

Liminalidades telemáticas. Reflexiones acerca de las corporalidades y las sensibilidades de la práctica artística en contexto de pandemia.

ASCHIERI, Patricia / UBA-IAE/UNTREF - paschi09@gmail.com

LABAIG, Florencia / UBA-IAE - florlabaig@gmail.com

SUAREZ, Micaela / UBA-IAE - micaelasuarezydaniela@gmail.com

Eje: Artes Liminales - Tipo de trabajo: ponencia

^a *Palabras claves: corporalidad - interfaz - pantalla-escena - espect-actor*

> Resumen

El 23, 24 y 25 de Septiembre del año 2020 se llevaron a cabo como parte de las actividades previstas por el proyecto FiloCyT FC19-029 radicado en el Área de Investigaciones en Artes Liminales del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA), y en articulación con el Tercer Festival Internacional Corporalidad Expandida las II Jornadas de Corporalidad Expandida “Intermedialidad y perspectiva de Género”. Por razones vinculadas a las medidas propuestas por el Aislamiento Preventivo Social y Obligatorio, debieron ser reprogramadas para su desarrollo en forma virtual. El programa incluyó conversatorios, talleres y performances. Nos proponemos reflexionar en este trabajo sobre las dinámicas que ofrecieron las prácticas artísticas en el cruce de su intermedialidad y el problema de la “presencia” focalizando en las corporalidades y las sensibilidades telemáticas suscitadas durante el evento. Nos preguntamos sobre los procesos de expansión, migración, re-territorialización tanto de las prácticas artísticas como de las corporalidades en este entramado tecno-social (Costa, 2011), que se puso de manifiesto en el contexto sanitario.

> Introducción

La libertad de las corporalidades en movimiento viene expandiéndose desde hace más de una década, tomando mayor protagonismo en los espacios públicos y en aquellos ámbitos menos habituales ligados a lo académico, entre otros. El “Ni una Menos” del año 2015, marcó un hito que propuso nuevas coordenadas para desestabilizar cierto estado de cosas y las experiencias de los sentires reflexivos se convirtieron en modos válidos y legítimos de poner en juego otras corporalidades y formas de vida. No obstante, ya en los últimos años podía advertirse la presencia de ciertos dispositivos de control de los

cuerpos que se actualizaban de modos solapados. Algunxs de nosotrxs, comenzamos a sospechar y advertir que las formas ciertamente novedosas que proponían los nuevos modos de habitar los espacios debían “adaptarse” a ciertos parámetros ligados a las coordenadas temporo-espaciales de dominación dictados por la racional modernidad (Aschieri 2018, 2020). A comienzos del 2020 estos complejos y multidireccionales procesos fueron abruptamente interrumpidos por el aislamiento social y obligatorio, dictados en orden de la situación sanitaria de pandemia. Este inesperado escenario propuso un inmediato reordenamiento de las personas en sus hogares, inmovilizándonos e interpelándonos hacia la búsqueda de formas de comunicación mediante los dispositivos tecnológicos que estaban disponibles desde hacía ya tiempo, pero que no habíamos sentido la necesidad de utilizarlos.

Las prácticas que nos proponemos analizar se dieron en el marco de la realización de las mencionadas Jornadas, centradas en la danza y el audiovisual, con la particularidad de tener que llevarse a cabo mediante una dinámica necesariamente mediada por la pantalla y el problema en torno a la "presencia", las cuales fueron parte de las actividades previstas por el proyecto FiloCyT “Lo *liminal-liminoide* como marco conceptual de análisis para las prácticas artísticas contemporáneas” (FC19-029).

Si bien ya veníamos asistiendo a un constante atravesamiento de los cuerpos por la proliferación de imágenes/información, a partir del uso casi obligatorio de pantallas, este proceso se exacerbó debido a la situación de pandemia a niveles inimaginables. Las nuevas condiciones impusieron corporalidades cada vez más inmóviles, congeladas en quietud frente a la bidimensional de la pantalla cuya dinámica entendemos, tiende a constreñirnos en una reproducción de las formas heredadas del logocentrismo y dualismo moderno¹. Si las interfaces tienen sus propias dinámicas de funcionamiento, es importante recordar que el contexto también opera como un espacio mediador de la experiencia estética/perceptiva. Frente a estas nuevas condiciones de los intercambios y las modalidades perceptivas, proponemos entonces una mirada crítica sobre el uso de las plataformas digitales que parecen haberse vuelto tan habituales.

