

**FOTOGRAFÍA Y FEMINISMO: NUEVAS
FORMAS DE VISIBILIZACIÓN Y DISPUTA EN
EL ÁMBITO VIRTUAL. LOS CASOS DE ANA
HARFF, CANDELARIA DEFERRARI PICCIONE,
NADIA BAUTISTA E IRINI ILIOPULU**

*PHOTOGRAPHY AND FEMINISM: NEW
FORMS OF VISIBILITY AND CONTEST IN
THE VIRTUAL REALM. THE CASES OF ANA
HARFF, CANDELARIA DEFERRARI PICCIONE,
NADIA BAUTISTA, AND IRINI ILIOPULU*

*Agustina Lollini Noël*¹

Fecha de recepción: 04/04/2025

Fecha de aceptación: 10/09/2025

¹ Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Fotógrafa. Docente Adscripta en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP). Correo electrónico: agustinalollini30@gmail.com

RESUMEN

Este artículo explora la circulación de fotografía artística del cuerpo en medios digitales y sus vínculos con la acción política feminista argentina post 2015, a partir de la difusión online de fotografías realizadas con perspectiva de género por las artistas Ana Harff, Candelaria Deferrari Piccione, Nadia Bautista e Irini Iliopulu (2016-2023).

Se utilizó una metodología cualitativa basada en etnografía virtual, análisis de publicaciones en redes sociales y sitios web, junto a entrevistas semi-estructuradas en profundidad a las artistas.

Analizamos estrategias, usos y apropiaciones de las herramientas virtuales para difundir sus obras, el sentido político y social que adquiere en ellas el uso de la comunicación digital, la configuración de nuevos espacios de lucha y la censura en plataformas.

Palabras clave: Fotografía - Género - Circulación Artística - Medios digitales.

ABSTRACT

This article explores the circulation of artistic body photography in digital media and its connections to feminist political action in Argentina after 2015. It focuses on the online dissemination of pictures created from a gender perspective by artists Ana Harff, Candelaria Deferrari Piccione, Nadia Bautista, and Irini Iliopulu between 2015 and 2023.

We used a qualitative methodology based on virtual ethnography, analysis of publications on social media and websites, along with interviews to the artists.

We will analyze strategies, uses, and appropriations of virtual tools, the political and social significance that digital communication acquires within them, the configuration of new spaces of struggle, and censorship on digital platforms.

Key words: Photography - Gender - Art distribution - Digital media.

Introducción

Este artículo surge de la investigación realizada para mi tesina de grado de la Licenciatura en Sociología (UNLP), donde se indagó sobre los usos políticos de la fotografía artística del cuerpo realizada con perspectiva de género en medios digitales a partir del 2015, y las conexiones con los debates del movimiento feminista actual en Argentina. Se trató de un estudio de caso sobre la producción y difusión online de cuatro series fotográficas que comparten un tiempo histórico de desarrollo similar: la serie “Única” (2016-2019) de Ana Harff, la serie “Blue” (2018-2020) de Nadia Bautista, la serie “Fuerza Bruta” (2019-2022) de Candelaria Deferrari Piccione y la serie “Cuerpxs” (2018-2020) de Irini Iliopulu. A lo largo de esta investigación, observamos que se trata de artistas que desde una perspectiva de género buscan problematizar lo visual a través de la creación y difusión de imágenes del cuerpo contrahegemónicas, disputando los sentidos y valores asociados al género, la representación del cuerpo y las identificaciones femeninas/masculinas que han estado presentes tradicionalmente en la vida social. Cabe aclarar que nos referiremos a “artistas mujeres”, siguiendo a Giunta (2019) y Pollock (2013), como aquellas a quienes la sociedad y sus instituciones clasifican como tales, sin la presunción de que existe una esencia femenina por fuera de las condiciones sociales en las que despliegan su actividad. Brevemente describiremos las características de las series mencionadas.

La serie “Única” de Ana Harff, se compone de treinta y nueve fotos de mujeres desnudas en interiores y exteriores, todas en blanco y negro. La artista afirma que busca abordar el desnudo femenino lejos de la representación mediática de la mujer-objeto. Registra el cuerpo femenino sin una intención consumista, intentando devolver a las mujeres la posibilidad de apropiarse de sus cuerpos desde un lugar de comodidad y libertad personal, revalorizando la unicidad y la diversidad corporal. La serie “Blue” de Nadia Bautista presenta en su formato web dieciocho fotos a color, donde se observan cuerpos desnudos delante de un fondo azul oscuro. Casi sin presencia de objetos que acompañen las imágenes, la serie muestra diversos cuerpos en términos de género, etnia, color de

piel, textura física y momento de vida. “**Fuerza Bruta**” de Candelaria Deferrari Piccione retrata masculinidades, cuestionando la normativa social que asocia a los varones con la fuerza y la virilidad, lo “macho”. La antesala a su producción fotográfica - que estaba disponible en su formato web al momento de la investigación realizada para mi tesina de grado (año 2023) -, constaba de dos autorretratos de la artista con barba de fantasía (simulando “masculinidad”), un conjunto de publicidades de medios audiovisuales sobre hombres con el torso descubierto evocando poder, dominación y virilidad, y finalmente un conjunto de textos de autoría propia y otras citas de autoras como Virginia Despentes. Estos elementos orientan el sentido que da la autora a la serie de dieciséis fotos a color que captura cuerpos masculinos en entornos naturales (montaña, playa, espacios verdes, entre otros). Al momento de redacción de este artículo, año 2025, su página web está inhabilitada pero su *Instagram* continúa disponible. Por último, “**Cuerpxs**” de Irini Iliopulu se compone de más de cincuenta grupos de fotos, es decir, “capítulos fotográficos” que retratan a mujeres y personas trans en interiores, desnudos o semidesnudos. La serie, que utiliza el lenguaje inclusivo en su título, retrata la diversidad en términos de textura física, cicatrices, vello corporal, distintas edades y los efectos del paso del tiempo en el cuerpo, entre otros aspectos.

