, y no porque se sumerjan en la omnímoda conectividad del teléfono celular, o en la pantalla líquida de la laptop: la influencia solapada de algún misterio ha ahuecado su presencia (Stupía, 2021, s. p.).

La influencia misteriosa sería las condiciones anormales de la vida en aislamiento, nuestra fragilidad inmunológica y ontológica ante lo desconocido, el estado de miedo que se extendió por el globo y que ha ahuecado la presencia de las protagonistas de estas pinturas.

Por último, el clima lumínico en *Sin título* resulta en un elemento que evoca las nociones de presencia y ausencia, al anunciarse como una sensación o estado de ánimo con el cual nos acercamos a la imagen. Siguiendo lo propuesto por Han (2019), así como sucede en las pinturas de Johannes Vermeer (1632-1675), la luz cae en el interior de la habitación, dejando que luz y oscuridad choquen, subrayando la presencia de las cosas. Sin embargo,

tal presencia no es fuerte y es opacada por una luz mágica¹ que no puede iluminar los objetos en el espacio, entonces estos se retiran a una ausencia. La luz que entra por la ventana y atrapa la superficie de la habitación de la obra de María Emilia Hendreich puede ser descrita «como si los rayos de sol, que a duras penas penetran desde el jardín, después de haberse deslizado bajo el alero y haber atravesado la galería, hubiesen perdido la fuerza de iluminar, como si se hubieran quedado anémicos [...]» (Junichiro en Han, 2019, p. 59). En efecto, los pocos objetos que podemos observar en la imagen *Sin título* están presentes, pero desde una apariencia sombría, a contraluz, la sombra cobra protagonismo y no es oprimida por la luz detenida. «La sombra, entonces, obtiene un brillo propio. Y a la oscuridad se le confiere una claridad propia. Luz y sombra, claro y oscuro no se excluyen mutuamente» (Han, 2019, pp. 59-60).

C.2. ENTORNO DIGITAL COMO REFUGIO

A continuación, analizaremos cómo las pinturas de Lázaro Olier y Julián Caprara Gatti son parte de un entorno digital que las envuelve y moldea, donde los fantasmas digitales vuelven al mundo más nebuloso y las imágenes se vuelven modelos. *E-novios* [Figura 3] de Lázaro Olier es una pintura que apenas mide dieciocho centímetros por lado pero dentro de esta se desenvuelven tres espacios diferentes. Se trata de una representación plástica de espacios reales y virtuales en la que se da una serie de sobreencuadres. Si nos fijamos en los tres encuadres, podemos observar el espacio real donde se encuentra el objeto, su propio espacio virtual proyectado en la pantalla del celular y el espacio virtual de la persona con la que está haciendo una videollamada. Los protagonistas de esta imagen están diluidos por la pantalla y la imagen superpuesta, solo vemos sus caras pero sin detalles, solo sabemos que están riéndose, como si ese lugar virtual les diera un refugio ante el aislamiento social. En cambio, *Bond forged* [Figura 4] de Julián Caprara Gatti nos expone un personaje concentrado en la imagen digital de una consola de videojuegos Nintendo Switch. Aquí no podemos mirar esa pantalla absorbente del dispositivo, pero sí su agresiva luz sobre la cara del protagonista. El artista nos deja solos ante la escena y nos hace cómplices de un relato inacabado. En ambos casos, el entorno digital —ya sea una videollamada como un videojuego— funciona como un amparo frente a la realidad infecciosa.

¹ Nos referimos a la luz *shoji* que Buyng-Chul Han (2019) describe en el capítulo «Luz y Sombra - Estética de la ausencia»: «A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz interior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida» (Junichiro en Han, 2019, p. 59).



Figura 3. Lázaro Olier, *E-novios* (2020). Óleo sobre papel, 18 x 18 cm. La Plata

Figura 4. Julián Caprara Gatti, *Bond forged* (2021). Óleo sobre hardboard, 40 x 50 cm. CABA

Este entorno digital del que tanto hablamos es definido por Boczkowski y Mitchelstein (2022) como la consecuencia del auge de lo digital en el mundo contemporáneo, el cual es más que una serie de tecnologías porque desempeña un papel importante prácticamente en todos los aspectos de la vida cotidiana. A partir del abandono de los espacios urbanos hubo una irrupción de tiempo y energía dedicados a la pantalla y los individuos realizaron desde ella una variedad de tareas como estudiar, trabajar, entretenerse y socializar. Las imágenes de Olier y Caprara Gatti se presentan como ventanas para espiar la vida íntima de sus

personajes, nos hacen vivir de cierta manera la cita que tuvo por videollamada y el ensimismamiento de crear lazos con dioses en el videojuego Hades.²