La investigadora argentina Flavia Costa (2011) define las *poéticas tecnológicas* como aquellas en las que los dispositivos técnicos de producción/circulación /recepción artística dialogan, a partir de las obras, con el mundo técnico en el que se inscriben, incluyendo el aspecto técnico siempre presente de todo arte, pero

¹1- Corporalidades cada vez más inmóviles.

2- Temporalidades discontinuas, congeladas o muteadas.

3- Bidimensionalidad de la pantalla.

Todas estas “normatividades” responden al *estilo tecnológico* (Carrizo, 2020) de las plataformas basadas en una técnica extractivista capitalista y patriarcal. Carrizo, Érica: “Estilo tecnológico” en las Jornadas “Decir la técnica” día 1, Dedalus Investigaciones sobre la Técnica (<https://www.youtube.com/watch?v=rNqBNE-3v4w>) Coincidimos con Carrizo que esta tecnología es un tipo o estilo de tecnología hegemónica, que responde a la tradición de la modernidad, pero que no es la única posible. Visibilizar nuevas formas técnicas que no constriñan nuestras corporalidades ni territorialidades, será un desafío de las artes y las ciencias.

excediéndose hacia un entramado “tecno-social más amplio” (111). Precisamente, creemos que el contexto de pandemia nos instó a crear nuevos objetos/prácticas que necesitan de un andamiaje teórico específico y adecuado. No se trata de una “migración del teatro a la red” y tampoco de una “mediación de la danza por la pantalla”. Ya Lev Manovich refiere la “interfaz cultural”, como aquella que se encuentra entre el hombre, el ordenador y la cultura. Las interfaces culturales son las formas en que los ordenadores presentan los datos culturales y nos permiten relacionarnos con ellos (2006:120). El lenguaje de las interfaces culturales se compone de elementos de “otras formas culturales que ya resultan familiares” (como la palabra impresa o el cine), “formas diferenciadas de registrar la memoria y la experiencia humana” (2006:123). Cada interfaz tiene su propia gramática de funcionamiento, singular, un conjunto de convenciones desarrolladas a lo largo del tiempo, una manera particular de estructurar la experiencia perceptiva en el tiempo y en el espacio. Este autor alude además, a una interfaz específica de usuario que estaría compuesta por dispositivos de entrada y salida física de datos -como monitor, ratón, teclado, etc.- ; así como de metáforas para conceptualizar la organización de los datos informáticos. Ejemplo de ello es el “www” como biblioteca infinita. Sin embargo, esta metaforización supone un problema, dado que “biblioteca”, “página” o “pantalla” por ejemplo, aluden a aquellas convenciones vinculadas a lenguajes anteriores como la palabra impresa y el cine. Es decir, responden a cierta lógica espacio-temporal distinta al uso de internet que, como señala Žižek (2014), implica nuevos tipos de relaciones así como un nuevo contexto tecnológico y visual². Entonces, las metaforizaciones a partir de las que intentamos comprender estas nuevas prácticas, donde se da el intercambio a través de internet, las pantallas y las plataformas digitales, resultan aprehendidas sin conocer su verdadera lógica de funcionamiento. Nos introducimos en consecuencia, como usuarixs acriticxs y nos vinculamos con estas plataformas desde lo que Anahí Ré (2019) identifica como un “analfabetismo digital” (68) en donde cada quien accede desde su propio universo, intuición y urgencia.

Actualmente, nuestras comunicaciones y las prácticas artísticas en pandemia, han sido compelidas y obligadas a una lógica tecno social algorítmica, donde el intercambio se produce necesariamente, a través de la red. Esta situación propició una transformación tanto de las prácticas artísticas como de las obras. Las disciplinas se vieron obligadas a atender no sólo los aspectos técnicos de cada arte, sino a la lógica de internet y de la algoritmización³ (Tello:2020), como nuevo entramado entre estética, técnica y política.

