

SIT Graduate Institute/SIT Study Abroad

SIT Digital Collections

Independent Study Project (ISP) Collection

SIT Study Abroad

Spring 2020

El artista está en línea: E-performance en el tiempo de COVID-19

Ezequiel N. González

SIT Study Abroad

Follow this and additional works at: https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection



Part of the Art and Design Commons, Communication Technology and New Media Commons, Digital Communications and Networking Commons, Latin American Languages and Societies Commons, Latin American Studies Commons, Performance Studies Commons, Social Media Commons, and the Virus Diseases Commons

Recommended Citation

González, Ezequiel N., "El artista está en línea: E-performance en el tiempo de COVID-19" (2020).

Independent Study Project (ISP) Collection. 3296.

https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/3296

This Unpublished Paper is brought to you for free and open access by the SIT Study Abroad at SIT Digital Collections. It has been accepted for inclusion in Independent Study Project (ISP) Collection by an authorized administrator of SIT Digital Collections. For more information, please contact digitalcollections@sit.edu.

Encabezado: EL ARTISTA ESTÁ EN LÍNEA

El artista está en línea:

E-performance en el tiempo de COVID-19

Ezequiel N. González

Universidad de Columbia

3 de junio, 2020

Tutora: Alejandra González

Notas del autor:

Esta investigación fue llevada a cabo a través del programa *SIT: Transnacionalismo y Desarrollo Comparativo* en la realización del proyecto de estudio independiente (ISP).

Contacto: gonzaleze1419@gmail.com

Tabla de Contenido

Resumen	4
Introducción	5
Análisis del corpus	7
Ernesto Rizzo.....	7
Susy Shock.....	10
Lecturas comparativas, temas comunes y divergencias.....	14
Estructura	16
“Este momento” de COVID-19.....	17
Instagram como una estructura.....	18
Reflexión teórica	19
Limitaciones del cuerpo y la “virtualidad materializada” en “Virtual Bodies and Flickering Signifiers”.....	19
El “tiempo real” en <i>El hombre postorgánico</i>	25
Hacia una caricia digital.....	28
Conclusión	30
Bibliografía	32
Apéndice	34

Agradecimientos

Agradezco principalmente a mi tutora académica, Alejandra González, sin la cual este proyecto hubiera sido imposible. También expreso un especial reconocimiento y gratitud al equipo académico del programa *SIT: Transnacionalismo y Desarrollo Comparativo*—Nuria Pena, Pablo Morgade y Julieta Impemba—por su ayuda y apoyo a lo largo de este proceso, a pesar de las particularidades de mis e-propuestas, COVID-19 y un semestre disperso entre las redes.

Resumen

Esta investigación propone una lectura detallada y comparativa de varias e-performances creadas por el artista visual uruguayo Ernesto Rizzo y la performer argentina Susy Shock, trazando un corpus de trabajo creado durante la crisis de COVID-19 y compartido en Instagram desde finales de marzo a finales de mayo de 2020. Al centrarse en el giro digital del arte de performance debido a las particularidades de la cuarentena, esta investigación busca distinguir este momento de "e-performance", entendiendo cuáles serán sus ramificaciones para el/la artista y el arte de performance en general. Así, a través de una reflexión teórica sobre el terreno digital, se puede comprender este distinto desplazamiento digital de COVID-19 en tiempo real, proporcionando modestamente una perspectiva inicial sobre los paisajes cambiantes del arte presencial en los primeros meses del distanciamiento social.

Abstract

This research proposes a detailed and comparative reading of several e-performances created by the Uruguayan visual artist Ernesto Rizzo and the Argentinean performer Susy Shock, tracing a body of work created during the COVID-19 crisis and shared on Instagram from late March to late May 2020. By focusing on the digital turn of performance art due to the particularities of the quarantine, this research seeks to distinguish this moment of "e-performance", understanding what its ramifications will be for the artist and performance art in general. Thus, through a theoretical reflection on the digital terrain, it is possible to understand this digital shift of COVID-19 in real-time, modestly offering an initial perspective on the changing landscapes of presentational art in the first months of social distancing.

El artista está en línea:*E-performance en el tiempo de COVID-19*

“Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo.”

-Baruch Spinoza, *Ética* (1677)

(parte III, proposición II, escolio)

Al describir el potencial revolucionario del arte en el mundo moderno, José Carlos Mariátegui sostiene que una revolución artística está imbuida de una cualidad intrínseca distintiva, señalando que "la nueva técnica también debe corresponder a un nuevo espíritu. Si no, lo único que cambia son los parámetros, los adornos". (Mariátegui, 2009; p. 423). El arte de performance, aunque haya nacido oficialmente en los manifiestos futuristas y dadaístas de principios del siglo XX, ve su revolución artística en los años sesenta y setenta a través del trabajo pionero de artistas como Marina Abramović, Vito Acconci y Allan Kaprow. La "nueva técnica" de utilizar el cuerpo directamente como lugar de exploración artística, de utilizar la participación del público como un componente inherente, estaba y está ciertamente imbuida de un nuevo espíritu postmoderno: el de la espontaneidad, la presencia/ausencia y lo efímero. En Argentina, el arte de performance, tal como lo conceptualizan artistas como Marta Minujín, Oscar Masotta y la vanguardia del Instituto di Tella, empujó constantemente las fronteras relacionadas con el género, el pop, el realismo y el cuerpo como sitio de exploración personal, pública y política. Si bien las grabaciones en video de las actuaciones han servido para registrar la actuación (una huella que confirma que el "happening" tuvo lugar), con la llegada de los medios sociales y la proliferación de cámaras, el video en sí ha sustituido en algunos casos a la performance en su totalidad. Además, en situaciones en que la presencia es imposible, la performance en línea se considera un sustituto, proporcionando tal vez una nueva vía, una "nueva técnica" que resume sucintamente nuestro mundo globalizado e hipermediatizado: el imperio de la e-performance. La realidad actual de COVID-19 y la cuarentena masiva durante la primera mitad de 2020 ha matizado como se comprende la performance. Ósea, ¿qué sucede cuando el artista ya no está presente, sino en línea?

"Los tiempos queer requieren modalidades aún más queer" afirma Jasbir Puar en su ensayo "Queer, Times, Queer Assemblages"¹ (Puar, 2005; p. 121, traducción mía). Tanto la especificidad de la crisis de COVID-19 y sus respectivas cuarentenas como el crecimiento exponencial de las redes sociales y la vigilancia a través de ellos ciertamente constituyen un "tiempo queer". El objetivo de este trabajo es entender qué es lo que hace que este "tiempo queer" sea distinto en términos de arte de performance latinoamericano queer, antes de cuestionar lo que implica este giro digital, tanto para el artista como para el arte de performance en general. Esta investigación intentará responder a estas preguntas a través de lecturas detalladas comparativas de dos artistas de performance queer rioplatenses --Ernesto Rizzo y Susy Shock-- y su trabajo completado durante la cuarentena de COVID-19, desde finales de marzo de 2020 hasta finales de mayo de 2020. Se ha elegido un corpus de artistas rioplatenses para poder trazar un linaje coherente de arte performático desde el arte de performance tradicional en la región (de Minujín, Masotta, etc.) hacia la e-performance que se analizará en este trabajo. Así, se podrá demostrar como la e-performance nace de una necesidad histórica, y como su emergencia puede demostrar una "nueva técnica" que conlleva sus propios rasgos, métodos e implicaciones. Por ende, Instagram ofrece un sitio de investigación inestimable por su inmenso alcance, sus herramientas in-app que pueden registrar y subir performances y la mirada de normas y reglamentos que forman su estructura subyacente (que se ocupa del intercambio, la transferencia, la descarga de imágenes, etc.). Entonces, "e-performance" se entenderá como una performance creada para el espacio virtual, o a través del aparato de una plataforma virtual; por ejemplo, un video subido específicamente *para* lxs seguidorxs de Instagram o *a través* una filmación dentro de la aplicación de Instagram (IGTV, Live).

Después de una reflexión comparativa y una contextualización dentro del marco de COVID-19 y la estructura digital de Instagram, las lecturas detalladas del trabajo de Ernesto Rizzo y Susy Shock se leerán en relación con el concepto de "virtualidad materializada" de

¹El ensayo de Puar juega con el doble sentido de la palabra "queer" en inglés: como sinónimo de peculiar y como palabra reclamada por las personas LGBTQ+. En "Queer Times, Queer Assemblages", Puar sostiene que para entender el *queerness* (o "peculiaridad") del cuerpo musulmán en los discursos del terrorismo, es necesario volver al "pensamiento, análisis, creatividad y expresión" *queer* para entender ambos (Puar, 2005; pg. 121, traducción mía). En este trabajo, la intención es similar: para entender el "queer time" de COVID-19, es útil volver al "pensamiento, análisis, creatividad y expresión" queer de artistas en este momento (Ibíd.).

Katherine Hayles y la formulación del "tiempo real" de Paula Sibilia, a fin de aclarar el terreno digital y el papel que desempeña la e-performance en él. Por último, la lectura de la caricia de Luce Irigaray de mi trabajo anterior en González (2020) se retomará de nuevo dentro de este contexto oscilante de la virtualidad de COVID-19, intentando desenmarañar lo que distingue este momento de la producción de arte de performance queer rioplatense y las ramificaciones potenciales de su giro hacia lo digital.