Aquellos lazos ficticios con personajes imaginarios pueden ser examinados como fantasmas digitales producidos por el mundo del internet. «Las cosas, que en tiempos eran mudas, ahora comienzan a hablar. La comunicación automática entre las cosas, que tiene lugar sin ninguna contribución humana, proporcionará nuevos alimentos para fantasmas» (Han, 2014, p. 82). Para Han (2014), el mundo se vuelve más nebuloso y más espectral porque las cosas se someten a las informaciones y pierden significados por la velocidad que se difunden por la red. Consideramos que el contexto de pandemia reforzó estas comunicaciones digitales, ayudando a que las relaciones sociales asuman una forma de espectro. El aspecto nebuloso y desenfocado de los rostros de la videollamada de Olier responden a este carácter fantasmal de la comunicación, donde no podemos estar seguros si con quien nos comunicamos está realmente al otro lado de la pantalla. La información que comparten y consumen los protagonistas de *E-novios* y *Bond Forged* se propaga velozmente como una pandemia.

Según Han (2014), «El medio digital consume aquella inversión icónica que hace aparecer las imágenes más vivas, más bellas, mejores que la realidad, percibida como defectuosa [...]» (p. 49). Los personajes de las obras que nos incumben utilizan las imágenes de las pantallas como blindaje frente al shock de la realidad, ya que en esas ventanas digitales no irrumpe el peligro de lo real. Posiblemente, los mismos artistas también acudieron a la producción de imágenes como una reacción de protección y de huida. «Huimos hacia las imágenes, a la vista de una realidad que percibimos como imperfecta» (Han, 2014, p. 52). La pandemia, para algunos artistas, significó tiempo para volver a conectarse con su trabajo, escapar de la realidad y producir más de lo normal. En conversación con Lázaro Olier se ha dicho lo siguiente:

Tenía el corazón roto y no tenía futuro, así que me puse a pintar, un poco para escapar de mi cabeza por un momento [...]. Sin pensarlo mucho empecé a sacar fotos y pintar lo que veía. Mi paisaje no iba mucho más allá de la casa donde estaba parando en el momento. [...] La pandemia significó tener otras ideas en la cabeza y lo nuevo fue usar la pintura como algo material de donde agarrarme mientras me atravesaban esas ideas y pensamientos (Olier, L. comunicación personal, 6 de febrero de 2023).

² El título de la obra *Bond forged* hace referencia a las dinámicas del videojuego Hades (2020) donde se busca crear lazos con dioses y así desbloquear beneficios e historias de personajes.

Al mismo tiempo, siguiendo lo propuesto por González García (2018), el metamedio digital es aplicado a la producción pictórica estableciendo resultados estéticos que aluden a la nueva realidad y perceptibilidad que el entorno digital ha aportado a la sociedad del siglo XXI. Nuestras pinturas creadas en pandemia tienen la sensibilidad de representar la mutación de los medios analógicos a los digitales en los procesos de producción y comunicación de la sociedad, como también los cambios perceptivos y psicológicos que se han provocado. Aquí «el momento tecnológico de cada época es determinante para los procesos y resultados de la creación artística» (Benjamin en González García, 2018, p. 166), por lo tanto, nos interesamos en las influencias que la cultura digital ha aportado a la pintura. Entre estas influencias podemos observar que tanto Olier como Caprara Gatti desarrollan una retroalimentación entre lo virtual y lo físico, donde recogen un bagaje visual de otros medios (como la fotografía, los videojuegos, el cine y las interfaces digitales) para volver sobre el lienzo y llegar a soluciones estéticas que desvelan las inquietudes de la sociedad aislada. Esta conexión entre lo físico de la pintura y lo virtual de la imagen digital puede ayudarnos a entender la extensión de la concepción de la pintura contemporánea.