²Este nuevo contexto es definido por los investigadores Berti & Blanco como una transformación cultural radical: “el cambio epistemológico ocurrido en 1993 con la aparición de los primeros navegadores con interfaz gráfica que permitieron el acceso masivo a la World Wide Web (...) redefinió la brecha entre técnica y cultura.”(pp 10. Berti Blanco)

³ La algoritmización se refiere a los nuevos entramados entre estética, técnica, economía y política que el hipercapitalismo (Stiegler 2014) propició en su nueva fase. Las economías de plataformas, organizadas en grandes oligopolios, y la administración de las personas, sus acciones y cuerpos a partir de “datos”, como una datificación infinita de la vida cotidiana, transforma las capacidades de agencia de lxs sujetxs. Lxs públicxs/observadorxs

No podemos ignorar que este entramado constituye una transformación del “sensorium” que ya desde las primeras décadas post dictatoriales en la región, explicita una relación entre estética y técnica como una “anestésica” (Buck-Morss, 2015; 117). Esta “anestésica” estaría dada por una operación de inversión donde “la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar en contacto con la realidad, a ser una manera de bloquear la realidad”. Es decir, una nueva manera de responder a estímulos sin pensar-registrar-sentir. El sistema sinestésico en vez de estimular una “recepción mimética” del mundo exterior -como forma activa, donde la percepción deviene experiencia-, suspende los estímulos creando una burbuja controlada -tecnológicamente- en donde unx se “enchufa” desde una ilusión perceptual como “ambiente”. Ejemplos de ello lo encontramos en nuestro acceso a una imagen en movimiento en la sala de un cine, en la escucha de un sonido mediante un walkman o en nuestra presencia en “una reunión” de meet o zoom, incluso también, en un “paseo de compras” en un shopping. Esta burbuja opera como barrera entre el organismo y “el shock perceptual”, que originaría el trauma de experimentar la fragmentación, la aceleración, la automatización que propone un entorno hiper-tecno-económico. En estas experiencias el organismo resulta adormecido, y los sentidos retardados interfiriendo en los procesos de memoria. Dicha “anestésica” da cuenta de la operación política sobre la estética que la modernidad y el capitalismo tardío amplifica para estallar como norma de control social. (Buck- Morss, 2015: 116) y que vemos se acrecienta en el contexto contemporáneo del hipercapitalismo (Suarez, 2020). Sumamos a este shock de adormecimientos, la situación de aislamiento en pandemia que propone novedosas y aún poco exploradas formas perceptivas.

Teniendo en cuenta estas nuevas condiciones proponemos focalizar el análisis de dos de las intervenciones realizadas en las Jornadas mencionadas, a partir de entender la *experiencia corporal como interfaz*, es decir, aquel espacio vital “sensocorporreflexivo” (Aschieri, 2017) que se produce en el momento de intercambio frente a la pantalla. En esta misma dirección, consideramos a esta última en tanto *pantalla-escena*, vale decir, un espacio capaz de trascender su bidimensionalidad a partir de poner en juego ciertos recursos técnico-semióticos. Por último, siguiendo esta línea, consideramos que quienes participan de dichos intercambios, resultan una suerte de *spect-actorxs*, en el sentido de detenernos a considerar analíticamente su potencial capacidad de acción en términos de imaginación activa sensorio-reflexiva.

devienen consumidorxs, en una retroalimentación a partir de datos que aportamos a las máquinas en nuestra interacción cotidiana, basados en modelos de comportamiento social ranqueados en perfiles.