I. Análisis del corpus



Fig. 1: #Manifesta by #Minujica, 30 de marzo 2020

Ernesto Rizzo

Ernesto Rizzo es un artista visual y de performance uruguayo, que ha exhibido su trabajo tanto en Uruguay como en Estados Unidos. Su trabajo a menudo presenta coloridos arreglos de letras u otros medios, ofreciendo comentarios sobre ser latinoamericano y "marica". Una de sus piezas representa la inversión de Joaquín Torres García de América del Sur con la leyenda "América marica (invertida y desviada)". Otra pieza creada para la exposición de Arte Erótico en

la Galería de Arte Contemporáneo Diana Saravia de Montevideo presenta un cuerpo vagamente desnudo rodeado de letras de colores, con la leyenda "Para hacer bien el amor hay que venir al sur".

Desde el 21 de marzo al 31 de mayo de 2020, Ernesto Rizzo ha publicado seis veces, entre ellas dos videos. El primer posteo (21 de marzo) muestra dos fotos de sus obras de arte visual, similares a "América marica". La leyenda dice #yomequedoencasa, y marca la primera mención de cuarentena y COVID-19 en su Instagram. El siguiente posteo (30 de marzo) muestra una foto en blanco y negro del artista frente a una de sus obras con lentes de sol negros y una peluca rubia, sosteniendo un signo de paz. La leyenda dice "#Manifesta por #Minujica". Este personaje de Minujica (Fig. 1), un homenaje y quizás una sátira de la artista conceptual argentina Marta Minujín, aparece en tres de los siguientes posteos y es la figura central del Instagram de Rizzo durante este período de tiempo.

El tercer posteo (30 de marzo) muestra a Rizzo de pie frente a la misma obra de arte, totalmente en el personaje de Minujica, con lentes de sol, labios pintados rojos y una peluca rubia. Se le filma desde el pecho, y dirige sus palabras a la cámara. Está vestido con una chaqueta de traje negra, mientras que en su pecho están adheridos dos bulbos rosados con tallos, empujando la chaqueta de traje hacia afuera. La leyenda dice "#Manifesta #Minujica @martaminujin" Mientras habla, gesticula ampliamente, sus gestos superando a menudo los límites de la pantalla. En la actuación, afirma:

"Soy Minujica, la perfor-woman, una artista conceptual. Leo manifiestos, propios y ajenos. América marica, América desviada, América invertida. Las tres maricas. Porque es marica, bien puta y desviada, América marica, amor marica, amor al culo, América marica, América culo pa' rriba, América marica, América desviada, América invertida, las tres maricas."

El uso de Rizzo de "perfor-woman" apunta a su utilización de Minujín como un vector para su propia actuación, y la creación de un personaje que se inscribe en una historia/arquetipo de arte de performance rioplatense. La exploración de género en esta performance tampoco puede separarse del contenido del manifiesto, que defiende y/o narra la realidad de "América marica".

El siguiente posteo de la misma fecha es también un video de Minujica, esta vez más largo y en formato IGTV. El video (4:12) muestra a Rizzo con el mismo disfraz que antes (con una chaqueta de traje azul en lugar de negra). La leyenda dice: "3 #reglas de #arte - #MANIFESTA".

Al igual que en el video anterior, mientras habla, utiliza gestos declamatorios que sobrepasan los límites de la pantalla. En la performance, dice:

Las obras expuestas están a la venta. Soy Minujica, la perfor-woman, una artista conceptual. Leo manifiestos de arte, propios y ajenos. Ahora, manifiesta. ¿Reglas, o no reglas? Regla uno, no hay reglas. Hay tantas maneras de hacer arte como hay potenciales artistas. Es una forma abierta. Nunca podría presumir y decir a alguien qué hacer, o como hacer algo. Para mí, sería como decir a alguien cuales deberían ser sus creencias religiosas. A la mierda con todo eso. Eso va en contra de mi filosofía personal. Por lo tanto, no presten atención a las reglas que están escuchando, y considérenlas simple notas sobre mi misma. Uno, debería ser sus propias notas porque no hay una manera de hacer las cosas. Si alguien te dice que hay una sola manera, su manera, aléjate lo más posible, física y filosóficamente. Regla dos, no dejes que los *fuckers* y *haters* te atrapen. Ellos te pueden ayudar o no ayudar. Pero no pueden pararte. La gente que financia el arte, distribuye arte, muestra arte, no son artistas. No les interesa dejar que les artistas definan y digan cómo deberían hacer sus negocios. De la misma manera, los artistas no tienen ningún interés en permitirles a ellos como se debe hacer arte. Mordé, si es necesario. Llevá un arma, si es necesario. Regla tres: nada es original. Roben de donde sea, de donde sea que resuenen con inspiración o alimente la imaginación. Devoren películas viejas, películas nuevas, música, libros, pinturas, porno... fotografías, poemas, sueños, conversaciones casuales, arquitectura, puentes, carteles en la calle, arboles, nubes, cuerpos de agua, luces y sombras. Elijan para robar solo cosas que les hablen directamente al alma. Roben obra, roba obra. Si lo hacen, su trabajo de robo, serán auténticos. La autenticidad es invaluable. La originalidad es inexistente. Y no se preocupen por ocultar el robo, celébralo si tienen ganas. De cualquier manera, recuerden siempre lo que dijo el Jean-Luc Goddard: no se trata de donde tomen las cosas, se trata de adonde las lleves.

Rizzo comienza la performance de espaldas al público, posiblemente mirando el cuadro que cuelga en la pared. Rizzo se hace un gesto a sí misma mientras explica que es una "perfor-woman" (0:10). Implica directamente al público al señalar la pantalla, declamando "manifiesta" (0:21). Rizzo hace repetidos gestos a la pantalla, y por lo tanto al público imaginario (0:45). La conjugación de los verbos utilizados vacila entre la segunda persona ("te", "dejes") y el plural ("presten"), lo que implica que se dirige a un público amplio. A 1:58, Rizzo emplea la construcción de lenguaje inclusivo "artistes". El único lenguaje inclusivo que se utiliza es cuando se refiere a "artistes". Además, esto se yuxtapone con el uso de "Ellos" (2:20), cuando se refiere a los coleccionistas de arte y financieros. De 2:21 a 2:25, el uso de la forma imperativa ("Mordé", "Llevá") involucra directamente a el/la espectador/a en un nivel más individual. Por un momento, Rizzo se va a la izquierda de la pantalla (2:51), casi cortándose la cara por la mitad desde el punto de vista de el/la espectador/a. A 3:42, uno de los accesorios rosados del pecho de Rizzo ha caído y descansa en los pliegues de la chaqueta del traje. La cámara se sacude

ligeramente en los momentos finales de la performance, tal vez sugiriendo que una persona en el fondo está operando la grabación. A las 4:12, la performance termina. Debido a la naturaleza de la estructura de Instagram, este video es demasiado largo para ser un video independiente y se sube como un video IGTV. Lxs espectadores pueden ver hasta 15 segundos del posteo antes de que se les pida "Seguir viendo" en la IGTV.

Las limitaciones de la pantalla añaden un cierto matiz a esta performance. Desde la posición ventajosa de un/a espectador/a de IGTV, Rizzo entra y sale de nuestra línea de visión, con gestos que exceden los límites de la pantalla. Esta es sin duda una experiencia novedosa en el ámbito de la performance, ya que la presencia del artista en un escenario de performance tradicional no estaría limitada por las "cuatro paredes" de una pantalla. Sin embargo, a pesar de que Rizzo le habla a una cámara (tal vez incluso a la pantalla de un teléfono), las reglas del arte se dirigen a nosotrxs como público. Estamos directamente implicadx en los comandos de Minujica, a pesar de que el público es un grupo amorfo y anónimo de pantallas, sólo representado en la sección de "vistas" y "comentarios" de la plataforma. El comando central de la pieza, "Manifesta" (o #MANIFESTA), también es aparentemente complejo. No está conjugado en el imperativo (como manifestá), ni está conjugado en la tercera persona del singular (como manifiesta). El significado no está claro, y aunque tiene la connotación de manifestación y de manifiestos, no está claro por qué se eligió esta estructura particular. Al fin y al cabo, la metanarrativa sobre la producción artística ("tres reglas de arte") unida a esta nueva forma de e-performance parece ciertamente relacionada. La afirmación de que "Hay tantas maneras de hacer arte como hay potenciales artistas", que el arte "Es una forma abierta", parece auto-reflexiva en este momento y tal vez ofrece un comentario sobre la performance virtual en general.

Susy Shock

Susy Shock, una autoproclamada "Artista Trans Sudaka", es una intérprete, cantante y escritora argentina. Su obra ha sido expuesta en varios países de América Latina y ha publicado trabajos en múltiples revistas culturales (*Caja Muda*, *Waska*, *Queer ArtZine*, *Ají. Clitoris Magazine*). Ha sido reconocida por la Ciudad de Buenos Aires y la Women's Agenda Foundation por sus contribuciones artísticas y activistas. Fue una de las principales militantes de la Ley de Identidad de Género de Argentina de 2012 y es conocida por su defensa de los derechos del transfeminismo y los derechos LGBTQ+.