C.3. AUSENCIAS EN EL PAISAJE COTIDIANO

Nuestras últimas obras a analizar pueden entenderse como paisajes, lugares o espacios, ya sean privados y públicos, que se ven atravesados por la ausencia del ser. Julieta Oro a finales del año 2020 pinta *Estudio sobre el tiempo y la ausencia* [Figura 5], un lienzo de más de un metro de ancho que nos muestra un fragmento de un espacio interior. En la parte inferior alcanzamos a observar una mesa con dos sillas vacías que apuntan hacia el espectador, las cuales nos producen la sensación de estar solos esperando o extrañando a alguien que ocupe ese vacío. La paleta de colores cálidos, que contrasta con la escena de abandono, nos abraza y nos consuela ante esta situación, aunque la soledad y la conciencia del paso del tiempo que nos impone el reloj de pared puede generar inquietud. En el caso de *Ferrocarril San Martín (cruzando Chacarita)* [Figura 6] de la artista Rocío Perillo, la quietud y el silencio de un lugar público resulta desconcertante, pero a la vez produce una mirada detallista y concentrada ante un espacio que nunca está vacío, que invita a descubrir la belleza en la desolación de un lugar. El clima lumínico del vagón es frío y la luz en clave tonal alta entra agresivamente por las ventanas. La situación virulenta es la causa de estas desapariciones, la sociedad —los que tenían el privilegio de quedarse en casa— se encuentra encerrada en sus espacios domésticos sin poder desarrollar su vida normal, mientras que otros se ausentaron físicamente para siempre dejándonos la soledad en cada rincón de nuestros hogares.

Figura 5. Julieta Oro, *Estudio sobre el tiempo y la ausencia* (2020).
Óleo sobre lienzo, 133 x 153 cm. Vicente López

Figura 6. Rocío Perillo, *Ferrocarril San Martín (cruzando Chacarita)* (2020).
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. CABA



En cuanto al espacio construido por el arte,



[...] no es el espacio «real» así como tampoco es su reverso, un espacio «irreal». [...] el espacio del arte propone nuevas imágenes (visuales, sonoras, audiovisuales, corporales) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales, por las dimensiones simbólicas, políticas, económicas, religiosas, científicas, ideológicas (Ciafardo, 2020, p. 161).

Así pues, el espacio es el resultado de los procedimientos y operaciones que las artistas ponen en juego en el proceso creativo. La propuesta de organización de lo visible que ofrecen Oro y Perillo en sus pinturas nos abre camino para su interpretación. «El espacio es un entrecruzamiento entre movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan [...] el espacio es un lugar practicado» (De Certeau, 2000, p. 129). Si seguimos esta definición, ambas imágenes se contradicen con la necesidad de una corporalidad que transite y practique el lugar para que se convierta en un espacio, en los lugares representados domina lo inerte, en ellos el tiempo parece haberse detenido. Además, De Certeau (2000) sostiene que el espacio implica la acción de delimitar y separar a la otredad, determinar fronteras para que sea posible la demarcación de interacciones y no de diferencias. En el vagón del tren es difícil delimitar el adentro y el afuera, y en el comedor de Oro solo existe el interior. La luz blanca que resplandece en el tren nos encandila y se camufla con las paredes blancas del transporte, exterior e interior crean una atmósfera neutra, no chocan entre ellos y su amabilidad destruye sus fronteras. Estas transformaciones en la representación, porque las relaciones humanas en esos ámbitos han variado, resultaron en un nuevo lugar público y privado para los sujetos.

Asimismo, estos lugares pictóricos pueden ser interpretados como paisajes que problematizan escenas urbanas e interiores de la contemporaneidad. No vemos simplemente materia y objetos en las imágenes de Oro y Perillo, sino formas simbólicas. «[...] el objeto a representar es percibido de antemano como un espacio cruzado por las reglas otorgadas por el género y en el que están codificados significados y valores

culturales» (Mitchell en Ciafardo, 2020, p. 262). Así como observamos la luminosidad, las direcciones y los colores de ambas pinturas también podemos fijarnos en aquellos problemas contextuales del propio lugar y del mundo representados. La habitación solitaria y el vagón de tren vacío aportan a la actualización de la producción contemporánea del género paisaje, por medio de «otras estrategias visuales que, consecuentemente con su carácter, expanden las formas de imaginarlo» (Ciafardo, 2020, p. 262). En las obras seleccionadas en este capítulo no vemos el entorno natural tradicional del género, sino que vemos lugares pensados como nuevas formas de imaginarse un paisaje, el cual se define por aproximaciones hacia un ambiente afectado por desequilibrios sociales, catástrofes y los impactos que una pandemia produjo en la vida normal de las personas. Julieta Oro tiene una relación cercana con esos espacios interiores o exteriores que habitó en el pasado. Sin embargo, al llegar la pandemia su foco apuntó al presente, a «captar esos momentos de silencio, como la quietud de las cosas. Que en tanta detención que estábamos viviendo se presentaban mucho más cotidianos» (Oro, J. comunicación personal, 6 de febrero de 2023).