› **Experiencias de movimiento inmóvil y de la presencia/ausencia**

Como ya hemos mencionado distintos autores vienen sosteniendo (Berti: 2014, Ré: 2018, 2019) que la inmovilidad de los cuerpos frente a la pantalla supone cierta docilidad ligada a comportamientos estandarizados, los cuales dialogan con las lógicas hegemónicas. Nuestra propuesta de pensar la *experiencia corporal como interfaz* permite poner en tensión el presupuesto acerca de la “transparencia de la pantalla”⁴ (Berti & Blanco) así como la recepción dictada por las convenciones estandarizadas basadas en pactos provenientes de poéticas anteriores (Manovich: 2006, Ré: 2019) En este sentido, el objeto y el medio no serían diferenciables en el paradigma digital⁵. Esto quiere decir que no podemos hablar en términos de forma y contenido. El concepto de obra ya presenta una primera dificultad en términos de indisociabilidad respecto al objeto y su medio asociado, entonces, a diferencia de las “poéticas tecnológicas” que definimos anteriormente con Costa, las “poéticas digitales” siguiendo a Ré (2019:69) refieren a “todas esas convenciones, pactos de lectura o “reglas” de producción, que se ponen en juego en la creación de obras en el medio digital, ya sea que se inscriban en la tradición de la literatura, en la de las artes visuales, la de la música o las artes escénicas...” (Re 2019:69). Es decir, no podemos darle un mismo tratamiento al teatro vía *streaming* que al teatro filmado por ejemplo. Ello implicaría aplanar la pantalla y en consecuencia los códigos de lectura y los modos de aproximarse al objeto, cuando podemos acordar que ciertamente, se trataría de distintas convenciones y objetos. En suma, las transmisiones *online* y las herramientas que aporta la *web* proponen otro lenguaje, otras formas de narrar en su especificidad de objetos digitales. Pero, sobre todo, en el *streaming*, la red resulta un elemento de carácter constitutivo para su funcionamiento, mientras que en el teatro filmado, se trata de una de las formas en que dicho material puede ser registrado y circular. Tanto en el *streaming* como en aquellas prácticas concebidas digitalmente, objeto y medio resultan indisociables. Como señala Ré (2019: 67), “el problema radica en intentar leer o decodificar estos nuevos objetos con categorías teóricas preestablecidas, que han sido originariamente destinadas a otros objetos”.

⁴ La referenciabilidad (adres- adresabilidad) de lo digital supone comprender que el objeto digital es más que la ocurrencia en la pantalla. (Berti & Balnco, s/f,10)

⁵ “El aspecto que diferencia radicalmente a los objetos digitales de otros objetos técnicos, es que los elementos constitutivos del medio digital suelen ser ellos mismos objetos digitales. Si bien, siempre es necesaria una inscripción física, el anclaje de lo digital en él puede diferirse tanto se quiera, es decir puede haber un medio digital que simule ser un hardware particular. Esto tiene algunas consecuencias que pueden verse como propiedades distintivas de los objetos digitales. Por un lado, los objetos digitales admiten múltiples realizaciones, compartiendo esto con los objetos técnicos, incluso de manera más clara. Pero la identidad misma de los objetos digitales sólo puede considerarse de manera relacional, por lo que el medio asociado resulta indisociable de su modo de existencia.” (Berti & Blanco, s/f :8)

Asimismo, entendemos que estas diferencias recién referidas responden además a distintas metaforizaciones. Realicemos ahora un breve análisis de algunas experiencias ofrecidas en las mencionadas Jornadas.

Uno de los casos fue el de la ponencia a cargo de la cátedra de la materia Antropología del Cuerpo y la Performance/ Teoría General del Movimiento (Departamento de Artes de la FFyL-UBA), que problematizó la corporalidad *online* desde una perspectiva pedagógico crítica. La ponencia no solo presentó la perspectiva teórica que guió las estrategias diseñadas durante el cuatrimestre de inicio de la pandemia compelida a realizarse en forma virtual, sino que además incluyó una puesta en escena acorde a la perspectiva metodológica y epistemológica tomada. Lxs integrantes de la cátedra ponentes intentaron generar un descentramiento del encuadre usual de una ponencia al ofrecer una presentación que ponía en juego elementos sensibles con el fin de hacer presente de algún modo, a las corporalidades propias y a la de lxs participantes.

Aquí lo que llamamos la “pantalla escena” incluyó ciertos recursos visuales y sonoros como particulares elementos significantes (fig. 1). En este sentido, los encuadres presentados, además de la utilización del ya clásico *Powerpoint*, incluían la presencia de elementos como el fuego y el agua como forma de aludir a una naturaleza sustraída de los cuerpos a partir de su sometimiento a una la cotidianidad urbana obligada al “aislamiento”, caracterizado como “social y obligatorio”. En la “pantalla escena” el encuadre presentaba, en un caso, una luz que emanaba de un pequeño recipiente, y en otro, una fuente *feng shui* de agua en funcionamiento. Estos elementos puestos en primer plano dejaban el rostro de las ponentes por detrás, y por ello, otorgaban profundidad de campo y volumen a una escena que usualmente se presenta de forma plana y sin sorpresas. Los encuadres elegidos transcurrieron además, ofreciendo una desestabilización sonora al habilitar el murmullo constante del agua en movimiento (que venía de la fuente), como paisaje sonoro compartido con las enunciaciones “analítico descriptivas” que explicaban procesos y posturas teóricas. Las ponentes también ofrecieron pasajes de las poesías de lxs alumnxs y jugaron la superposición, el ritmado y el canon de sus propias voces, proponiendo tensiones, paradojas y refuerzos de maneras corporizadas. (Fig. 2 en contraposición con experiencias presenciales fig. 3 y 4)