Desde el 21 de marzo al 31 de mayo de 2020, Susy Shock ha publicado 31 veces, 30 de ellas videos (24 de 30 en IGTV). Muchos de estos videos son una revisión de trabajos publicados anteriormente por Susy Shock, mientras que otros son actuaciones musicales de tango y música folclórica argentina. Se han seleccionado cuatro videos para analizar a continuación: "Ángel de la madrugada en cuarentena" (16 de abril), "Carta a Uriel" (21 de abril), "Carta a Uriel 2" (24 de abril), "Manifiesto" (3 de mayo). Se han seleccionado estos cuatro videos porque presentan específicamente contenidos creados durante el año 2020 (como es el caso de "Carta a Uriel" y "Manifiesto") y/o se refieren específicamente al momento actual de COVID-19 (como es el caso de "Ángel de la madrugada en cuarentena" y "Carta a Uriel 2").



Fig. 2: "Ángel de la madrugada en cuarentena", 16 de abril 2020

"Ángel de la madrugada en cuarentena" (16 de abril) es una performance musical filmada con Susy Shock junto a las guitarristas Caro Bonillo y Andrea del Valle Bazán. Es un video de 3

minutos y 14 segundos con una pantalla dividida en tres partes: Susy Shock está en el panel central, cantando con auriculares mientras Caro Bonillo y Andrea del Valle Bazán acompañan, en los paneles izquierdo y derecho respectivamente. La leyenda dice: "Ángel de la madrugada en cuarentena - ángel de la madrugada (letra: Susy Shock música: @msued.bandoneon)/ @traviarca_intimas/ con @caro_bonillo y @andrea_bazan/ gracias @viole.sosa por la edición/ para @alexapettone. La canción está compuesta por el bandeonista Martín Sued con letra escrita por Susy Shock. Originalmente, esta canción fue compuesta para un evento cultural itinerante titulado "Traviarca Íntimas". Los eventos de esta gira se suspenden a partir del 13 de marzo. La leyenda, que añade "en cuarentena" al título "ángel de madrugada", sugiere que esta performance está destinada a la particularidad de COVID-19, mientras que la letra real fue compuesta por separado. La pantalla dividida demuestra la forma que adoptan las colaboraciones de cuarentena. La claridad de los sonidos y la mención de la edición en la leyenda podría incluso implicar que los videos se filmaron por separado y luego se editaron juntos, simulando así el efecto de una actuación simultánea. La letra de la canción es la siguiente:

Ángel de la madrugada, viento de pluma que barre/ toda tristeza del suelo, toda mentira del aire. Blanca piadosa es tu mano que me acaricia la sangre/ cuando recibo ese beso, todo ángelito en mi baile. Quién fuera pa' siempre un ángel, quién fuera pura y acequia. A orilla de cualquier rio, alimentara la tierra. Ángel de todos los soles dame tu pluma que barre/ toda tristeza del suelo, toda mentira del aire (vocalización de lxs guitarristas).

Ángel de la madrugada, viento de pluma que barre/ toda tristeza del suelo, toda mentira del aire. Blanca piadosa es tu mano que me acaricia la sangre/ cuando recibo ese beso, todo ángelito en mi baile. Quién fuera pa' siempre un ángel, quién fuera pura y acequia. A orilla de cualquier rio, alimentara la tierra. Ángel de todos los soles dame tu pluma que barre/ toda tristeza del suelo, toda mentira del aire. Ángel de todos los soles dame tu pluma que barre/ toda tristeza del suelo, toda mentira del aire (vocalización de lxs guitarristas).

Esta performance, aunque creada específicamente para la cuarentena, no cambia la letra original. Así, la diferencia entre "Ángel de la madrugada" y "Ángel de la madrugada en cuarentena" se ve a través de la performance: la creación de un video tríptico filmado en diferentes lugares, presentado simultáneamente en un video editado. Los temas celestiales de esperanza y futuros mejores parecen resonar con la particularidad de la cuarentena, y tal vez apunte a por qué esta canción fue elegida para ser recreada del repertorio de "Traviarca Íntimas".

Carta a Uriel (21 de abril) es una performance en la que Susy Shock lee en voz alta una carta compuesta a su sobrino, Uriel. Esto forma parte de una columna mensual en la revista

Lavaca. La leyenda del video es la siguiente: "Carta a Uriel • de la columna mensual de @mu.lavaca (marzo 2020)". Este video, como los otros, es una performance a través IGTV, durando 2 minutos y 45 segundos. Susy Shock dirige sus palabras tanto a Uriel como a la audiencia a través de la pantalla, entregando líneas puntiagudas mientras mantiene el contacto visual con la cámara. La carta le expresa a Uriel la dureza de la vida, resaltando las frustraciones de la vida, pero también elevando la paz de ser como un niño. Le pide a Uriel que se aferre a su infancia, a los juegos que juegan y al amor que le tiene cuando los momentos parecen más difíciles².

Carta a Uriel 2 (24 de abril) es otra performance en la que Susy Shock lee en voz alta una carta a su sobrino, Uriel. La leyenda dice: "Carta a Uriel 2 • Carta a Uriel 2 de la columna de @mu.lavaca (abril 2020)". Esta carta (IGTV, 1:40) está más específicamente sintonizada con la realidad actual de COVID-19 y sus implicaciones. En esta carta, Susy Shock se pregunta cómo va a abordar esta crisis cuando hable con Uriel, cuestionando sucintamente:

“¿Cómo te cuento de mi miedo, mientras hablamos del planeta amenazado, pero no sólo de un virus infectándolo todo, sino una idea de mundo en agonía, que pareciera, en sueños ingenuos de tu tía trava, empieza, por fin, a resquebrajarse?”

El odio de lxs que están en el mundo exterior está unido a una inseguridad futura: un "nosotrxs contra ellxs" que yuxtapone la familia contra un mundo exterior cruel e injusto. Al final de la carta, Susy Shock le pide a su sobrino que la lleve en el cohete que dibuja, su voz se quiebra al comentar "cualquier lugar es mejor que todo este fracaso, mi astronautita adorado".

A través del vehículo de una carta íntima a su sobrino, Susy Shock nos permite ver la vulnerabilidad de una crisis global como la de COVID-19, especialmente para aquellxs que ya están en las intersecciones de la marginación y la opresión. De hecho, como señala en su primera carta, ella "corre peligro", al igual que los koalas corren el peligro de la extinción o el futuro [de Uriel] corre el peligro de convertirse en un "peli de terror". Además, aunque estas cartas no se refieren exclusivamente a las realidades de COVID-19, su creación en marzo y abril de 2020, así como las referencias al virus en la segunda carta, sugieren sin duda que la crisis actual es un tema subyacente.

² El texto completo de "Carta a Uriel" y "Carta a Uriel 2" se puede encontrar en el Apéndice.

"Manifiesto" (3 de mayo) es un corto video (no-IGTV) en el que Susy Shock canta una canción que reivindica la identidad de ser "sudaka", al tiempo que resiste la visión del mundo y la estructura cisheteropatriarcal. La leyenda simplemente dice "Manifiesto", mientras ella dice:

Nos rebelamos a la naturaleza. Mirá si le vamos hacer caso al papá. (Cantando) Soy del sur, del sur yo soy. Soy del sur, del sur yo soy. Mi piel es blanca, mi pena es negra, mi grito es indio, mi bronca es roja. Mi amor magenta. Soy del sur, del sur yo soy. Soy del sur, del sur yo soy.

La inclusión de "Nos" y la conjugación de "Mirá" implican una conversación directa con el/la espectador/a; un/a espectador/a que se incluye en esta resistencia contra la naturaleza y la figura del Padre. El acoplamiento de este mensaje con una reivindicación del ser del sur sugiere que la resistencia se encuentra en ambas esferas: en la reivindicación del ser "sudaka" y en la resistencia al dominio impuesto por el Padre (la encarnación del cisheteropatriarcado). Así, como "Artista Trans Sudaka", este manifiesto reafirma sucintamente la posición de Susy Shock y su perspectiva como artista e intérprete.

Lecturas comparativas, temas comunes y divergencias

Entre estas detalladas lecturas del trabajo de Ernesto Rizzo y Susy Shock, hay importantes coincidencias y temas recurrentes. En primer lugar, lo que distingue este tipo de e-performance del arte de performance tradicional es el hecho de que estas propuestas se crean específicamente para (y en algunos casos, con) el público virtual. Mientras que en el pasado el video servía como registro de que una performance pasó, en estos casos el video *es* la performance en sí misma. En las actuaciones de Rizzo a través de Minujica, se pide a el/la espectador/a que cuestione y matice las "reglas del arte" mientras que en "Manifiesto", Susy Shock involucra al público en una resistencia contra el cisheteropatriarcado y las reglas del padre. Incluso en "Carta a Uriel", el video sirve para involucrar también al público. Ósea, una carta es escrita para ser leída, y Susy Shock le implora a Uriel "que la [lea] cuando tenga que ser". Si Uriel está leyendo la carta, ¿para quién es el video? Así pues, en términos de creación, hay ciertamente un tema común en la forma en que la e-performance (la performance-video) se crea específicamente para el espacio virtual, y no como un efecto secundario de una actuación presencial.