Una vez que analizamos los espacios donde desaparecen los seres en nuestras obras, emplearemos lo propuesto por Han (2019) en su libro *Ausencia*, donde compara el pensamiento Occidental —dominado por el ser y la esencia— y el pensamiento Oriental donde prima la ausencia, recogiendo los efectos culturales de tal discordia. La interioridad de la casa en la pintura de Oro es inherente a la esencia, lo que miramos es inmutable, los objetos —incluso el reloj— son estables y se resisten al cambio. En el capítulo «Esencia y Ausencia - Habitar en ningún lugar», el autor menciona que «la esencia, entonces remite a la casa y a lo doméstico, a la propiedad y la posesión, a lo que dura y a lo consolidado» (Han, 2019, p. 13). A pesar de este carácter de sustancia propio de la interioridad, en la sala con elegantes sillas no hay nadie que la habite ni de quién afirmarse para alcanzar esa esencia. En contexto de aislamiento social no hay suficiente amor³ y presencia para ayudar al otro a estar, los individuos se ausentan física y mentalmente, nos podemos mirar —separados por una pantalla, una mesa, un asiento, etcétera— pero no nos podemos ver, ni oír, ni tocar, nos convertimos en no-seres.

La presencia y la ausencia en el Ferrocarril San Martín están expresadas según el carácter de la luz. Anteriormente mencionamos que el clima lumínico del vagón era una mezcla de exterior e interior que producía un ambiente neutro. Esta luz puede ser descrita por Han (2019) como una luz blanca que produce indiferenciación, una entre-luz que sumerge todo en atmósfera de vacío y ausencia. Sin embargo, no podemos ignorar que la luz natural tiene

³ «Para Heidegger también el amor consiste en ayudar al otro a alcanzar su esencia [...]. El amor es el dejar ser en el sentido más profundo, según el cual origina la esencia» (Han, 2019, p. 17).

un carácter de agresividad que inunda el lugar, esto debido a la «transparencia desenfrenada, y por lo tanto desagradable, de la arquitectura de cristal moderna» (Han, 2019, p. 43). Las ventanas de vidrio del tren se diferencian de las paredes orientales de papel donde la luz entra tímidamente. La superficie destellante del vidrio es una cualidad que refuerza la presencia, oponiéndose a la discreción. En este caso, lo presente sería el lugar sustancial, los objetos quietos que se resisten al cambio de realidad. Todo permanece allí, aunque nadie le dé un uso, no se ve naturaleza ni rastros de seres humanos, a pesar de tanto vacío y ausencia la imagen irradia una vitalidad intensa. Por el contrario, en la sala la luz natural es retenida, ya que lo exterior debe descartarse en beneficio de la intimidad y la recondición. Julieta Oro apunta a la interioridad romántica de la casa cerrada, donde el exterior queda suprimido. Esta idea es retomada por Han (2019) en el capítulo «Cerrado y abierto - Espacios de la ausencia», donde cita a Hegel sobre la interioridad de la arquitectura cristiana, quien describe que el ánimo en sí es recluso espacialmente y el estrechamiento hacia adentro de la perspectiva sugiere que el exterior debe desaparecer.

La misma ausencia y vacío que miramos en ambas pinturas es lo que provoca el detenimiento del tiempo en esas escenas. «El vacío acorta subjetivamente la vida» (Han, 2019, p. 27). El clima onírico que veíamos en el tren, creado por el clima lumínico, también es producido por la desocupación de los seres que normalmente poseen aquel espacio, ya que no admite ningún contorno claro de las cosas. Aunque sea realidad, estas escenas parecen sueños, el espectador es invitado a ensimismarse en su propia presencia y contemplar la soledad de su conciencia, a través de la puesta en escena de lugares comunes pero extraños. «[...] porque el mundo mismo es un sueño [...] la ausencia mantiene todo en una levitación onírica» (Han, 2019, p. 32). De allí se manifiesta quizás la desconcertante inquietud y la inesperada melancolía que se desprende de estas imágenes, en las cuales prevalece un aire de abandono y la desolación cubre todos los fragmentos de los espacios inhabitados.

C.4. HACIA UNA PINTURA CONTEMPORÁNEA INMEDIATA

En este capítulo proponemos situar nuestro corpus de estudio en el contexto de producción de arte contemporáneo, abordando algunas ideas de autores teóricos (Bourriaud, Smith, Millet y Medina) que coinciden en ciertos aspectos sobre la definición de arte contemporáneo, sus formas de producción y las temáticas elegidas por los artistas.

La forma más común de aproximarse al concepto de arte contemporáneo es a partir de su oposición con la modernidad. Este término ha sido estudiado —y aceptado por el discurso del arte— como un periodo de la historia del arte casi siempre en oposición al arte moderno,

debido a que para algunos significa una ruptura tajante y para otros solo una actualización, un remodelismo, un cambio de ideologías, donde parece basarse en la significación múltiple de un «después».