Un caso similar aunque de carácter más procesual, es la experiencia del taller de Mapeo Corporal a cargo del colectivo MUMI (fig. 5), conformado por mujeres que migraron de grandes urbes hacia el Valle de Punilla en búsqueda de una mejor calidad de vida. Este taller parte de una propuesta de ensayar una cartografía personal como microescenario de auto indagación (fig. 6). Para las Jornadas se propuso el desarrollo de actividades con anterioridad y posterioridad a la instancia del encuentro *online* a través de comunicaciones y consignas realizadas desde un grupo de *whatsapp* organizado para tal fin. Las actividades incluyeron la utilización de recursos como el dibujo de un diagrama corporal o “sensograma” (fig. 7) realizado a partir de una “audioguía” elaborada por las talleristas, que intentaba suscitar que cada

persona “sensocorporreflexione” (Aschieri, 2015) sobre la presencia de la pandemia en su corporalidad y en el territorio geográfico habitado. La intención de las consignas, suponía una resignificación de los espacios y entornos, a partir del contexto de encierro en la dirección de un reconocimiento de las relocalizaciones del propio cuerpo en los espacios. Cabe señalar que también se buscó problematizar las relaciones cuerpo-territorio (Geografía Crítica de Ecuador, 2018)⁶ intentando evidenciar los entramados que estas experiencias proponen. Subrayamos que las sensocorporreflexiones de las personas que participaron (fig. 8 y 9), lograron en sus producciones visibilizar que Internet se presenta como un territorio al que “migrar”. Ello no es menor dado que reforzaría la metáfora de la matrix, siendo que deberíamos atender a las implicancias ontológicas que esta metaforización involucra.

› **Reflexiones finales**

Entendemos que lxs participantes de las experiencias de los ejemplos descriptos, intentaron con sus exploraciones trascender la pantalla como espacio bidimensional y plano. Convocaron a partir de sus intuiciones y escasos conocimientos de la trama de “lo digital”, la experiencia corporal en tanto interfaz. Buscaron poner en crisis, de distintos modos y con diferentes recursos, esa corporalidad que en su comodidad de espect-adorxs “en aislamiento” puede abandonarse y/o adormecerse en el estado de ausencia. El uso de la pantalla escena y la incorporación de lo sonoro en dimensiones no visitadas o descontextuadas, diseñó un espacio propicio para favorecer la experiencia estética intentando interferir la hegemonía de lo audiovisual en las redes. En ella, lxs participantes, en tanto espec-tactorxs fueron convocadxs desde la imaginación sensorial y también reflexiva, estimuladxs desde los sentidos visuales, sonoro-auditivos y olfativos, pero también aquellos cenestésicos que incluyen la poética del espacio habitado y de las interacciones socio-afectivas. La experiencia, amplificó las corporalidades otorgando volúmenes y movimiento allí donde solo podía pensarse/esperarse quietud y pasividad receptiva.

Las propuestas descriptas solicitaron una inmersión activa de lxs participantes volviéndose superficie de contacto como un espacio que excede la frontera de los contornos dejándose afectar y excediendo su capacidad perceptiva. Espect-actorxs y no “avatars” ya que no se trata de que puedan habitar dos mundos diferentes. Nos referimos a esxs espect-actorxs en su dimensión “carnal”, no como materia, ni como espíritu, ni como sustancia, sino como elemento constitutivo/ como carnadura mediadora/ como carnadura

⁶Según la Geografía Crítica “...defensa del cuerpo como territorio, por ejemplo, son defensas feministas sobre conceptos específicos del espacio (...) nosotras no luchamos y vivimos sobre el espacio, sino con el espacio. Es decir, el espacio no es solamente el escenario sobre el cual se desarrollan las relaciones sociales desiguales (y, consecuentemente, las resistencias feministas), sino que es producto de estas relaciones, al mismo tiempo que las condiciona y en gran parte nos hace ser lo que somos. En otras palabras: las relaciones sociales crean espacios y cuerpos, los cuales llevan impresas las características de cada sociedad; los espacios configurados, por su lado, condicionan las relaciones sociales, limitando o potenciando el ejercicio de relaciones más o menos equitativas entre los diferentes sujetos y grupos sociales.”