A nivel de contenido, también se hace hincapié en la resistencia a las normas cisheteropatriarcales: en particular el género y el lenguaje de género. Tanto Rizzo como Susy

Shock emplean un lenguaje inclusivo, por ejemplo. Rizzo utiliza "les artistes" para referirse a sí mismo y a otros artistas, mientras que Susy Shock emplea el lenguaje inclusivo repetidamente en todas sus cartas a Uriel ("desconfiándoles", "mirándoles", "tantites"). Además, la creación de Minujica y su actuación por parte de Ernesto Rizzo ofrece un sitio de exploración de género a la performance *drag*, con Rizzo repitiendo variaciones de "América marica" en su video del 30 de marzo. El mensaje de Susy Shock de rebelarse contra la naturaleza, rechazando el poder del padre también explora este sitio de resistencia, a través de la expresión de género y la autodeterminación. Ambos artistas ya han explorado esta forma de resistencia queer ya sea en el arte visual (como es el caso de Rizzo) o en performances y foros públicos como es el caso de Susy Shock).

Por último, hay una reivindicación entre estos artistas en su identidad como latinoamericanxs, sudamericanxs o *sudacas/sudakas*. Susy Shock se considera a sí misma una artista trans *sudaka* en su biografía de Instagram, mientras que Ernesto Rizzo reitera específicamente su enfoque en la Sudamérica "marica" invertida de Torres García. La reclamación de palabras anteriormente consideradas calumnias como "sudaca/sudaka" y "marica" implica directamente que la obra creada por estos artistas es inseparable de sus condiciones materiales. Su existencia, como "Artista Trans Sudaka" o como alguien que reafirma "América invertida, América marica" es intrínsecamente política, por lo que su producción artística se inscribe en las mismas consideraciones e implicaciones políticas.

A pesar de los temas comunes, hay importantes diferencias entre estos artistas en los trabajos propuestos en esta investigación. Principalmente, mientras Ernesto Rizzo ha elegido crear un personaje a través de lo cual actuar, Susy Shock presenta su trabajo como ella misma en todos los videos mencionados. A través de su creación de Minujica the perfor-woman, Rizzo interactúa con las estructuras de poder del género y de queerness a través de la postura de otra voz. Susy Shock, sin embargo, interpreta material escrito y compuesto como ella misma en todo momento. Además, como mujer trans, su existencia (tanto en el mundo del arte como más allá) es significativamente más precaria. Sus cartas personales a su sobrino ofrecen un sitio conmovedor de visibilidad y empatía, ya que cuenta la dificultad que le trae la vida, pero la esperanza que tiene en su sobrino. Es necesario reconocer esta yuxtaposición entre la creación de un personaje performático y una actuación personal, así como las posiciones de los artistas que realizan la performance.

Entre lxs artistas también hay una diferencia en lo que implica la "performance" y en las formas en que ésta se lleva a cabo o se conceptualiza. Para Ernesto Rizzo, el enfoque es una reapropiación de Marta Minujín (y de los arquetipos del arte conceptual argentino) que toma la forma de una declamación de tipo manifiesto. Su tema en ambos videos de Minujica es el arte en sí mismo, ya sea en relación con "América marica" o con las reglas del arte. Por lo tanto, Susy Shock interpreta principalmente música. Dos de los cuatro videos analizados se centran en la expresión musical (de carácter folclórico), mientras que los otros dos son cartas leídas al público. Estas diferencias en la performance son clave, ya que el arte performático (o en este caso el arte de performance queer en cuarentena) ciertamente no es monolítico.

Por último, hay una diferencia significativa en la forma en que estxs artistas entienden y abordan la cuarentena y la crisis de COVID-19 en su conjunto. Todas las piezas analizadas en este trabajo ocurren dentro del marco temporal de la pandemia de COVID-19, pero todas tratan la tensión subyacente de la cuarentena y la pandemia de manera diferente. Concretamente, la única referencia que Ernesto Rizzo hace a la pandemia en las piezas analizadas es en su posteo del 21 de marzo que contiene la leyenda #yomequedoencasa. Mientras que hay momentos que parecen ser auto-reflexivos sobre el estado de la performance y la virtualidad ("Hay tantas maneras de hacer arte como hay potenciales artistas. Es una forma abierta."), Rizzo no menciona a COVID-19 en sus videos de Minujica, pero curiosamente actúa como Minujica en el Virus per/forma "Noche de Performance" del 25 de abril en la Pensión Cultural de Milán. Susy Shock menciona directamente el virus en "Carta a Uriel 2", donde cuestiona el estado del mundo y su futuro, así como en "Ángel de la madrugada en cuarentena", donde canta con otras guitarristas socialmente distantes. Su e-performance no gira en torno a COVID-19, ni menciona realmente nunca la pandemia. De hecho, el uso de la palabra "virus" en vez de decir "COVID-19", "coronavirus" y "pandemia" es una práctica común entre estxs dos artistas.

II. Estructura

Las e-performances mencionadas anteriormente se realizan dentro de los límites de Instagram, una estructura en la que la performance se graba, se transmite y se mantiene. El giro a la performance virtual a través de Instagram requiere una comprensión de esta estructura dentro del contexto general de este momento pandémico. Como se ha mencionado anteriormente,

COVID-19, la cuarentena masiva y la pandemia internacional constituyen un momento histórico-mundial distinto, que cambia modos enteros de pensamiento y producción. Se ha utilizado repetidamente la frase "este momento" para hacer referencia a las influencias entrelazadas de COVID-19 y la cuarentena en la producción artística. "Este momento" está afectando ciertamente a las formas en que conceptualizamos el arte, específicamente el arte presencial de la performance. Por lo tanto, esta sección delinearé lo que distingue este momento actual antes de pasar a una discusión sobre Instagram como una estructura en la que la performance está contenida.

"Este momento" de COVID-19

La pandemia de COVID-19 no es la única pandemia de los últimos tiempos, ya que se puede mirar a las pandemias de H3N2 de 1968 y H1N1 de 2009. Sin embargo, teniendo en cuenta el crecimiento exponencial de la propagación y la muerte, la realidad que rodea a COVID-19 es muy diferente, tal como se refiere a las escuelas, restaurantes y establecimientos comerciales que han cerrado sus puertas al público. Así pues, "este momento" es el de la cuarentena masiva, ya que en la Argentina se aplicó una orden nacional de permanencia en el hogar desde mediados de marzo hasta junio, mientras que en el Uruguay se aplicaron amplias restricciones fronterizas y de viaje.

La realidad de la producción artística es que, mientras esté bajo cuarentena nacional, y se realice el distanciamiento social en las comunidades, las performances y los espectáculos públicos simplemente no podrán organizarse como podrían hacerlo tradicionalmente. Los movimientos de los medios sociales como #yomequedoencasa reforzaron esta necesidad de permanecer en casa para bajar los índices de infección. El movimiento hacia los medios sociales y la e-performance es, por lo tanto, una reacción a la incapacidad de la actuación en persona: una forma de seguir la producción artística mientras que uno se queda en casa.

Si el momento actual es distinto, entonces las formas de performance deben ser distintas también. Mientras que, en el pasado, un video era un registro de una performance que ocurrió, ahora el video en muchos casos *es* la performance. Lxs artistas ahora dirigirán su actuación a la cámara, a la pantalla del teléfono, donde antes habría habido una audiencia en vivo. Esta actuación mediada digitalmente es, por lo tanto, una práctica distinta: no-exactamente-fílmica, no-exactamente-video-arte, no-exactamente-teatral. Para ser más concretos, la e-performance es

una performance sin público presente, mediada a través de la cámara: un giro digital de un arte presencial debido a una pandemia. Así pues, COVID-19 representa un momento crítico de autorreflexión y análisis a partir del cual comprender las peculiaridades (o "queerness") de este momento y las respuestas que genera.

Instagram como una estructura

Las actuaciones subidas a Instagram viven en un ecosistema particular dentro de la aplicación: gustos, comentarios, restricciones, etc., todo contribuye a la comunidad que se crea a través de esta plataforma. Por ejemplo, los videos deben tener menos de un minuto de duración para ser presentados independientemente. Si no, se suben a través de IGTV. Una vez en la IGTV, se puede navegar por los "canales" que permiten formar redes, tanto orgánicamente como a través de contenidos promocionados. Subyacente a esta plataforma está el elemento corporativo, con anuncios dispersos entre los posteos, en videos recomendados, en la función de las Historias. Por lo tanto, Instagram es una arena en sí misma, y la e-performance constituye sólo una de las diversas ofertas de la aplicación. Uno puede desplazarse por la página principal y encontrar e-performances junto con videos de cocina, graduaciones junto con fotografía, etc. Incluso las líneas entre los artistas profesionales y los aficionados son borrosas. Instagram es un verdadero mercado (en sentido figurado y literal) de consumo de medios de comunicación en el que se sitúa la e-performance del momento actual.

Una lectura de la Política de Datos y Privacidad de Instagram también revela que esta arena contiene sus propias reglas de compromiso, descarga, vigilancia, etc. Según la Política de Datos (revisada por última vez en 2018), Instagram puede:

"Recopilar el contenido, las comunicaciones y otra información que usted proporciona cuando utiliza... [que] puede incluir información... como la ubicación de una foto o la fecha de creación de un archivo... información sobre usted, como cuando otros comparten o comentan una foto suya, le envían un mensaje o cargan, sincronizan o importan su información de contacto...[y] información sobre las personas, páginas, cuentas, hashtags y grupos a los que está conectado y cómo interactúa con ellos³.

En otras palabras, cualquier interacción realizada a través de Instagram se registra, almacena y puede ser reproducida cuando sea necesario. Incluso uno cede derecho de reproducción a una

³ Véase "Instagram Data Policy, 2018 Revision". Traducción mía.

imagen cuando es subida a Instagram hasta que elimine su cuenta. Instagram también utiliza "Información relacionada con la ubicación" y, si está activado, el software de reconocimiento facial para ayudar a "personalizar y mejorar" el servicio. Incluso el lenguaje de "recolección de información" imita el lenguaje utilizado por las organizaciones de inteligencia y los organismos de vigilancia.