Para Bourriaud [1998] (2008), el arte contemporáneo se desarrolla en el espacio que hemos heredado del modernismo, el cual fracasó en su proyecto de emancipación de los individuos. El autor no descarta la modernidad y le da una nueva oportunidad, a esta la prolonga hasta la actualidad desde la práctica del reciclaje cultural, en la invención de lo cotidiano y en la organización del tiempo. De esta manera, sostiene que «No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica» (Bourriaud, [1998] 2008, p. 11). Bourriaud le saca al arte contemporáneo la responsabilidad de preparar un mundo futuro para que pueda enfocarse en modelar universos posibles, aprender a habitar el mundo en vez de construirlo. Siguiendo la misma línea, Catherine Millet (2018) ve al arte contemporáneo como una extensión mejorada del arte moderno, es decir, para la autora el arte se vuelve contemporáneo al realizar el proyecto moderno de otra manera, tomando distancia del pasado y centrándose en nuestra vida cotidiana. «El arte moderno que triunfó es aquel con el cual la sociedad por fin se siente en sincronía: el arte contemporáneo» (Millet, 2018, p. 24).

Terry Smith en su libro *¿Qué es el arte contemporáneo?* [2009] (2012) realiza una separación del arte contemporáneo en tres corrientes artísticas, donde traza de inmediato que en una de estas corrientes los artistas no tienen una respuesta común a la pregunta sobre la naturaleza del arte contemporáneo e incluso se muestran indiferentes ante la naturaleza del arte mismo, generalizaciones que importaban en la modernidad. El autor empieza definiendo el *Arte Contemporáneo* como una red institucionalizada, una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propias estructuras de permanencia y cambio. No obstante, este es el *Arte Contemporáneo* que persiste en la conciencia pública y en los medios masivos de comunicación, que para el autor no constituyen la totalidad del campo de estudio por lo que apunta a la investigación de otras concepciones tales como

[...] las ideas, las prácticas culturales y los valores creados dentro de las condiciones de la contemporaneidad. [...] (se debe) advertir los procesos, modos y motivos por los que estas expresiones adoptaron en los últimos tiempos (o adoptan en la actualidad) determinadas formas y no otras (Smith, 2012, p. 318).

Los tres autores concuerdan que de alguna manera el arte contemporáneo mantiene una fuerte relación con su etimología. La contemporaneidad se comprende como la condición

fundamental de nuestro tiempo, lo presente, lo inmediato y lo contemporáneo. Este problema del tiempo se vuelve principal dentro de las preocupaciones creativas de los artistas y sus obras. Los artistas contemporáneos ahora resultan ser testigos internos del paso del tiempo sobre sus experiencias personales en las condiciones recientes. El arte contemporáneo se fija en las relaciones del ser y el tiempo, las circunstancias en que nuestra sociedad habita y los problemas que enfrenta actualmente, el presente como motivo elemental. Por supuesto que toda obra recién creada es arte de su tiempo, pero en la contemporaneidad se produce pensando en que lo contingente es lo único que nos queda ante la ausencia de garantías históricas, el carácter actual de las cosas es el único tiempo que continuará existiendo, así el tema esencial de las obras contemporáneas es la ontología del presente.

En la perspectiva del arte relacional propuesta por Bourriaud [1998] (2008) los artistas eligen exponer en sus obras la esfera relacional de la vida, es decir, el intercambio social, las interacciones humanas y el contexto social. El arte contemporáneo actúa en la esfera relacional como el arte pop intervino en la producción de masas, el «conjunto de prácticas artísticas (contemporáneas) toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo» (Bourriaud, [1998] 2008, p. 142). Según esta teoría estética debemos valorar el arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan. En efecto, se trata de una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo a través de signos, formas, gestos u objetos. En particular, las pinturas analizadas en los capítulos anteriores contienen imágenes que son parte de la esfera relacional, estas obras de arte producen un modelo de sociedad que atraviesa el ámbito de lo real, dialogando con el espectador según sus experiencias en el espacio de la obra y en el contexto social. Tenemos en cuenta también que estas producciones son la forma de comunicación que los artistas encuentran en un mundo aislado.

El arte contemporáneo ya no se basa en la ruptura con la tradición, la producción de masas o la especificidad (argumentos modernistas), ahora importa más capturar lo inmediato, captar la naturaleza del tiempo a través de los lugares, los medios y el afecto humano. Como se mencionó, Smith (2012) identifica tres corrientes de arte surgidas de las condiciones de la contemporaneidad: primero, el «retrosensacionalismo» que constituye a la estética de la globalización, la economía neoliberal y las políticas neoconservadoras; segundo, el giro poscolonial, un arte determinado por los valores locales, nacionales, anticoloniales, independientes y ligados a la antiglobalización; tercero, el cambio generacional que tuvo lugar entre las anteriores corrientes.