En cuanto al contexto socio-histórico en el que se insertan estas producciones, pudimos dar cuenta de cómo esta actividad fotográfica tiene un fuerte correlato con procesos más generales, como el amplio alcance que ha ido teniendo el feminismo argentino y su agenda a partir de la primera marcha masiva denominada “Ni una menos” en 2015. Las artistas se inscriben en una crítica de las representaciones² dominantes desde una perspectiva de género que no implica necesariamente una militancia en formaciones feministas ni un vínculo con el colectivo más institucionalizado, pero aparece en ellas una postura política que está intrínsecamente relacionada con los debates, discursos y representaciones que los

2 Entendemos las representaciones sociales como un conocimiento práctico, socialmente construido y compartido, que orienta percepciones y conductas (Jodelet, 1986) y que se presenta en formas variadas: imágenes, sistemas de referencia, categorías. Para esta investigación interesa la construcción de sentido y sus manifestaciones respecto del cuerpo y el género en la producción y circulación de las series fotográficas analizadas.

activismos feministas han impulsado y habilitado en los últimos años. Nos referimos a temáticas como los sujetos incluidos en la lucha contra el patriarcado³, la representación visual de los cuerpos, los estereotipos (Fernández-Montesinos, 2016), las identificaciones⁴, la decolonialidad (Mignolo y Gómez, 2012) y la interseccionalidad⁵, entre otros aspectos.

En el presente trabajo no abordaremos el contenido fotográfico ni los sentidos que adquiere la producción de este tipo de imágenes⁶, en cambio, nos centraremos en analizar las razones de elección de los medios digitales para la circulación del material fotográfico de las artistas mencionadas (Harff, Bautista, Deferrari Piccione e Iliopulu) haciendo hincapié en los usos, estrategias y modos de apropiación que ellas hacen respecto de las herramientas digitales (sus páginas web y plataforma de red social *Instagram*⁷). Nuestra hipótesis principal es que esto se relaciona, por un lado, con las nuevas dinámicas sociales y culturales que la sociedad red (Castells, 1999) ha configurado, es decir, las nuevas formas de interacción social mediatizada por la emergencia de múltiples medios y plataformas digitales que abrieron un abanico de posibilidades, particularmente en el mundo de la cultura y en los modos de producción y circulación del arte; por otro lado, con el uso político de las tecnologías de la información y la comunicación que han incorporado los feminismos en Argentina a partir del 2015, implementando diversas estrategias digitales para visibilizar sus demandas y ampliar sus alcances. En ese sentido, nos interesa dar cuenta de los posibles vínculos entre individuos y procesos políticos, sociales y tecnológicos más generales que han sucedido los últimos años,

3 Designa un sistema político, relacional e institucional que genera un orden social y económico que establece la superioridad de los hombres por sobre las mujeres y otras personas feminizadas, jerarquizando lo masculino como superior y rebajando lo femenino como inferior.

4 Proceso afectivo y emotivo de la vida social a través del cual los sujetos se comprenden a sí mismos y a otros en relación con el mundo externo, lo que permite analizar la experiencia contemporánea del "yo" en tanto múltiple, fluida y fragmentaria (Brubaker y Cooper, 2001).

5 Se trata de una herramienta analítica que permite explorar la superposición de las desigualdades sistémicas que se configuran por distintos factores sociales como el género, la etnia, la clase social, etc.

6 Ver más en Lollini Noël, A. (2023): <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2696/te.2696.pdf>

7 Instagram es una red social digital perteneciente a la compañía de servicios de información "Meta", donde los sujetos pueden crear perfiles con sus datos personales, divulgar fotos y videos de forma instantánea como también comunicarse e interactuar mediante mensajes.

como la extensión del uso de Internet y plataformas de redes sociales para diversos fines de la vida sociopolítica y cultural.

Metodología

En el desarrollo del trabajo adoptamos un diseño flexible con metodología cualitativa (Marradi, Archenti y Piovani, 2007) que nos permitió definir cuestiones de antemano (el objeto de investigación, la selección, aspectos sobre la recolección y el análisis de los datos) y decidir otras a lo largo del proceso de investigación y con relación al acercamiento a los sujetos de interés.

En función del objeto de estudio, utilizamos una estrategia basada en la etnografía virtual, que como explican Ruiz Méndez y Aguirre Aguilar (2015), se origina ante el creciente interés por indagar el fenómeno que representa la creación de espacios de sociabilidad a partir de las comunidades virtuales en Internet. Sin olvidar que Internet es un “artefacto cultural” (Hine, 2004, p.19) como otros, interesa conocer cómo se relacionan las personas en términos sociales, afectivos y cognitivos en el ciberespacio, para lo cual se trasladan principios de la etnografía al mismo. Internet representa un entramado de órdenes espaciales y temporales interconectados con lo *offline* (Hine, 2004), por lo que es pertinente analizar a los sujetos dentro y fuera de la red, entendiendo que el uso y desarrollo de la tecnología se define también por su apropiación individual y colectiva (González y Hernández, 2008).

Realizamos observación virtual (no participante) de las páginas web y perfiles⁸ de *Instagram* de cada una de las artistas. En sus páginas web observamos las características de las publicaciones de las series y los textos que acompañan las imágenes, en *Instagram* realizamos un rastreo y posterior análisis tanto de los posteos⁹ correspondientes a las series, como también otros que permitieron ampliar la comprensión sobre el uso de los medios digitales para la acción político-artística. Además de las imágenes

8 En una red social, los perfiles se refieren a un espacio virtualizado creado por cada usuario donde comparten y publican información, e interactúan.