El arte performático se sitúa en esta época queer de COVID-19, y el giro digital a aplicaciones como Instagram complican el futuro de la performance y las formas en que el cuerpo digital se construye y se entiende. Hasta ahora se ha compuesto un corpus de artistas de performance queer rioplatense que han movido sus performances en línea. Además, se ha delineado el contexto que rodea "este momento" --COVID-19, cuarentena y pandemia—y se ha aclarado el rol de Instagram como una estructura, completa con sus propias herramientas de vigilancia, compromiso y descarga.

III. Reflexión teórica

La presente sección se ocupará de responder a las dos preguntas siguientes mediante una reflexión teórica sobre la e-performance: ¿qué distingue "este momento" y qué implica para el futuro el cambio digital del arte de performance? En primer lugar, se leerá las mencionadas e-performances con el lenguaje proporcionado por Katherine Hayles en su artículo "Virtual Bodies and Flickering Signifiers", delineando sus principales argumentos antes de aplicarlos a la e-performance. A continuación, se pasará a discutir el tratamiento de la virtualidad de Paula Sibilia en su libro *El hombre postorgánico*, entendiendo el terreno de la esfera virtual y el papel del llamado "hombre-información". Finalmente, se retomará la lectura de la caricia de Luce Irigaray de González (2020), aplicándola al contexto virtual de la e-performance e interrogando las implicaciones de un movimiento hacia la caricia digital.

Limitaciones del cuerpo y la "virtualidad materializada" en "Virtual Bodies and Flickering Signifiers"

Publicado en octubre de 1993, "Virtual Bodies and Flickering Signifiers" de Katherine Hayles, postula principalmente que la dialéctica posmoderna de presencia/ausencia ha sido sustituida por la dialéctica digital de patrón/aleatoriedad en la era informática. Es decir, cuando

se considera a una persona que interactúa con una computadora, por ejemplo, la cuestión ya no es si la persona está presente o ausente, si el "títere"⁴ representado en la pantalla está presente o ausente -- "la subjetividad se dispersa a través del circuito cibernético... el títere está y no está presente, el/la usuario está y no está dentro de la pantalla" (Hayles, 1993; p. 72, traducción mía). Presencia/ausencia es un término ineficaz para hablar de las interacciones entre el cuerpo físico y el espacio virtual. Hayles sugiere que una dialéctica diferente puede ser la de patrón/aleatoriedad. El código, que "[interviene] entre lo que veo y lo que la computadora lee", es un patrón construido (77, traducción mía). Al mismo tiempo, sin embargo, la aleatoriedad de una pulsación de tecla, un glitch o cualquier otra influencia inesperada puede alterar y perturbar ese código. El patrón también puede ser recompuesto por la aleatoriedad, ofreciendo un código nuevo y mejorado. Así pues, patrón y aleatoriedad coexisten en el ciberespacio, una dialéctica que puede explicar la supuesta presencia/ausencia del cuerpo digital.

La presencia es un componente clave del arte de la performance. El arte de performance tradicional se basa quizás fundamentalmente en la dialéctica de la presencia/ausencia. Sin embargo, el arte de performance presencial simplemente no puede tener lugar en cuarentena. Cuando la presencia es imposible, ¿qué queda para el arte de la performance? Si el arte de la performance es el resultado de la dialéctica de presencia/ausencia, entonces la e-performance es el resultado de la dialéctica de patrón/aleatoriedad. Dicho de otra manera, la e-performance ocurre en el ciberespacio, está sujeta a la estructuración de códigos, glitches, caídas de servidores y ediciones de filtros. Esta es la distinción. La e-performance no es un arte de performance tradicional, sino una forma distinta que nace de la imposibilidad de presencia. Consideremos este entendimiento dentro de las lecturas detalladas hechas anteriormente. En "Ángel de la madrugada en cuarentena", Susy Shock no puede reunirse con las guitarristas para grabar la canción (la imposibilidad de presencia). Ella en cambio graba un video singular de ella misma cantando, mientras que las guitarristas graban videos singulares de ellas mismas acompañando,

⁴ El ejemplo del "títere" de Hayles es una analogía para describir la realidad virtual. Una persona puede crear movimientos que son imitados por un avatar en pantalla, un "títere", que según Hayles está y no está presente. La e-performance sigue una lógica similar: la imagen grabada es y no es la persona que está grabando: tanto el cuerpo físico como el cuerpo digital existen simultáneamente. Dado que "persona" y "títere" existen, la dialéctica presencia/ausencia es ineficiente para explicar la virtualidad. Por lo tanto, Hayles argumenta a favor de un enfoque en patrón/aleatoriedad.

que luego se editan juntos y se suben. Este collage no es una performance en el sentido tradicional, sino que está sujeto a la codificación y traducción subyacente de la e-performance. Lo que hace de "Ángel de la madrugada en cuarentena" una e-performance es su creación *para* una audiencia virtual y su dependencia de la estructuración digital de patrón/aleatoriedad.

Asimismo, Hayles explica cómo los sujetos se ven alterados por el entorno virtual, que "las subjetividades que operan en el ciberespacio también se convierten en patrones en lugar de entidades físicas" (81, traducción mía). Para ser más concretos, la computadora sólo entiende el código, sólo entiende la entrada binaria. Por lo tanto, es necesario traducir del cuerpo orgánico al cuerpo digital, un proceso de *pixelización* que convierte la expresión sensorial del cuerpo en código, componiéndola en una forma que reconocemos como cuerpo digital. Incluso en una simple grabación de video a través de Instagram, el cuerpo orgánico se traduce en datos que luego se vuelven a expresar en una imagen casi de espejo en la pantalla. Esto es, como describe Hayles, de una manera "reconfortante", ya que el cuerpo digital "es inmune a las plagas y a la corrupción" (81, traducción mía). Mientras que la materia orgánica es susceptible a la descomposición y la muerte, el cuerpo pixelizado alcanza "una especie de inmortalidad" (Ibíd.). El cuerpo digital es una copia, una porción de tiempo que ha sido traducida en código y expresada en la pantalla en forma mimética⁵. Además, el código es casi invisible para un/a usuario casual. Cuando se filma un video en Instagram, por ejemplo, el código que se utiliza para traducir y codificar la imagen está debajo de la superficie, impenetrable sin herramientas fuera de la aplicación. El "patrón" que constituye el entorno virtual está oculto, y nuestra participación en su ciberespacio se vuelve, como el títere virtual, casi mimética.

En "este momento" de COVID-19, las limitaciones corporales de la cuarentena hacen que este cuerpo digital parezca atractivo. Después de todo, lo digital se ve casi igual, se mueve casi igual, expresa casi lo mismo que el cuerpo físico. El cuerpo digital no puede infectarse con un virus y no puede infectar a otros. Para el artista de performance, las plataformas online para el cuerpo digital, como Instagram, son así tentadoras: un sitio de performance estéril, libre del virus, libre de contagio. Tomemos como ejemplo la performance de Ernesto Rizzo como

⁵ Curiosamente, el lenguaje utilizado para describir la pixelización imita el lenguaje de la reproducción genética: la "traducción" del ARNm al ARNt, la "codificación" realizada por las moléculas de proteína, etc. El propio cuerpo orgánico es "simultáneamente una estructura física y una expresión de la información genética" (Hayles, 1993; p. 73, traducción mía).

Minujica. Nos presentan a Minujica a través de Instagram, la primera leyenda nos redirige a la página de Marta Minujín para que tengamos claro quién es este personaje. Minujica comparte con nosotrxs que el arte no tiene reglas, ni límites, y presenta su manifiesto, dirigiéndolo a una audiencia imaginada a través de la IGTV. Así, Minujica se construye enteramente para nosotrxs a través del apoyo de Instagram, formando una "subjetividad computarizada" (84, traducción mía). Minujica es una construcción doble: es un personaje construido por Rizzo, y un cuerpo digital construido por el patrón/la aleatoriedad de código informático. Además, como el código es invisible para el/la espectador/a, Minujica se ve como la cosa real⁶.

Finalmente, Katherine Hayles yuxtapone dos formas de existencia digital: "virtualidad materializada"⁷ vs. "realidad virtual". Citando el artículo de Mark Weiser "La computadora para el siglo XXI" Hayles explica:

"En la realidad virtual, el *sensorium* del usuario es redirigido hacia funcionalidades compatibles con la simulación; en la virtualidad materializada, el *sensorium* continúa funcionando como lo haría normalmente, pero con un rango expandido hecho posible a través de las computadoras ambientalmente integradas". (91, traducción mía).

La "realidad virtual" es, por lo tanto, la manipulación de los sentidos de un/a usuari/x en una simulación prefabricada: una persona metiendo la mano dentro de un títere y haciendo que se mueva. La virtualidad materializada, en cambio, viene a explicar una situación en la que los sentidos siguen siendo los mismos, con un alcance ampliado a través del soporte. Por ejemplo, si uno está en un restaurante, puede usar la función de lupa de una cámara de iPhone para hacer el texto más legible. Los ojos no cambiaron, pero el soporte (el iPhone) permitió un mayor rango de visión. Si la realidad virtual puede ser análoga a la metáfora mano/títere, la virtualidad materializada puede imaginarse sucintamente como el ojo/la lupa, con el ojo representando el cuerpo orgánico y la lupa representando el soporte digital.