de contacto. Su elemento de interacción está “a mitad de camino entre el individuo espacio-temporal y la idea”, “una especie de principio encarnado que introduce un estilo de ser dondequiera que haya una simple parcela suya” (Merleau Ponty 1970; 174) . En este caso su parcela se entrelaza en el espacio tecnodigito-social propiciado por la pandemia. Entendemos que pensar la experiencia de los cuerpos como interfaz nos ha permitido detenernos analíticamente en esta dimensión experiencial-carnal de lxs espectadorxs que esperamos continuar profundizando en un futuro próximo.

Bibliografía

- ASCHIERI, P. (2017) "Entre carne y tinta: La figura del artista investigador como locus de lucha crítica" *IV Jornadas de Performance-Investigación. Trans-Citando las fronteras del arte y la ciencia*. Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- _____.(2018) "Vínculos entre movimientos, gesto y subjetividad: Aportes socioantropológicos para pensar los entrenamientos en artes escénicas". En *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFGM*. v.8, n.16: nov. 2018.
- _____.(2020) – Corporalidades diversas en movimiento. Descentrar la danza de la danza. En *Arte da Cena*, v.6, n.2, ago-dez/2020. Disponible en <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>
- Colectivo de Geografía Crítica del Ecuador (2018) *Geografiando para la resistencia. Los feminismos como práctica espacial*. Cartilla 3. Quito.
- MERLEAU-PONTY, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, Seix Barral.
- BERTI, A. (2014) .Étnica y técnica. En *Nombres*, año XXII, n° 28 – UNC, Córdoba.
- BLANCO, J., BERTI, A. (2014). "¿Objetos digitales?". *Actas del IV Coloquio Internacional de Filosofía de la Tecnología: Tensiones, continuidades y rupturas*. Ed. Diego Lawler. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana, 2013. 57-65. 7 de febrero 2017. <<https://coloquiofilotecnica.files.wordpress.com/2017/01/actas-4tocoloquio-fdt.pdf>>.
- COSTA, F. en KOZAK, C.(ed.) (2011). Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. *Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Exploratorio Ludión, Buenos Aires.
- MANOVICH, L. (2006). La interfaz. En *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*, cap. 2. Buenos Aires, Paidós Comunicación.
- _____. (2013). *Software takes command: Extending the language of new media*. Bloomsbury Publishing, London.
- MATOSO, E. (1992). *El cuerpo territorio escénico*. Buenos Aires, Paidós.
- RÉ, A., BERTI, A. (2018). Estándar y poéticas industriales en la literatura digital argentina. North Carolina State University. Department of Foreign Languages and Literatures; En *A Contracorriente*; Vol. 16, Num. 1 (Fall 2018): 100-127.
- RÉ, A. (2019). DOSSIER. "POÉTICAS DIGITALES LATINOAMERICANAS". *Perífrasis*. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, 10(20), 66-70. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872019000200066&lng=en&tlng=es.
- SIMONDON, G. (2009) *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires, Cactus-La Cebra.
- STIEGLER, B. (2014) Ars e invenciones organológicas en las sociedades de hipercontrol. En *Nombres*, año XXII, n° 28, Córdoba.
- TELLO, M. (Ed.) (2020). Socialización mediante algoritmos: de los sistemas de recomendación a las predicciones. En *Tecnología, Política y Algoritmos en América Latina*. Viña del Mar, Genaltes.
- ŽIŽEK, S. (2014). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Anexo