Nos interesa esta tercera corriente porque describe un arte caracterizado por propuestas personales, modestas y de pequeña escala, afectadas por las posibilidades de los medios materiales, las redes de comunicación virtual y los modos de conectividad tangible. Se trata de artistas que buscan una participación activa en la economía de imágenes a pesar del desinterés generado por la decadencia del sistema. Sus experiencias de vida en el presente vinculadas a las transformaciones mundiales y las relaciones cotidianas son usadas como puntos de partida, preocupándose sobre qué tipos de arte pueden realizar y cómo exponerlo a los demás. Esta exposición muchas veces toma lugar en espacios alternativos, muestras públicas, la web, publicaciones independientes y otras redes informales de comunicación. Las pinturas que analizamos son parte de este grupo de producciones contemporáneas. A través de estas imágenes podemos dar cuenta del carácter de inmediatez en sus procesos de creación. El interés de estos artistas, al encontrarse ante un detenimiento del tiempo y de sus vidas debido a la pandemia, giró rápidamente hacia una negociación entre contemporáneos, ya sean personas, lugares, objetos, actividades o medios, para refugiarse y sostenerse entre sí.

Estos artistas buscan aprehender lo inmediato, captar la naturaleza cambiante del tiempo, el lugar, los medios y el humor de hoy. Se encargan de hacer visible nuestra sensación de que estos constituyentes fundamentales y familiares del ser se vuelven más extraños cada día (Smith, 2012, p. 23).

Las imágenes de nuestro corpus de estudio resultan significativas para el espectador por ser cercanas a su vida. Estos artistas, que trabajan en la línea de la tercera corriente propuesta por Smith, comparten una integración con los sucesos cotidianos, la cual es discreta pero comprometida al abordar la complejidad de su tiempo como una experiencia personal aguda. Teniendo en cuenta la emergencia sanitaria, en el contexto de la contemporaneidad la representación del mundo, la conectividad y la composición del lugar adoptan nuevas formas, a partir de un interior altamente mediado y de la construcción de una identidad dentro de un entorno extraño y fragmentado en el que estamos inmersos. Estas obras nos muestran los distanciamientos que están apoderándose del presente, nos desvelan los aspectos del actual extrañamiento. Así pues, los artistas se dan cuenta, al mismo tiempo, de que el estilo de vida y el ambiente están cambiando.

Se trata, por lo tanto, de un arte absorbido por el presente. El arte se volvió contemporáneo «gracias al modo en que exorciza la alienación estética y por la creciente integración del arte en la cultura» (Medina, 2013, p. 6). Cuauhtemoc Medina (2013) menciona que la consecuencia de esto es que ha desaparecido la separación entre la estética radical y las costumbres sociales, las obras de arte contemporáneas entregan el mayor placer posible a

las sociedades al presentar el estado actual de sus costumbres y creencias. Al mismo tiempo, Millet (2018) nos agrega que hay artistas que se ocupan de la estetización de la vida cotidiana (como los diseñadores industriales) y otros que buscan mostrar que dicha vida ya contiene imágenes que merecen la atención. A este último grupo pertenecen nuestros artistas analizados, quienes aprecian las formas e imágenes con valor nostálgico que abruman al mundo contemporáneo y que ya se encuentran admitidas en nuestras vidas cotidianas. Aquellos trabajadores del arte ya no son «un ser excepcional al que nunca podríamos compararnos [...] el artista es alguien como nosotros» (Millet, 2018, p. 36). A partir de sus producciones, prueban que les interesan exactamente las mismas cosas que sus contemporáneos, expresando la preocupación por pertenecer a su tiempo.

De esta manera, los artistas de nuestro corpus de estudio hacen propias las formas simbólicas que quedan vacilando en la cotidianidad con el deseo de hacerlas visibles desde la poética, en este caso, desde el material pictórico. Sus obras actúan como manifestaciones del individuo en la sociedad, las cuales unen arte y vida. María de los Ángeles de Rueda (2011) sostiene que este sentido del arte surge como «una ruptura que prolonga los límites hacia las acciones, las performances y los escenarios de las calles, de la naturaleza, de la intimidad» (p. 61), mencionando que este fenómeno fue comprendido en una parte como una estetización de lo cotidiano, a partir de la mediatización de la sociedad.