Es dentro de esta "virtualidad materializada" que residen las e-performances. Cuando vemos a Susy Shock o Ernesto Rizzo, no estamos experimentando una interacción persona/títere. Al contrario, vivimos la situación del ojo/la lupa, ya que, desde la comodidad de cualquier lugar del mundo, podemos asomarnos a la sala de Susy Shock, el vestíbulo de Ernesto Rizzo. La

⁶ De hecho, reflexiono que nunca he conocido a Ernesto Rizzo en persona, ni he visto a Minujica en persona. Toda mi conceptualización de ambxs está mediada por el código, el ciberespacio y la web.

⁷ La frase en inglés, "embodied virtuality", quizás provee una nomenclatura más exacta.

"virtualidad materializada" que vivimos a través de las e-performances de IGTV nos da una vista que se extiende a medio mundo, un oído que ignora las fronteras. En otras palabras, Susy Shock está hablando a su sobrino en "Carta a Uriel", pero, como se dirige a el/la espectador/a a través de la cámara, también nos habla a nosotrxs. En "Manifiesto" (3 de mayo) y en el segundo video de Minujica, Rizzo y Susy Shock se dirigen directamente al público, a pesar de que tanto Susy Shock como Ernesto Rizzo están hablando con una cámara. La virtualidad materializada es, por lo tanto, una bifurcación: dos realidades separadas coexistiendo simultáneamente. Estamos inmersos en la performance, independientemente del lugar del mundo en el que nos encontremos, y los efectos de esta virtualidad materializada "se extienden hacia el exterior" para el/la espectador/a (90, traducción mía). La audiencia se dispersa como el artista.

Experimentamos ese trozo de realidad, ese "[punto de vista] abstraído en una entidad puramente temporal sin extensión espacial" *a través* del soporte digital. Esto significa que podemos estar cocinando en una cocina en Canadá, mientras que también nos encontramos en la sala de Ernesto Rizzo en Uruguay. Sencillamente, la e-performance es un tipo de performance distinto, mediado a través del espacio virtual, que extiende nuestros sentidos, empujándonos a una "virtualidad materializada".

En resumen, en nuestra lectura de las performances de Ernesto Rizzo y Susy Shock a través de la perspectiva de "Virtual Bodies and Flickering Signifiers", hemos demostrado cómo la dialéctica de presencia/ausencia es reemplazada por la dialéctica de patrón/aleatoriedad en el ámbito digital, creando así una nueva forma de performance (e-performance). A continuación, hemos discutido cómo las condiciones materiales de la cuarentena de COVID-19 son propicias para adoptar una presencia digital, ya que el cuerpo virtual es impermeable a los virus, las enfermedades o la descomposición. Por último, examinamos la "virtualidad materializada" de la e-performance y la extensión de nuestros sentidos a través del soporte digital. Volviendo a nuestras preguntas iniciales, "este momento" de COVID-19 se distingue por su giro hacia las e-performances, una forma diferente de arte de performance suscitado por la imposibilidad de presencia. Además, el cuerpo digital creado a través de la pixelación no es efímero, sino inmortal. La e-performance ha conservado una porción de la realidad que se puede cargar, compartir, volver a cargar, descargar, etc. *ad infinitum*.

Si la e-performance es distinta porque está mediada a través de una arena en línea, ¿qué implicaciones tiene? O, más bien, ¿por qué debería ser una preocupación *a priori*? En primer

lugar, el encanto del cuerpo digital, el encanto de la virtualidad materializada, está quizás aquí para quedarse, aunque su creación dependiera de las condiciones materiales de COVID-19. Es fundamental entender la e-performance como algo separado del arte de la performance tradicional porque, en un mundo posterior a COVID-19, hay una clara posibilidad de que exista y se practique por sí sola. Es decir, la e-performance no es una versión deficiente del arte de la performance y no necesita depender del arte de la performance para sobrevivir por sí mismo. Después de todo, la audiencia digital seguirá existiendo, y el código que pixeliza el cuerpo se hará aún más invisible. Estructuras como Instagram dan un acceso inmediato al artista y permiten a el/la espectador/a interactuar en tiempo real con el/la artista. Además, el video existe en Instagram hasta que se borra la cuenta, proporcionando un cuerpo digital que es resistente a las influencias de la enfermedad o la degradación (Instagram, 2018). Las posibilidades de la virtualidad materializada también tienen ramificaciones en el cuerpo físico. Según Hayles,

"Los procesos tecnológicos involucrados en esta transformación no son neutrales... cada categoría-producción, significación, consumo, experiencia corporal y representación está en constante retroalimentación... Cuando los cuerpos se constituyen como información, no sólo se venden, sino que se reconstituyen fundamentalmente en respuesta al mercado". (69, 86, traducción mía)

Aquí hay dos implicaciones importantes. Primero, la tecnología no es imparcial, y la traducción/codificación del cuerpo físico ocurre junto con la vigilancia del gobierno y el almacenamiento de la imagen por entidades como Instagram⁸. Como exploramos en "Instagram como estructura", las normas y los reglamentos que rigen la estructura digital son inseparables del Estado de vigilancia. Además, el "cuerpo como información" descrito por Hayles puede ser alterado a voluntad a través del ciberespacio. Incluso Instagram puede "usar, distribuir, modificar, ejecutar, copiar, representar o mostrar públicamente, traducir y crear obras derivadas de su contenido"(Instagram, 2018b). En esta arena virtual materializada, los cuerpos en movimiento pueden ser reconstituidos, abstraídos o reapropiados a voluntad. Además,

⁸ De la Política de Privacidad (Instagram, 2017): "La información que recibimos sobre usted puede ser accedida, procesada y retenida por un período de tiempo prolongado cuando es objeto de una solicitud u obligación legal, una investigación gubernamental, o investigaciones sobre posibles violaciones de nuestros términos o políticas, o de otra manera para prevenir daños".

La vaguedad de "período de tiempo prolongado", "posibles violaciones" y "prevenir el daño" pone de relieve la estructura de vigilancia implícita de los sitios de medios sociales como Instagram.

considerando que tanto Ernesto Rizzo como Susy Shock reclaman una posición queer "sudaca/sudaka", esta alteración implícita del cuerpo es particularmente preocupante. Si el cuerpo queer es pixelizado, convertido en "información pura", y colocado dentro de un mercado de consumo (como Instagram) donde el queerness es removido de lo físico, ¿qué sucede después? Aunque un enfoque detallado sobre las implicaciones epistemológicas de este cambio digital quizás supere los límites de esta investigación, sin embargo, es pertinente delinear que, así como la e-performance es una forma distinta de performance, también el cuerpo pixelizado es una forma distinta de corporalidad. Por lo tanto, a través de "Virtual Bodies and Flickering Signifiers" de Katherine Hayles, podemos ver cómo las formas en que la e-performance funciona como una respuesta distinta cuando la presencia es imposible, y cómo la "virtualidad materializada" constituye un nuevo espacio de intercambio, vigilancia, resignificación y/o "una especie de inmortalidad"⁹ (Hayles, 1993; p. 81, traducción mía).

El "tiempo real" en El hombre postorgánico

En su libro de 2005 *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, la antropóloga Paula Sibilía intenta demostrar las diferentes formas en que el cuerpo es significado y/o alterado por el advenimiento de la tecnología, ya sea la bio-manipulación o la imposición de la Web en la vida cotidiana. En la subsección intitulada "Virtualidad: más allá del espacio humano", Sibilía explica cómo el ciberespacio es un ámbito muy real, no sólo una proyección imaginaria de la realidad. La virtualidad, por lo tanto, es un terreno, un "ambiente técnico [que crece] y se [expande] hasta convertirse en una nueva naturaleza" (Sibilía, 2005; p. 89). Esto significa que las acciones que tienen lugar en línea son reales, y se producen en un ecosistema virtual que es igual de real, aunque sea aparentemente intangible. Además, Sibilía cita el ensayo sobre telepresencia del teórico Eduardo Kac de 1994, afirmando que:

“La tecnología continuará migrando hacia el cuerpo, reconfigurándolo, expandiéndolo y transportándolo hacia lugares remotos en tiempo real... más y más personas van a vivir, interactuar y trabajar entre mundos interiores y exteriores a la computadora.” (62, traducción mía).

⁹ Aunque sea un término utilizado por Hayles y práctico en los estudios sobre la virtualidad, me resisto a usar el término "inmortalidad", ya que implica que nuestra actual conceptualización de la Web es una constante. Quizás aquí, el uso de Donna Haraway de "persistencia" es más apropiado (véase Haraway, 1998).

Sibilia aclara que "tiempo real" se refiere a la simultaneidad de dos (o más) presencias, un "aquí y ahora" adaptado para el espacio virtual (65). Lxs usuarixs existen entonces simultáneamente dentro y fuera de la computadora, compartiendo la experiencia entre ellxs en "tiempo real". Más concretamente, un/a usuarix de Internet en América del Norte puede interactuar con un/a usuarix de Internet en América del Sur, por ejemplo, en Instagram. Ambxs usuarixs experimentan el terreno de Instagram (la virtualidad) juntxs mientras que también van por sus propias vidas. Este intercambio, esta interacción en Instagram, ocurre simultáneamente para ambxs usuarixs: ocurre en "tiempo real".