9 Un posteo se refiere a una entrada de imagen o video desde un perfil social, que puede estar acompañada de texto, y que generalmente están dispuestos de manera cronológica.

publicadas, observamos también los pie de fotos (o *copy*)¹⁰ escritos por ellas. Para lograr interpretaciones más precisas, complementamos el análisis visual y de texto con la realización de entrevistas semi-estructuradas (Marradi, Archenti y Piovani, 2007), en pos de conocer cómo interpretan los actores sociales sus experiencias y acciones en sus propios términos. Dichas entrevistas se realizaron en modalidad virtual, en el caso de Irini Iliopulu y Ana Harff fue a través de la plataforma audiovisual Zoom, y en el caso de Nadia Bautista de forma auto administrada mediante el envío del cuestionario por correo electrónico (se optó por esta opción ya que la artista se encontraba viajando constantemente y en aquel momento no se pudo coordinar encuentro). A Candelaria Deferrari Piccione no se logró entrevistarla, aunque consideramos que la información con la que contamos es suficiente para realizar el análisis de las imágenes publicadas por la artista. A raíz de esto, decidimos enlazar las entrevistas realizadas para el trabajo con otras fuentes secundarias como trabajos académicos producidos sobre ellas y entrevistas que les han realizado en medios de comunicación digitales.

Transformaciones del Arte en la Era de Internet

La revolución digital ha transformado profundamente la sociedad, configurando lo que Castells (1999) define como la “sociedad red”: un entramado global donde la información circula a través de infraestructuras tecnológicas interconectadas. Como explica García Canclini (1995), en este marco, los vínculos comunicacionales ya no se conciben únicamente como relaciones de dominación, posibilitan interacciones colaborativas y transacciones entre usuarios, que ya no solo consumen contenido, sino también lo producen, en un proceso de retroalimentación constante. Las comunidades virtuales en internet generan sociabilidad, comunidades de personas basadas en intereses, afinidades y valores, por la dinámica de la interacción sostenida. Así lo establece Castells (1996): La red es la red. Las plataformas digitales han dado lugar a nuevos espacios de so-

¹⁰ Un “copy” o “pie de foto” en redes sociales se refiere al texto que acompaña a la publicación de imágenes o videos.

cialización, acción y protesta emergiendo nuevas formas de expresión y participación social con lenguajes propios y nuevas estrategias simbólicas, se trata de espacios idóneos para la difusión de mensajes concretos y la condensación de ideas complejas en contenidos sencillos que buscan generar interacción y el “efecto contagio” (Rodríguez Suarez, Morán Neches y Herrero Olaizola, 2021). Los autores destacan, por ejemplo: grupos de organización social en Facebook, utilización de hashtags como insignias de diferentes luchas, la incorporación del humor para la acción social en red (“memes”), o mensajes a través de elementos simbólicos como el uso de colores para identificar ciertas luchas (“marea verde”).

En un contexto de transformaciones, el arte no puede pensarse como un campo aislado. Así lo entiende García Canclini (2010) al introducir el concepto de *postautonomía del arte* para dar cuenta de cómo el desarrollo tecnológico ha redefinido sus modos de circulación y difusión, expandiendo sus fronteras más allá de las instituciones tradicionales. Lo que no significa que la producción artística pierda su especificidad, sino que en un escenario globalizado adquiere nuevos sentidos: el arte y sus agentes se mueven dentro y fuera del “mundo del arte”, hay cambios en la relación entre productor y consumidor, se desdibujan los límites entre disciplinas y formatos, el arte se diluye en una serie de parámetros que lo están transformando tales como la policontextualidad y la multimedialidad (Izquierdo Expósito y Lima Guerrero, 2018). Internet no solo ha cambiado la manera en que el arte se produce y circula, sino también cómo es percibido y consumido. Varios autores (Castells, 1999; Freire, 2009; Ardévol y Lanzemi, 2014; Rodríguez Suarez, Morán Neches y Herrero Olaizola, 2021) coinciden en señalar la emergencia de una cultura digital que se extiende globalmente y se arraiga localmente a través de distintas iniciativas, participación de públicos, creación y distribución de productos culturales.

En nuestro país, el impacto de las transformaciones propiciadas por el uso de medios digitales es evidente. Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013/2023 realizada por el SINCA¹¹ (Dirección de

11 El Sistema de Información cultural de la Argentina (SINCA) es el organismo del Ministerio de Cultura de la Nación encargado de la producción, sistematización y difusión de información referida a la actividad cultural.

Planificación y Seguimiento de Gestión del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, 2023) el 95% de la población mayor de 13 años utiliza redes sociales, cuyas prácticas más comunes son “mirar publicaciones de amigos, influencers y/o artistas” (69%), “compartir contenidos de otros” (46%) y “subir producciones propias” (40%). En ese sentido, resulta crucial pensar las transformaciones en el mundo artístico a raíz del avance de la llamada web 2.0¹² y particularmente de las redes sociales como un espacio que ha permitido a los/as creadores/as ampliar sus espacios de enunciación tomando el control de su narrativa, es decir sin intermediarios, para intervenir en espacios de debate público. Sin embargo, la inclusión en esta esfera implica también adaptarse a su lógica: a sus lenguajes, algoritmos, sistemas de visibilidad y dinámicas de consumo (Castells, 1999). Además, como señalan Izquierdo Expósito y Lima Guerrero (2018), más allá del peso de lo tecnológico, la actividad artística se encuentra fuertemente condicionada por la macroestructura económica, que sitúa a los creadores en un mercado competitivo y precarizado que, si bien provee de herramientas inéditas, impone nuevas exigencias.