Para resumir, nos parece importante situar a la pintura, una de las formas tradicionales del arte, dentro de las prácticas contemporáneas. A pesar de que al interior del arte contemporáneo aparecieran nuevas e híbridas formas artísticas, la pintura no ha perdido su valor y su trascendencia. Esto debido a que ha podido seguir con las propuestas de la contemporaneidad, ya sea dentro del ámbito de la estética de la globalización, siguiendo las políticas neoliberales o abogando por el anticolonialismo, exponiendo las problemáticas políticas, económicas, sociales y ambientales actuales. El arte contemporáneo es pensado por Medina (2013) como una utopía que relaciona a todos los individuos (sin importar clase, etnia, ideología) a través de la popularidad y el esoterismo de la crítica y la teoría, con una poética ligada a la sensibilidad histórica de la época. Las experiencias comunes de la sociedad, las problemáticas y las sensaciones que viven los individuos, ahora son el elemento infaltable en las producciones contemporáneas. Este carácter inmediato del arte puede ser comunicado a través de diversas temáticas y estilos, pero destacamos las imágenes y las formas de nuestra vida cotidiana como una manera de proyectar la historia. A estas producciones las hacen artistas cada vez más jóvenes y se exhiben con mucha más rapidez que antes, ya no se necesita tiempo y distancia para apreciar «las grandes obras», porque debemos aprender a habitar nuestro propio tiempo.

D. CONCLUSIONES Y REFLEXIONES FINALES

Es interesante concluir reflexionando acerca de abordar a la producción artística como forma de conocimiento. En el campo del arte se generan imágenes ficcionales y metafóricas que aportan diversos sentidos sociales y culturales que se manifiestan a través de los procesos de creación y transmisión de sus producciones. Las imágenes que hemos analizado están basadas en la realidad que cada artista —o el mundo entero— vivía, pero, a la vez, son metáforas que podemos interpretar desde diversas miradas. En nuestro caso, la interpretación estuvo ligada al contexto de crisis sanitaria que inició la COVID-19, donde hemos tomado prestados conceptos e ideas de diversos autores para establecer las diferentes significaciones que esas formas simbólicas nos desvelaban. A través de estas seis pinturas figurativas hemos podido dialogar acerca de los estados de ánimo, el clima lumínico, el interior y el exterior, los medios digitales, la presencia y la ausencia.

A pesar de todas las nuevas formas artísticas pertenecientes al arte contemporáneo —a las que ya nos hemos acostumbrado y a otras que recién estamos descubriendo—, es atractivo profundizar y actualizar teóricamente una disciplina tradicional del arte como es la pintura, aún más si se trata de pintura de género. Una preocupación relacionada con la actividad artística de quien suscribe, donde conocer más acerca de los motivos y las formas de producción que retoma en su trabajo propio se transforma en un estímulo para escribir esta investigación. Igualmente, creemos pertinente revalorizar aquellas formas tradicionales de la historia del arte, no de una forma universal y absoluta, sino para actualizar perspectivas y procedimientos que ayuden a los artistas a examinar nuestra contemporaneidad pero también nuestro pasado.

Al analizar y dar a conocer estas producciones de pintoras y pintores argentinos, que tienen una trayectoria emergente, se establece una relación entre ellas, la cual genera nuevas formas de mirar y entender la realidad. Es importante también destacar que aquella realidad no es hegemónica ni tampoco habitual y que nos referimos a la vida cotidiana transformada por un contexto de emergencia. Como sostienen Nora del Valle, Andrea Benítez y Carlos Grández (2010)

Las prácticas sociales enriquecidas por la vida cotidiana sirven de alimento a una reflexión teórica que debe estar siempre atenta a las potencialidades que aparecen en la realidad objetiva. [...] estar en contacto permanente con el movimiento de lo real y sus constantes cambios, su devenir, para establecer la determinación de lo cotidiano (p. 1).

A partir de lo estudiado por José Jiménez en *Imágenes del hombre* (1992), podemos concluir que la sociedad encuentra en la dinámica ficcional del arte un soporte simbólico para enfrentar la existencia, no como un vacío absoluto sino más bien como actualizaciones de las posibilidades de lo humano. La función social de las pinturas estudiadas en esta investigación se basa en una trascendencia material y sensible de las líneas de luz y sombra de nuestras vidas, se trata de escenas tan comunes pero difíciles de mirar, porque debemos contemplar y detenernos ante lo que está frente a nosotros. Son imágenes que la sociedad pospandemia ya tiene naturalizadas y convive con ellas en su imaginario social. Al decir del autor, «el arte se inscribe como una de las líneas más potentes de formación de la trama de sentidos sobre la que se despliegan nuestras vidas, contribuyendo decisivamente a fijar o problematizar los rasgos que caracterizan una determinada situación social» (Jiménez, 1992, p. 224).