Con las e-performances que hemos analizado hasta ahora, hay vida a ambos lados de la pantalla. En las performances de Minujica, Ernesto Rizzo está dentro de su sala de estar, y por lo tanto nosotrxs también estamos ahí, independientemente de dónde estén nuestros cuerpos físicos. Vivimos tanto dentro como fuera de la pantalla, ya que estamos inmersos en la narración de Minujica. Vivimos estas dos realidades en "tiempo real" a través de Instagram. Además, el propio Instagram es un terreno virtual, un "ambiente técnico" con sus propias leyes y particularidades. Si no podemos reunirnos para ver una performance en vivo, podemos en cambio sintonizarnos con el entorno virtual y verla en "tiempo real", sin importar en qué parte del mundo nos encontremos.

Además, Paula Sibilia demuestra cómo la metáfora fáustica del "*hombre-máquina*" del siglo XX ha sido sustituida por la imagen del "*hombre-información*" (96). Las investigaciones sobre el genoma humano de finales del siglo XX y principios del XXI han revelado que el hombre es un producto de la expresión genética. Como afirma Sibilia, "Al fin y al cabo, el ADN es un código: es pura *información*" (97). Esta conceptualización del *hombre-información* va acompañada de la creación y difusión de la tecnología, los espacios digitales y lo Virtual. En otras palabras, el *hombre-información* está ahora literalmente codificado en datos informáticos y re-expresados en una pantalla en la esfera virtual: "[como un] organismo conectado y extendido por las redes teleinformáticas...no tengo ni peso ni dimensión en cualquier sentido exacto, sólo

me mido en función de mi conectividad" (63-4). El *hombre-información* vive dentro y fuera de la pantalla, un organismo dual con un cuerpo físico y un cuerpo virtual.¹⁰

Dado que la e-performance (y e-performer) es "información pura", puede ser guardado, descargado, etc. como se puede guardar y descargar un archivo, una foto, una canción, una página web. El carácter efímero del arte de performance se desprende con las e-performances, y el cuerpo digitalizado puede ser objeto de un inmenso aumento de la vigilancia, como hemos analizado anteriormente. Tomemos por ejemplo la "Carta a Uriel 2" de Susy Shock (24 de abril). En su e-performance, Susy Shock habla a su sobrino y a la audiencia sobre las dificultades del mundo, COVID-19 y el futuro. Si ella le leyera esta nota a su sobrino en persona o a una audiencia en vivo, el momento sería efímero y personal. Al leer "Carta a Uriel" a través de una performance virtual, el momento ya no es efímero. De hecho, Susy Shock en el acto de lectura de "Carta a Uriel 2" ha sido catalogada por Instagram, y sin duda descargada por otrxs usuarixs. En el acto de e-performance, Susy Shock se convierte en una *mujer-información* digital--simultáneamente física y virtual--a través de un video que ya no es efímero, sino perpetuo.

En resumen, Paula Sibilia demuestra cómo las interacciones a través del terreno virtual son reales y tienen consecuencias reales. Nuestras lecturas demuestran cómo la e-performance existe tanto dentro como fuera de la pantalla: realidades distintas que suceden simultáneamente en "tiempo real". Sin embargo, la arena de la virtualidad (Instagram en este caso) es unilateral. Lxs espectadores pueden ver la e-performance, pero el artista no puede ver al público, sólo puede verse a sí mismx reflejadx. La sección de comentarios de un posteo o un video en vivo no pixelizan el cuerpo de el/la espectador/a. Sólo el e-performer está completamente codificado en información pura, sólo la semejanza del e-performer está pixelizada. Esto ofrece una solución para la crisis de COVID-19 donde la presencia es imposible, pero abre la posibilidad de una e-performance donde la presencia no es necesaria. Si el/la artista ya está pixelizadx, ya grabadx y almacenadx en Instagram, el/la espectador/a puede sintonizar la performance cuando quiera. El/la e-performer puede, en efecto, actuar ante ningún público en absoluto. Esta paradoja pone de relieve el carácter distintivo de la e-performance, y apunta a su existencia mucho después de que la crisis de COVID-19 haya pasado.

¹⁰ Podríamos aventurarnos a decir que el guión que separa *hombre-información* puede ser considerado como el proceso de pixelización. El *hombre* físico se convierte en la *información* virtual a través del proceso de pixelización (*hombre* -> (pixelización) -> *información*)

Hacia una caricia digital

En mi trabajo anterior sobre Santiago Reyes y la resistencia performática, utilizo la conceptualización de la "caricia" de la feminista francesa Luce Irigaray para explicar cómo las diferentes formas de ver pueden ser lugares de resistencia, de contravisualidad. La caricia, una forma "táctil" de ver, busca comprender brevemente a un amante sin incorporarlo a través de los ojos (Irigaray, 2001; p. 185, traducción mía). En otras palabras, la caricia es una "memoria de tocar... un compromiso cuyo principio y fin no puede ser recuperado": una forma de entender al Otro sin explicación, sin incorporación, a través únicamente del tacto (211, 215, traducción mía). Citando a Irigaray:

Una caricia no devora ni cataloga en la memoria. La caricia afirma la subjetividad, pero implica compromiso, paciencia y rechazo de la reducción: una práctica de la maravilla, más que de la curiosidad y la investigación (Irigaray 1999)" (González, 2020; 11, traducción mía).

En la performance "R.E.M. (Romantic Eyes Movement)" de Santiago Reyes, esta mirada "táctil" toma la forma de Reyes de pie en un escenario, sus ojos bailando al ritmo de una canción de amor. No puede ver al público que está debajo de él, aunque ellxs sí pueden verlo. Aquí, su mirada no busca devorar a el/la espectador/a, no busca asimilar a el/la espectador/a. Reyes acaricia a el/la espectador/a con una mirada táctil: compartimos un momento, compartimos un toque, y luego la performance ha terminado. Al afirmar la subjetividad de sí mismo y del público, Reyes nos permite un breve momento de contacto, después del cual sólo queda un "recuerdo de tocar"¹¹.

En el contexto de las e-performances analizadas en este trabajo y las experiencias de "virtualidad materializada" proporcionadas por una estructura como Instagram, se cuestiona si la mirada táctil puede existir o no dentro de la pixelización cerrada de las e-performances. ¿Puede la e-performance conservar la mirada contravisual del arte de performance tradicional a través de

¹¹ Quizás otra forma de hacer esta pregunta sería: ¿cuáles son las formas de "conocerse" en el espacio virtual sin la violencia de la vigilancia, la descarga, etc.? He vuelto a la caricia como una forma de visualizar este intercambio. La caricia física es efímera, requiere compromiso y no busca tragarse la subjetividad del otro (como lo hacen los ojos). La caricia digital, por lo tanto, es una forma de conocer al otro e-usuariix en un solo momento, a través de un breve "recuerdo de tocar", de compromiso, de amor.

una caricia digital? Aquí reside la insuficiencia del lenguaje para explicar las realidades de la virtualidad. Así como hemos demostrado que la virtualidad es un espacio real distinto del mundo físico, también nuestra forma de conceptualizarla debe ser distinta. Es decir, a partir de ahora, una "caricia digital" no tiene sentido. No hay ningún hardware que pueda imitar el efecto de la caricia de un amante dentro de la virtualidad, ni existe una conexión física en las interacciones virtuales. En su lugar, me gustaría volver quizás a la intención de la "caricia": una forma diferente de ver que no cataloga, no explica, no incorpora. Como ya se ha mencionado, la realidad de la vigilancia masiva sustenta cada interacción que tiene lugar en línea, especialmente a través de sitios de medios sociales como Instagram. Al sugerir un movimiento hacia una caricia digital, se refiero en cambio a las formas táctiles que aún se pueden encontrar en las e-performances: intentos de mantener la subjetividad y la comprensión no logocéntrica para el/la performer y el/la espectador/a. Se señala aquí quizás la reflexión de Lorella Abenavoli sobre Magali Babin, una artista quebequense que incorpora un "sonido táctil"¹² en el que "ella nos da la oportunidad de escuchar la piel del mundo" (Abenavoli, 2013; 32, traducción mía). O, quizás volviendo a la analogía el ojo/la lupa, ¿puede el soporte digital ampliar el *sensorium* de la propia tactilidad? El potencial de vigilancia, catalogación y descarga del cuerpo pixelizado es una realidad para el futuro de la e-performance. Esta investigación ha intentado delinear cómo este cambio digital hacia la e-performance durante COVID-19 ha cambiado el arte de la performance, y de qué manera esto conlleva ramificaciones para el futuro. Al proponer y apuntar hacia una conceptualización de la caricia digital, este trabajo afirma que nuestra comprensión de la virtualidad debe basarse en las realidades de lo virtual, en lugar de aplicar términos y leyes físicas donde no se aplican. Tal vez haya lugar para una mirada táctil o un sonido táctil que pueda experimentarse tanto dentro como fuera de la pantalla: una caricia digital, una mirada contravisual que abre nuevos caminos a la performance y la e-subjetividad, expandiéndose cada vez más hacia el exterior.

¹² Al describir el "sonido táctil", Abenavoli cita al artista dadaísta Raoul Hausmann para explicar que oír, ver y oler es como "tocar a distancia", describiendo un sistema en el que los impulsos eléctricos pueden convertirse en colores, sonidos, etc.: el arte sonoro como arte háptico (Abenavoli, 2013; 30-31, traducción mía).