El arte no muere, no desaparece. Pero queda digerido en ese inmenso aparato digestivo de la cultura de masas. (...) el artista se convierte en una especie de agente cultural, relaciones públicas y técnico de la comunicación, todo a la vez, para poder conseguir el acceso al circuito institucional (Jiménez, 2010, p. 239).

Uso y Apropiación de los Medios Digitales: Circulación Artística y Acción Político-visual.

Siguiendo a Martorell Fernández (2016), entre las ventajas del uso de redes sociales para la exhibición de los/as artistas se encuentra la eliminación de barreras espaciales/geográficas, el amplio alcance, la apertura a

12 Web 2.0 es un término que fue acuñado por O'Reilly Media en 2004 para referirse a la construcción de una segunda generación de webs que basadas en la creación de nuevas herramientas y tecnologías informáticas cada vez más fáciles de usar (redes sociales, blogs, wikis, etc.), se fomenta que el intercambio y el flujo de información dependan del comportamiento de los usuarios, a partir de un acceso más fácil y participativo a los contenidos, tanto en su clasificación como en la construcción de los mismos.

un público masivo, la reducción de la distancia entre emisor y receptor, y la gratuidad, lo que facilita y promueve la difusión artística. Respecto de los casos analizados, esto se corrobora al preguntar a las fotógrafas cuál es la mayor ventaja que observan en el uso de los medios en línea, quienes expresan que Internet es una “ventana al mundo” que proporciona una visibilidad amplia, sobre todo cuando exponer es muy difícil, costoso y, en muchas ocasiones, ni siquiera reciben una retribución económica. Así reflexiona Nadia Bautista en la entrevista realizada:

Desde siempre elegí los medios digitales como plataforma por una cuestión del alcance y facilidad. No siempre tuve página web, hace unos años pude estructurarla. Pero hoy por hoy, donde me veo parada, mi público que casi el 95% viene de las redes sociales (Bautista, comunicación personal, agosto 2022).

Harff también hace referencia a las posibilidades que le brindó la utilización de la plataforma: “No soy ciega, nunca voy a decir que *Instagram* no me ayudó en nada, sin las redes sociales yo no estaría donde estoy. (Harff, comunicación personal, 26 de julio 2022).

La circulación, que constituye uno de los propósitos fundamentales del uso de medios digitales por parte de las artistas, abre interrogantes sobre el reconocimiento social y artístico. Si bien las instancias clásicas de legitimación y reconocimiento tradicionales del mundo del arte continúan (premios, exhibiciones y exposiciones en museos o galerías de arte referentes, reconocimiento social –por parte de críticos o pares- dentro del campo artístico, etc.), creemos que, en la actualidad, la utilización de las plataformas digitales para la difusión artística puede dar lugar a otros mecanismos que amplían o, en ciertos casos, tensionan esas modalidades clásicas. Por ejemplo, en estas plataformas adquiere especial relevancia el rol de los usuarios: la cantidad de seguidores, las interacciones (seguir, comentar o compartir publicaciones) o la capacidad de fidelizar audiencias se convierten en nuevas formas de medir prestigio y visibilidad (Martorell Fernández, 2016). En las redes sociales, la validación proviene tanto de públicos especializados como de audiencias amplias, que, aun sin un

conocimiento experto, inciden en la construcción social del artista. A estas dinámicas se suman otras: la multimedialidad, la segmentación del público, el mayor control del creador sobre su trabajo y las posibilidades de apoyo a la profesionalización que otorga el acceso masivo al público, facilitando la promoción del trabajo artístico y propiciando posibilidades en términos de ofertas de trabajo, ventas de obras, convocatorias para exposiciones, etc. (Martorell Fernández, 2016).¹³ Así se observa por ejemplo en las figuras 1,2 y 3 que, las artistas Harff, Bautista y Deferrari Piccione utilizan sus perfiles en plataformas digitales para vender sus imágenes y/o “promocionar” otras áreas laborales en las que se desarrollan: ventas de sesiones fotográficas, exposiciones presenciales en las que van a participar, cursos o talleres profesionales que brindan, entre otras.

¹³ Este trabajo no aborda de manera exhaustiva los procesos de reconocimiento y legitimación artística en Internet, por lo que los señalamientos aquí planteados son meras aproximaciones preliminares que requieren de análisis más amplios para arribar a conclusiones sólidas.

Figura 1. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 11 de mayo de 2023. Ana Harff, Instagram, 13 de marzo de 2023. (Imagen tomada por la artista en la exposición de su serie “Única”).

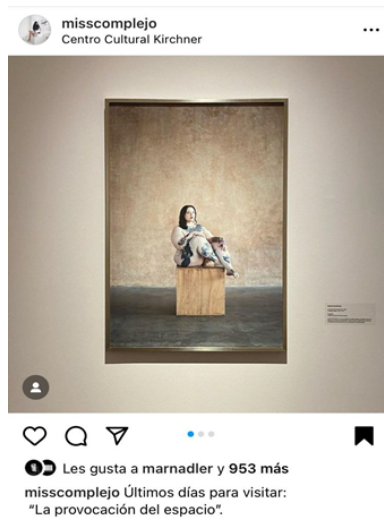


60 Me gusta

unica_project La nueva generación admirando UNICA.

Fuente: Autora

Figura 2. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Nadia Bautista, Instagram, 20 de enero de 2023 (Posteo de la artista invitando a sus seguidores a visitar su obra en el Centro Cultural Kirchner).



Fuente: Autora

Figura 3. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Candelaria Deferrari Piccione, Instagram, 28 de noviembre de 2020. (Posteo sobre su taller “Deconstruyendo las representaciones visuales de la masculinidad” con imagen de serie “Fuerza Bruta”).