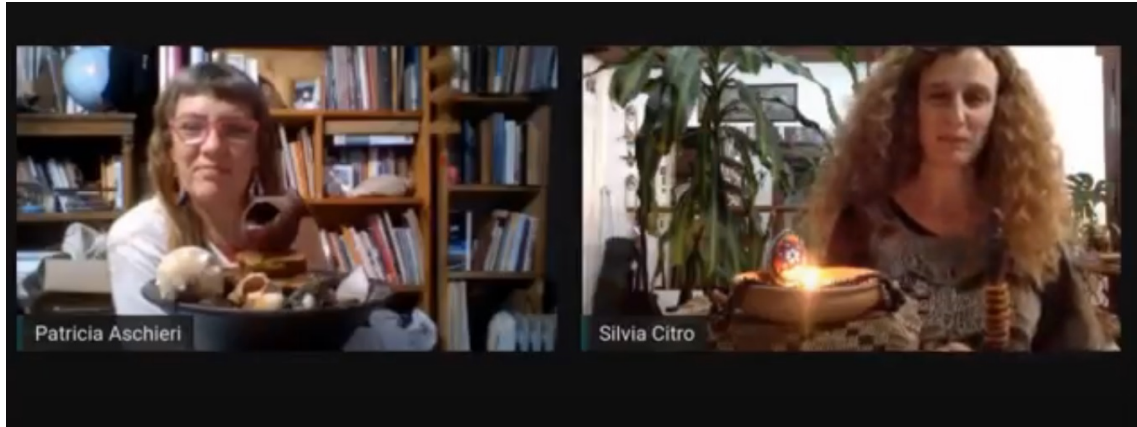


Figura 1: Pantalla-escena. Cátedra TGM.



Fig. 2: Experiencias de la cátedra TGM en el dictado de clases virtuales.



Fig. 3 y 4: Experiencias corporales de la cátedra TGM en el dictado de clases presenciales.



Fig. 5: colectivo MUMI

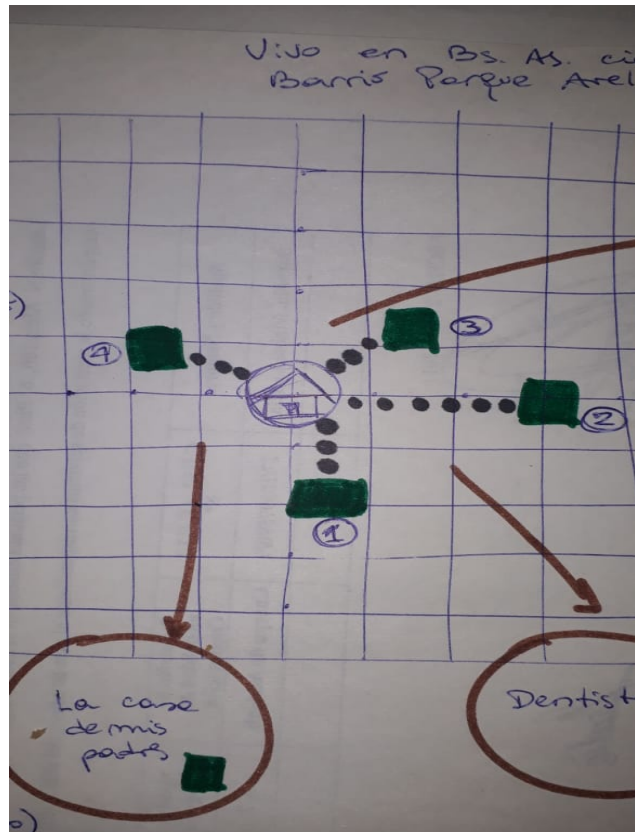


Fig. 6: ejemplo de cartografía personal realizado en el taller de mapeo corporal a cargo del colectivo MUMI