IV. Conclusión

"Este momento" de COVID-19 y la creciente virtualización de la vida cotidiana constituye ciertamente un "tiempo queer", un momento histórico-mundial distinto. Hemos visto cómo, cuando el artista ya no está presente, la e-performance ha tomado el lugar del arte performático tradicional, señalando una modalidad queer, realizado por la pandemia. Puede que la "e-performance" no sea un fenómeno totalmente nuevo, pero su rápida expansión durante los primeros meses de 2020 demuestra el atractivo de la "presencia" virtual cuando la presencia física es imposible. Esto marca, en efecto, una época queer en la que el arte de la performance se crea para la estructura digitalizada con el fin de luego ser difundida hacia el exterior a una audiencia virtual. La composición de la audiencia cambia así radicalmente, impenetrable a las limitaciones de las fronteras o de la capacidad del lugar. Pero mientras se democratiza el acceso, al mismo tiempo, el cuerpo virtual de el/la artista circula libremente. Cualquiera puede acceder, descargar y remezclar este cuerpo virtual sin el conocimiento o consentimiento de lxs artistas. A través de las obras de Ernesto Rizzo y Susy Shock, hemos visto cómo este cambio digital implica nuevas formas de creación y conceptualización, así como ofrece nuevas vías para interactuar con lxs artistas y su trabajo. Al explorar los análisis proporcionados por Katherine Hayles y Paula Sibilia, hemos considerado el terreno de la virtualidad, interrogando el cuerpo pixelizado y esbozando un futuro en el que la e-performance y el arte de la performance tradicional coexisten como métodos artísticos distintos. Sin embargo, la realidad de las e-performances es que está sustentada por una fuerte red de vigilancia. Al señalar hacia una caricia digital, intentamos imaginar una forma diferente de ver a través de lo digital: una tactilidad que no busca catalogar, ni incorporar, descargar, dispersar, etc.

La mayor limitación de este trabajo reside en el hecho de que el lenguaje del mundo físico es a menudo ilegible en el mundo virtual. Al conceptualizar una caricia digital, es necesario volver a la intención de la tactilidad y entenderla en el marco de la virtualidad. Como demuestra Paula Sibilia, la virtualidad es su propio terreno, su propio "ambiente técnico" (Sibilia, 2005; pág. 89). No basta con traducir la lógica del cuerpo físico al cuerpo virtual, sino que es necesario desarrollar un nuevo trabajo en paralelo a las evoluciones del mundo digital para comprenderlo en "tiempo real". Esta investigación ha tratado de ofrecer modestamente perspectivas iniciales sobre los paisajes cambiantes del arte de la performance desde finales de marzo hasta finales de mayo de 2020 a causa de COVID-19, trazando las diferencias de este

momento y las implicaciones del cambio digital. Así, lxs artistas quizás ya no estén presentes, pero sí están en línea, actuando ante una audiencia invisible--un mar de espectadores virtuales que se arremolinan entre píxeles y código, compartiendo un momento en el tiempo, en loop.

Bibliografía

- Abenavoli, L. (2013). Le son tactile ou la sensorialité excentrique dans les performances solos de Magali Babin. *Circuit : musiques contemporaines*, 23(1), 26–32.
<https://doi.org/10.7202/1017209ar>
- González, E. (2020). À travers nos yeux: Santiago Reyes, la futurité Latinx et la performance contre-visuelle. *CRISOL*, 11. <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/237>
- Harraway, D. (1998). The Persistence of Vision. En N. Mirzoeff, *The visual culture reader* (1ª ed.). London ; New York : Routledge. <http://archive.org/details/visualculturerea0000unse>
- Hayles, N. K. (1993). Virtual Bodies and Flickering Signifiers. *October*, 66, 69–91. JSTOR.
<https://doi.org/10.2307/778755>
- Instagram. (2017, noviembre). *Instagram Privacy Policy, 2017 Update*. Instagram.Com.
- Instagram. (2018a, abril). *Instagram Data Policy, 2018 Revision*. Instagram.Com.
- Instagram. (2018b, abril 19). *Terms of Use*.
- Irigaray, L. (1999). Wonder: A Reading of Descartes, The Passions of the Soul. En *Feminist interpretations of René Descartes*. Pennsylvania State University Press.
- Irigaray, L. (2001). The Fecundity of the Caress: A Reading of Levinas, Totality and Infinity, “Phenomenology of Eros”. En *Feminist Interpretations of Emmanuel Levinas*. Pennsylvania State University Press.
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/columbia/detail.action?docID=3384953>
- Mariategui, J. C. (2009). Arte, revolución y decadencia. En G. García Cedro & S. Santos (Eds.), *ARTE, REVOLUCIÓN Y DECADENCIA Revistas vanguardistas en América Latina (1924-1931)* (1ª ed.). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. <http://publicaciones.filo.uba.ar/arte-revoluci%C3%B3n-y-decadencia>

McPherson, T. (1998). Reload: Liveness, mobility and the web. En N. Mirzoeff (Ed.), *The Visual Culture Reader* (2ª ed., pp. 458–470). Routledge.

Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press.

Puar, J. K. (2005). Queer Times, Queer Assemblages. *Social Text*, 23(3-4 (84-85)), 121–139.

https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-121

Sibilia, P. (2005). *El hombre postorgánico: Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Fondo de

Cultura Económica. <https://www.casadellibro.com/libro-el-hombre-postorganico-cuerpo-subjetividad-y-tecnologias-digita-les/9789505571413/1080931>

Spinoza, B. (2000). *Ética*. Errepar.

Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *E-Flux*, 10. [https://www.e-](https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/)

[flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/](https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/)

Apéndice

Texto completo de “Carta a Uriel”

Carta a Uriel. Querido piojito, sobre del alma, te escribo esta carta, primera de tantas para que la leas cuando tenga que ser. Pero que sea en el preciso momento en que las palabras de tu tía trava pegoteadas dentro de este Word te sirvan en la odisea tan gigante y nada fácil del crecer. Y no hablo de aprender a atarse las zapas solito, esa otra aventura, o de deletrear tu nombre en medio de colores y rayones, ese otro hallazgo. Sino de ese pararse en medio de todas tus ternuras y sentir que este mundo no está preparado para vos, ni para tantitos como vos, por hostil, por mediocre y por torpe. Porque ese es el mundo de los adultos, tigrecito, un rejunte de fracasos organizados que llaman vida. Y por la que nos obligan a hostiles, mediocres y torpes viajes, mientras se van quedando con tu sonrisa a cambio. A esa fortaleza te invito, mi polilla, una que anda parada desconfiándoles en casi todo, mirando la más (ininteligible) y desconfiándoles, mirándoles comprar desaforados y desconfiándoles, mirándoles odiar y desconfiándoles, usando palabras hermosas como “amor” para condenar y disciplinar sin asco: toda una peli de terror como las que te asustan, Uriel querido. Toda una peli de terror. A esa fortaleza de halconcito nuevo te invito, para no hacerles caso en definitiva, ningún caso, porque sus guiones desangran y duelen, y es en esa mirada tuya adonde está el verdadero camino, mi gurí. Por lo pronto, no te quedes con mi bronca ni con mi cansancio. En todo caso aférrate a lo que son capaces tus juegos, que lo pulverizan todo, frente a tu primer “hola, tía”, o esos abrazos de monito trepado que son inmediata magia, o pócima de felicidad instantánea. Yo voy haciendo la aventura, y cada vez ser menos adulta, acompañando tus pasitos, mientras la habitación se convierte en la luna preciosa que exploramos, o ir al almacén es salir a salvar koalas porque la gente mala quema sus árboles y corren peligro. Como tu tía, que muchas veces corre peligro. Como tu futuro, que cada vez más corre peligro, si no hacemos algo urgente de veras. Y de paso, siempre tené presente que tu tía trava te ama, mi (ininteligible), dragoncito—siempre.

Texto completo de “Carta a Uriel 2”

Carta a Uriel dos. ¿Cómo se hace en estos momentos? ¿Cómo se le habla a una crianza? ¿Cómo te cuento de mi miedo, mientras hablamos del planeta amenazado, pero no sólo de un virus infectándolo todo, sino una idea de mundo en agonía, que pareciera, en sueños ingenuos de tu tía trava, empieza, por fin, a resquebrajarse? ¿Cómo te cuento de la guita mal repartida, si tus zapatillitas baratitas y gastadas te lo gritan a cada rato y en cada juego, desde que te las pusiste? ¿Cómo te cuento, mientras en el comedor te dan las viandas de comida, que hay muchos chetos que, abandonados en Europa por sus aerolíneas privadas, ahora se enojan exigiéndole a un Estado que se les haga presente y que después, ni gracias? Odio a esta especie, mi changuito. ¡Quién te hubiera gestado pájarito! ¡O pispireta lagartija, o colibrí! Odio el odio que nunca se les descansa, nunca se les achica, nunca se les calma. Odio, a veces, hasta el cansancio, que, así como nos cortan los árboles, nos cortan los sueños, y nunca se les mueve nada, ni un pelo ni una conciencia Y vos haciéndome ese dibujo, entre crayones y acuarelas, de un niño que vuela por el espacio, y me decís que al cohete lo manejás vos, y que la que va cebando mate, al lado tuyo, soy yo, que adoraría esa posibilidad. Llévame donde quieras, cualquier lugar es mejor que todo este fracaso, mi astronautita adorado. ¡Mi gurí!