Fuente: autora

Sin embargo, la adaptación al mundo digital trae importantes desventajas: producción orientada por el formato de los algoritmos, objetos artísticos ajustados a la recepción de usuarios a través de la pantalla, censura e invisibilización de discursos, dilución del límite entre lo público y lo privado, y todo lo relativo a la propiedad intelectual y a los derechos de explotación de las obras. Siguiendo a Martorell Fernández (2016), no se trata únicamente del riesgo de apropiación de las obras por parte de otros usuarios o empresas, sino también de las propias políticas de las plataformas, que en muchos casos establecen cláusulas poco favorables para los/as creadores artísticos: como recupera la autora de Martínez (2015), en el caso de *Instagram*, la compañía advierte que en perfiles públicos

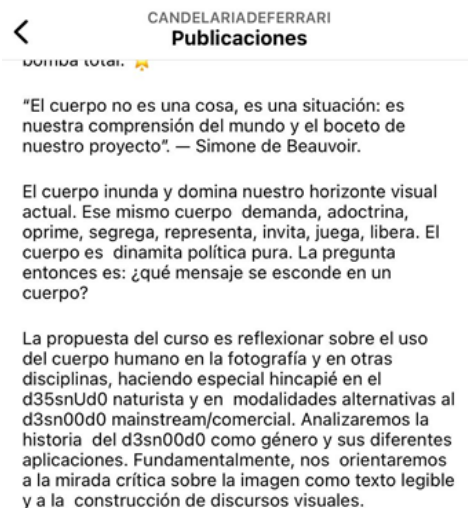
puede usar, modificar, borrar, añadir, presentar y mostrar públicamente, reproducir, traducir e incluso distribuir de manera ilimitada parte o la totalidad de los contenidos subidos, en cualquier formato y a través de cualquier canal. A ello se suma que el modelo de exhibición pública que imponen estas plataformas desplaza al artista hacia un rol de gestor: responsable no solo de la creación, sino también de la exposición, difusión, promoción y la venta de su obra (Martorell Fernández, 2016). Esto implica tener que estar permanentemente en contacto con las redes e internet, “estar al día” en cuestiones tecnológicas e incluso aprender ciertos aspectos de marketing para sostener su visibilidad digital. Las artistas entrevistadas expresan que el trabajo de la construcción de un perfil artístico de *Instagram* es sumamente demandante, tanto por la exigencia que propone el mismo algoritmo en relación a la creación constante de contenido para publicar y “ser visto” por los demás usuarios, como debido a otras trabas relacionadas con la censura, que desarrollaremos más adelante. Las redes sociales constituyen un escenario virtual donde la construcción del “yo” es resultado de un cúmulo de decisiones sobre qué publicar, oscilando entre dimensiones reales y ficcionales, lo que pone en juego también la cuestión de la identidad -en tanto las redes ofrecen múltiples posibilidades de ser y habitar estos espacios en línea-, pero también de la privacidad de la información y datos de los usuarios, que se ve constantemente vulnerada (Muñoz del Amo y Hernández Acuaviva, 2023).

Por último, en los casos analizados, la circulación se vincula fuertemente con otro aspecto constitutivo de estas fotografías: visibilizar y disputar los valores hegemónicos asociados al cuerpo y al género desde un sentido político y social. Estudios previos (Rodríguez Suarez, Morán Neches y Herrero Olaizola, 2021) advierten que, dentro de las formas de participación en Internet, la dimensión más extendida es la del uso político para manifestar demandas: “El espacio online se conforma como un nuevo elemento político y social, un nuevo agente que puede traspasar fronteras y generar y asentar sentimientos de identidad, un ‘nosotros/as virtual’ (...) que en ocasiones inspira la acción colectiva” (p.7).

En un escenario donde las fronteras entre lo político, lo social, lo económico, lo tecnológico y lo cultural son cada vez más difusas, el arte,

como afirma García Canclini (2010), cobra un nuevo sentido como una herramienta para ayudar a comprender también los complejos procesos sociales en los que el mismo arte adquiere sentido. Las artistas que analizamos aquí utilizan los medios digitales para posibilitar una reflexión sobre el estado del mundo (García Canclini, 2010), incluso cuando se trata de promocionar su actividad profesional. Así se observa, por ejemplo, en la figura 4 -correspondiente a un posteo de Candelaria Deferrari Piccione- donde la artista invita al público a participar de sus cursos, acompañando la imagen de una cita sobre el cuerpo de Simone De Beauvoir y una reflexión de autoría propia sobre la representación visual del cuerpo y los mensajes que esconde.

Figura 4. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Candelaria Deferrari Piccione, Instagram, 1 de junio de 2023 (Posteo sobre su curso “El cuerpo como signo”).



Fuente: autora

En investigaciones previas (Lollini Noël, 2023) concluimos que la producción y difusión de las series seleccionadas se configura como una actividad política visual: una estrategia destinada a mostrar que el cuerpo es una construcción social, a disputar los roles de género y a devolver -principalmente a mujeres y disidencias- su lugar como sujetos frente a una visualidad (Brea, 2010; Mirzoeff, 2003, 2016) que históricamente ha objetivado, sexualizado y mercantilizado sus cuerpos. En términos de Rancière (2010), hablamos de escenas disensuales, aquellas que generan “un desgarrar del tejido común” (p.11) y hacen perceptible la posibilidad de un mundo alternativo, cuestionando la evidencia de lo dado. No pretenden sustituir la totalidad del orden, sino generar “roturas intersticiales” (Richard, 1994, p.103) en las formas de representación del mundo, particularmente atravesadas por una cultura androcéntrica. Un “arte crítico” cuyo aspecto político se observa tanto en el contenido de las imágenes como en las formas de circulación de las obras y difusión de la labor artística: mostrando en la escena digital otros cuerpos, abriendo debates políticos sobre la representación de los géneros, introduciendo otros significados, problematizando las formas hegemónicas de lo visual. Se trata de producciones que se inscriben en una noción ampliada de la política que trasciende los espacios formales de la democracia representativa hacia la politización de diversos aspectos de la vida, donde la política se expresa como un conjunto de relaciones donde tienen lugar los afectos, las sensibilidades y los anhelos por mundos mejores (Castro Sánchez, 2018). A continuación, profundizaremos en estos aspectos.