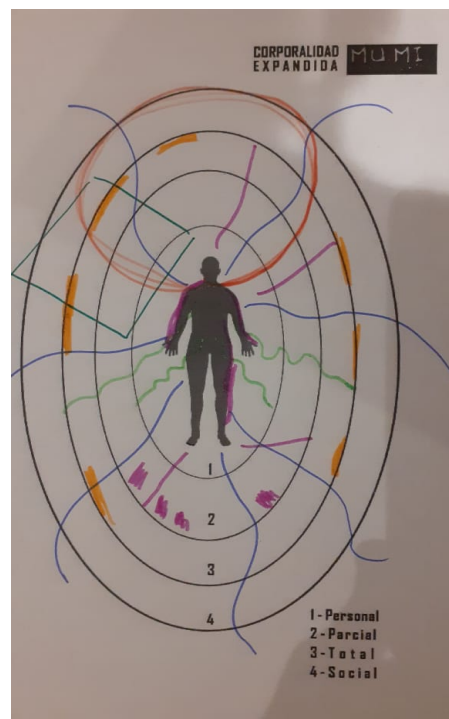


Fig. 7: Sensograma

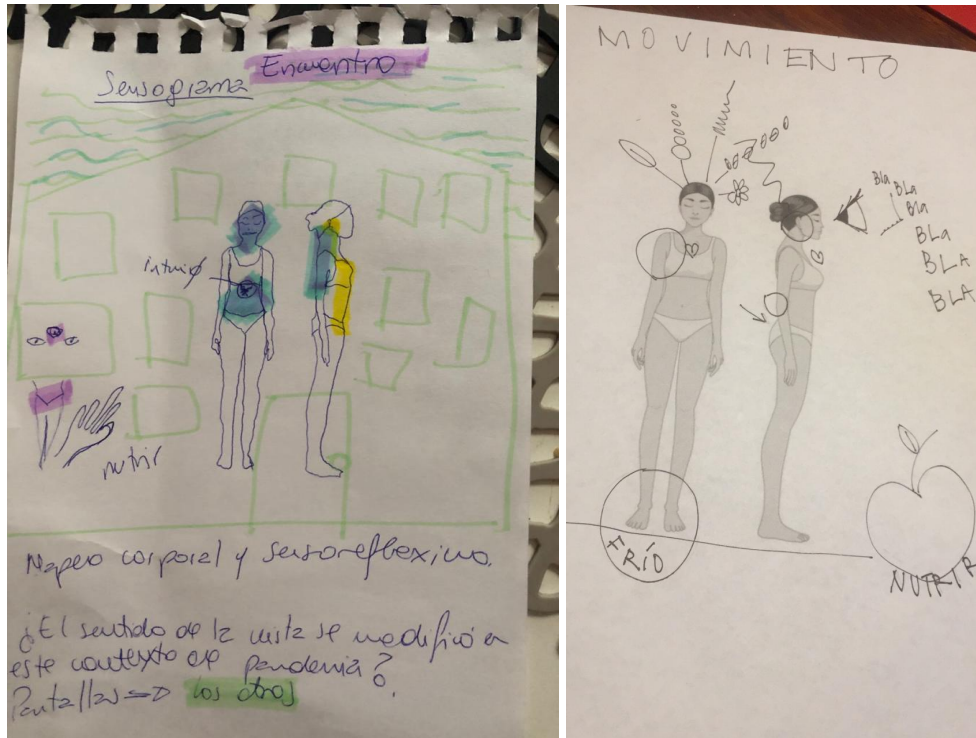


Fig. 8: Sensogramas personales realizados por las participantes del taller MUMI.

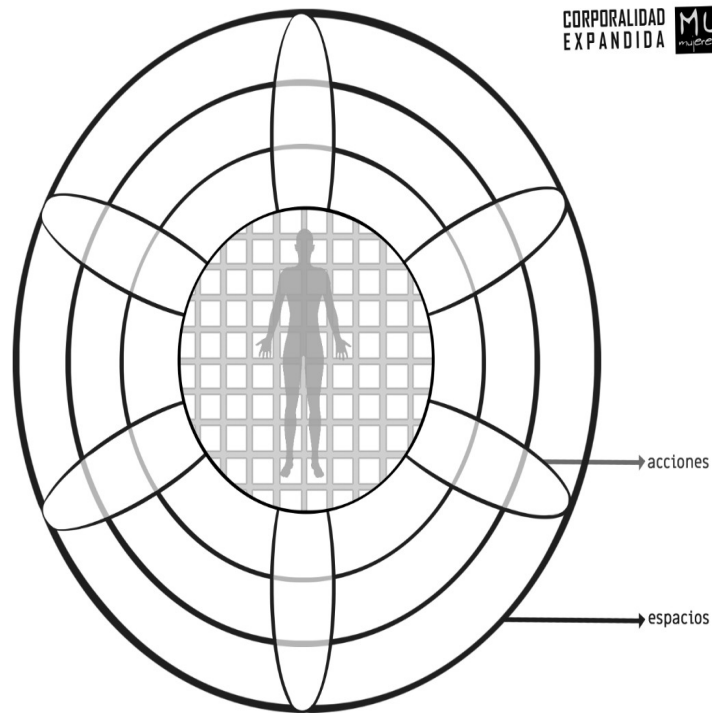


Fig.9: Diagrama colectivo de la cartografía social final.