En definitiva, las pinturas realizadas en contexto de pandemia fueron afectadas por los cambios de percepción e interés hacia la vida inmediata y cotidiana, los lugares y las experiencias personales como puntos de partida para la creación artística. Las escenas interiores elegidas por Hendreich y Marrapodi nos muestran un espacio doméstico que alberga todas las actividades sociales, políticas y económicas debido al encierro obligatorio, mientras que apuntan a una revalorización de las imágenes del género costumbrista en la historia del arte. Además, expresan claramente los estados de ánimo relacionados con el contexto, dando protagonismo a la soledad, la melancolía y la nostalgia, a través de la elaboración del clima lumínico. La representación de los entornos digitales y sus usos, propuesta por Olier y Caprara Gatti, nos dan permiso para mirar dentro de sus dispositivos y sus vidas virtuales. En aquellas pinturas podemos interpretar cómo lo digital inundó la vida cotidiana del mundo entero debido a la incomunicación física de los individuos. El carácter fantasmal de la comunicación digital licúa la identidad de sus usuarios y las imágenes digitales se vuelven un refugio ante la realidad. También se desvelan los nuevos recursos que los artistas manejan a la hora de producir, tales como la retroalimentación entre lo físico y lo virtual, donde el artista sale en busca de un bagaje visual como referencia. Por último, los lugares privados y públicos transitados por Oro y Perillo se instauran como vestigios de la ausencia del individuo. En ellos podemos dialogar sobre interioridad y exterioridad, presencia y ausencia a través de la construcción espacial, es decir, los contrastes de luz, la paleta de colores y los motivos que las artistas eligieron en su proceso creativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G., Zizek, S., Nancy, J., Berardi, F. Petit, S., Butler, J., Badiou, A., Harvey, D., Han, B., Zibechi, R., Galindo, M., Gabriel, M., Gonzalez, G., Manrique, P., y Preciado, P. (2020). *Sopa de Wuhan*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

Boczkowski, P. y Mitchelstein, E. (2022). *El entorno digital. Breve manual para entender cómo vivimos, aprendemos, trabajamos y pasamos el tiempo libre hoy*. Siglo Veintiuno Editores.

Bourriaud, N. [1998] (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora.

Calvo Serraller, F. y Fusi, J. (2014). *Historia del mundo y del arte en Occidente (siglos XII a XXI)*. Galaxia Gutenberg.

Ciafardo, M. (Comp.). (2020). *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes.

De Botton, A. (2004). *The pleasures of sadness [Los placeres de la tristeza]*. Tate Etc. Issue 1: Summer 2004. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/pleasures-sadness>

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I*. Artes de Hacer.

De Rueda, M. (2011). Transitoriedad e hibridación en las poéticas contemporáneas. *Arte e Investigación*, 13(7), 61-67.

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteinvestigacion/ArteInvestigacion-7.pdf>

Del Valle, N., Benítez, A. y Grández, C. (abril de 2010). *Condiciones de la vida cotidiana en las sociedades contemporáneas en torno al abordaje metodológico para su estudio* [Objeto de conferencia]. II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39332>

González García, R. (2018). Influencia del metamedio digital en la pintura contemporánea. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación*, (15), 165-179.

Han, B. (2014) *En el enjambre*. Herber.

Han, B. (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Caja Negra.

Hopper, E. (1931). *Habitación de hotel* [Pintura]. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/hopper-edward/habitacion-hotel>

Jiménez, J. (1992). *Imágenes del hombre*. Fundamentos de estética. Editorial Tecnos.

- Medina, C. (2013). Contemp(t)orary: Once tesis. *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica (RevistArquis)*, 2(3).
- Millet, C. [2006] (2018). *El arte contemporáneo*. La marca editora.
- Mitchell, W. J. T. [1986] (2016). *Iconología. Imagen, texto e ideología*. Capital intelectual.
- Mitchell, W. J. T. [1994] (2009). *Teoría de la imagen*. Akal estudios visuales.
- Museo Thyssen-Bornemisza. (2012). *Hopper*. Museo Thyssen-Bornemisza.
- Noé, L. F. (2004). *¿De qué hablamos cuando hablamos de pintura? Hacia una ampliación del concepto de pintura*.
- Smith, T. [2009] (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo Veintiuno Editores.
- Speranza, G. (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Anagrama.
- Stupía, E. (septiembre de 2021). *Nostalgia. Emilia Hendreich en Oda Espacio de Arte*. Ramona. http://ramona.org.ar/node/71466#.YV2dbf_hFHA.whatsapp