Activismo Feminista, Redes Sociales de Internet y Prácticas Artístico-políticas

En Argentina, especialmente a partir de la primera marcha masiva denominada “Ni una menos”¹⁴ en 2015, el feminismo cobró una presencia inédita en la arena pública donde se condensaron un conjunto de expe-

¹⁴ La consigna “Ni Una Menos” fue acuñada por primera vez en México por la escritora Susana Chávez, quien utilizó en un poema la frase “Ni una mujer menos, ni una muerta más” para denunciar los feminicidios y la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez, en la frontera con los Estados Unidos.

riencias, tradiciones militantes y organizativas, que renovaron la participación y los modos de hacer política de las mujeres y disidencias. El movimiento se extendió rápidamente por todo el país y Latinoamérica, y desde entonces año a año las mujeres y el colectivo LGTBQ+ se manifiestan contra la violencia, la dominación patriarcal y la igualdad de género. A través de los años, el colectivo “Ni una menos” desbordó ampliamente la iniciativa original y sus liderazgos, alcanzando masividad y extendiéndose con gran potencia política a múltiples esferas sociales. En estos procesos, fue muy importante el papel de las redes sociales de Internet, como parte de la estrategia organizativa de difusión y movilización feminista, propiciando logros significativos en la resonancia mediática y política del movimiento (incluso con proyección nacional e internacional) a partir de las habilidades y usos de recursos tecnológicos para amplificar sus demandas y generar conciencia a nivel global. Un recorrido que, aunque alentador, no ha estado exento de múltiples tensiones vinculados a la brecha digital, es decir, al desigual acceso y apropiación de conocimientos y dispositivos entre géneros (Laudano, 2017, 2018 y 2019). En términos teóricos, uno de los conceptos más utilizados para pensar esta relación es el de ciberfeminismo, un movimiento que, según Rubio Liniers (2003), tiene muchas variantes y estrategias pero que mantiene como elemento común la utilización de las nuevas tecnologías para la liberación de la mujer. Las ciberfeministas entienden a Internet como el medio idóneo para disputar los sentidos y valores asociados al poder y visibilizar sus demandas, no solo por los recursos y posibilidades de comunicación y expresión que brinda la digitalidad sino también porque los atributos físicos no importan en el ciberespacio. Sin embargo, diversos estudios (Zafra, 2014; Sádaba y Barranquero, 2019; Asensi-Rodríguez y Martínez-Rolán, 2024) proponen matizar el entusiasmo inicial sobre las posibilidades del ciberfeminismo, en tanto las redes sociales son espacios atravesados por lógicas corporativas, algoritmos y nuevas dinámicas de precariedad y vigilancia que subyacen tras el capitalismo cognitivo. Estos trabajos analizan que muchas veces las propuestas quedan atrapadas en dinámicas comunicativas complejas, tales como la violencia digital en contrareacción a la movilización, grupos digitales que se convierten en

tablón de anuncios sin apertura a la deliberación, excesiva dispersión temática y/o producción de material propio pero articulado con contenido mainstream¹⁵ bajo lógicas poco rupturistas.

Particularmente, la práctica ciberfeminista adquiere especial importancia y popularidad gracias al movimiento artístico (Peñaranda Veizaga, 2019). Como explica la autora, el trabajo creativo se halla vinculado a la lucha política del feminismo como una herramienta de crítica social y política, encontrando prácticas artísticas feministas que son producidas para la red pero que van más allá de lo artístico, dialogando y explorando en el ciberespacio para una transformación comunitaria. Al analizar el carácter político feminista de las prácticas digitales que conforman nuestro objeto de estudio, identificamos particularmente en el uso de *Instagram* un conjunto de estrategias artístico-políticas que se articulan con los debates y formas de expresión del activismo feminista de los últimos años. Esto se observa tanto en el hecho en sí de la publicación de este tipo de imágenes contrahegemónicas como también en la escritura de *copys* que amplían lo que se “ve”. Por ejemplo, los *copys* de Harff buscan generar debates sobre temas del cuerpo (abordados también desde sus imágenes) tal y como se observa en la figura 5, donde la artista describe un conjunto de prenociones y prejuicios asociados a la gordura (principalmente cuando se asocia exceso de peso a falta de salud o pereza) que en conjunto producen, según su criterio, actitudes gordofóbicas. Interpela a los usuarios a través de preguntas, dando cuenta de una “doble moral” en tanto las personas cuestionan la gordura como “problema” pero no lo hacen con otras actividades perjudiciales para la salud y el cuerpo -como fumar- por no involucrar características físicas “visibles”.

15 “Mainstream” es un anglicismo que hace referencia a la tendencia, corriente o moda dominante, vinculado a un consumo cultural.

Figura 5. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 4 de abril de 2025. Ana Harff, Instagram, 7 de octubre de 2019. (Posteo de la artista sobre “Gordofobia”).



Fuente: autora

La figura 6 muestra otro posteo de la artista donde se observa un cuerpo de espalda, se distingue grasa corporal y celulitis con un texto escrito sobre el mismo que dice “No todo desnudo es sexual”. De esta imagen se destaca la estrategia de blureado¹⁶, utilizada para prevenir la censura de la plataforma y, por ende, la eliminación del posteo. La artista busca desafiar a través de estas demostraciones los estándares hegemónicos de belleza, y reivindicar una mirada no sexualizada del desnudo, lo que se puede pensar en línea con las discusiones que forman parte del movimiento feminista sobre la autonomía corporal y la no objetualización de las mujeres y sus cuerpos.

¹⁶ Blurear es un efecto que se le añade a las imágenes para generar un desdibujado visual, principalmente a través de la esfumación para que se vea poco claro.

Figura 6. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Ana Harff, Instagram, 22 de junio de 2023. (Imagen de la autora con intervención de texto “No todo desnudo es sexual”).



Fuente: autora

La figura 7 se trata de un posteo en formato texto sobre el rol político y social de la fotografía y el impacto de las fotos en un espacio como lo son las redes sociales, donde abundan las imágenes. De esta manera, la artista destaca la importancia del contenido mismo de aquello que se crea, desde un sentido de responsabilidad social.

Figura 7. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 11 de mayo de 2023. Ana Harff, Instagram, s.f. (Pertenece a su cuenta original que fue dada de baja por la plataforma).



Fuente: autora

El cuestionamiento al patriarcado es otro de los tópicos principales del movimiento feminista, que aparece en la figura 8, donde Deferrari Piccione denuncia que el pensamiento patriarcal se origina en una estructura social que ha educado a todos los géneros bajo una determinada lógica. Este texto tiene un vínculo estrecho con el cuestionamiento propuesto por la artista en la serie “Fuerza Bruta”, en tanto ella busca extender e interpelar no sólo a los varones sino a toda la sociedad en general sin importar el género. Para la artista, la transformación requiere romper con una trama construida bajo las lógicas de la jerarquía, la razón, la competencia, la fuerza y la dominación, que interpela, “ata” y condiciona en mayor o menor medida a todos y todas. Así, nuevamente observamos que los sujetos toman posturas, construyen y reconstruyen visiones, dentro de los significados de la lucha feminista.

Figura 8. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 4 de abril de 2025. Candelaria Deferrari Piccione, Instagram, 28 de diciembre de 2020 (Posteo sobre el patriarcado con fotografía de la serie “Fuerza Bruta”).



Fuente: autora

De manera similar a lo visto con Harff, en las figuras 9 y 10 observamos que los textos de Iliopulu y de Bautista buscan orientar el sentido de la imagen que se publica. En el caso del posteo de Iliopulu, se trata de una fotografía de mitad de un torso donde un seno está semicubierto por una pieza de lencería y los brazos estirados de la persona dejan ver el vello de su axila. El vello corporal también conforma parte del repertorio de temáticas del movimiento feminista: esta característica biológica del cuerpo está validada socialmente en los varones mientras en las mujeres se considera un aspecto “no bello” que históricamente ha sido eliminado a través de técnicas de depilación. La artista cuestiona el precepto que une género-vello corporal, refiriendo que “las mujeres tenemos pelos”. Por último, en el posteo de Bautista la fotografía de una mujer desnuda detrás de una “pared de nylon” es acompañada de un texto sobre el cuerpo como construcción social y por tanto objeto de lucha colectiva para la igualdad.

Figura 9. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Irini Iliopulu, Instagram, 20 de diciembre de 2018. (Posteo sobre el vello corporal en las mujeres).



Les gusta a marnadler y 1.405 más

iriniliopulu Los seres humanos tenemos vello corporal.

Las mujeres somos seres humanos.

Las mujeres tenemos pelos.

Ella: @n.icolebr

#35mm #analogphotography

Fuente: autora

Figura 10. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Nadia Bautista, Instagram, 12 de julio de 2021. (Posteo sobre el rol político del cuerpo).



Fuente: autora

Las redes sociales de Internet precisamente por su carácter social (es decir, por tratarse de espacios basados en la interacción social, donde las personas comunican, conectan, comparten experiencias, opiniones, imágenes y emociones) configuran y reproducen un sin fin de representaciones, percepciones y roles, sobre todo en el caso del cuerpo y la imagen personal. Ana Harff expresó en la entrevista realizada que:

Más allá de que hoy por hoy en *Instagram* sea mucho más fácil encontrar personas que hagan lo mismo que yo, nunca en la historia de la humanidad hubo tantos casos de depresión en adolescentes sobre la autoimagen. Justamente por esa idealización instagramera o de Tik Tok sobre la vida perfecta (Harff, comunicación personal, 26 de julio 2022).

Este punto habilitó a pensar la complejidad de Internet como un espacio público que a la vez que permite su utilización - en los casos analizados- para subvertir sentidos hegemónicos, es el principal medio por el cual los jóvenes construyen hoy sus identificaciones en base a modelos hegemónicos consumidos que colaboran con las experiencias de frustración y depresión que menciona la artista. No obstante, el uso de redes digitales por parte de las artistas resignifica la potencialidad política del arte, otorgando posibilidades para que exceda su rol comunicativo hacia una reflexión activa (por ejemplo, sobre las formas dominantes de representación del mundo), pudiendo integrarse en debates colectivos. Especialmente cuando hablamos de un arte que recupera, retoma los espacios negados a las mujeres y las disidencias, abordando críticamente la visibilidad, el poder, la autorrepresentación y las identificaciones, en contextos marcados por valores como el consumismo, la perfección, el ideal de belleza y la mercantilización de la vida como sucede con *Instagram*. Por otro lado, se puede vincular con el pensamiento del consumo que propone García Canclini (1993), permitiendo comprender los modos de apropiación cultural y los usos sociales de la comunicación ya no únicamente bajo la lógica de la utilidad práctica de las mercancías. Como entiende el autor, en el consumo cultural, en cambio, “el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García Canclini, 1993, p.34).

Las artistas a través del consumo de la red social (apropiación y usos de sus herramientas) disputan la visibilidad hegemónica; y tanto desde sus prácticas como desde los y las receptores de estas imágenes podemos decir que “el consumo sirve para pensar” (García Canclini, 1995, p.41).

En síntesis, hay una relación entre el lugar que ocupa la web para las artistas y las estrategias digitales que el feminismo ha desplegado, en término de que se utilizan las plataformas comunicacionales como herramienta política para hacer extensivas y públicas demandas sobre la desigualdad de género. No obstante, no emerge una autodenominación de las artistas como ciberfeministas. La enunciación de este término, que implica definir el activismo feminista en o con Internet, es un proceso

personal que conlleva una postura política (Peñaranda Veizaga, 2019), la cual no resulta del todo clara en los casos analizados.

La Censura Digital

Por último, asociado a la dimensión política del uso de medios digitales para la disputa de sentidos, aparece el problema de la censura digital. *Meta*, la compañía propietaria de la plataforma *Instagram*, posee una serie de políticas y normas que deben cumplir todos los usuarios (denominadas “normas comunitarias”) y, en caso de incumplimientos, se les penaliza dando de baja sus posteos y/o eliminando sus cuentas. Específicamente, sobre la temática analizada, la plataforma prevé:

Somos conscientes de que es posible que algunas personas quieran compartir imágenes de desnudos de carácter artístico o creativo; sin embargo, por diversos motivos, no permitimos que se publiquen desnudos en *Instagram*. Esta restricción se aplica a fotos, videos y determinado contenido digital que muestren actos sexuales, genitales y primeros planos de nalgas totalmente al descubierto. También incluye fotos de pezones femeninos descubiertos, pero se permiten imágenes en los contextos de lactancia, parto y posparto, en situaciones relacionadas con la salud (por ejemplo, posmastectomía, concientización sobre el cáncer de mama o cirugía de confirmación de sexo) o como acto de protesta. También se aceptan desnudos en fotos de cuadros y esculturas. (*Instagram*, s.f)

Todas las fotografías resaltan como desventaja del uso de *Instagram* el tener que convivir con la censura digital debido a que sus fotos de desnudo son dadas de baja sucesivamente por infringir la normativa de la plataforma. A raíz de esto, han desarrollado una estrategia común: la intervención de sus propias fotografías “tapando” las zonas genitales del cuerpo desnudo, ejemplificada anteriormente en la figura 5 donde se blurea parte de la imagen, como también en las figuras 11 y 12 a con-

tinuación, donde se observan figuras geométricas de colores sobre los pezones y la zona pélvica de los sujetos.

Figura 11. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 4 de abril de 2025. Candelaria Deferrari Piccione, Instagram, 26 de noviembre de 2020. (Fotografía de la serie “Fuerza Bruta”).



♡ 766 💬 13 🚩 ↻

candelariadeferrari "La tradición machista es una trampa, una severa restricción de las emociones,

Fuente: autora

Figura 12. Captura de pantalla realizada por Agustina Lollini Noël el día 16 de agosto de 2023. Candelaria Deferrari Piccione. Captura de pantalla, Instagram, 12 de febrero de 2023. (Fotografía de la serie “Fuerza Bruta”).



Fuente: autora

La censura, en algunos casos, terminó siendo un motivo para politizarse aún más, jugando un rol central en su búsqueda de disputar la visibilidad y la corporalidad hegemónica en el espacio digital. Al respecto, Ana Harff dice que:

La cuestión de porqué denunciar esta censura en el propio *Instagram* es justamente para exponer lo que está pasando. (...) Otro comentario que escucho mucho es ‘si no te gusta por qué no te vas’. Pero justamente siento que eso es lo que no deberíamos hacer, (...) como mi idea es exponer esta doble moral y esta censura de *Instagram*, usar la propia herramienta hace mucho más ruido. Creo que simplemente irse de la plataforma es volver

a invisibilizar lo que aún, según las redes sociales, no se puede mostrar. Que me vaya de las redes sociales no es que ‘ah va a ganar *Instagram*’, porque es una empresa multi corporativa, pero hacerse visible en el lugar en el que te están censurando creo que es importante. (Harff, 2020).

En otros casos, la censura llevó a que las artistas migren a otras redes sociales como Twitter, (aunque de manera esporádica, ya que reconocen que no son plataformas que den un lugar preponderante a la imagen como lo es *Instagram*, y la interacción social que encontraban no era la deseada) u optaran por la utilización de una página web (aunque el alcance al público es significativamente menor). De manera extrema, artistas como Iliopulu reconocen que convivir con la censura la llevó a alejarse de su actividad político-fotográfica en *Instagram*. Así, en la entrevista realizada, la artista mencionó que:

Si bien hasta ahora... toco madera, toco de todo, tuve suerte con mi cuenta fotográfica... igual yo la dejé descansar mucho tiempo. Yo la dejo descansar mucho tiempo. (...) es muy feo sentir el castigo... mismo que estoy inactiva en mi *Instagram* fotográfico, yo tenía a principio de año 25.000 seguidores y en todos estos meses que no lo uso, a lo sumo subo una historia o publicidad de otras cosas, me bajaron a 19.000 o 18.000 seguidores. No le encuentro sentido, no quiero mostrar nada. (...) Me hice el sitio web justamente porque todo el material que a mí me interesa distribuir, que tiene que ver más con la cuestión de naturalidad y también de sexualidad, erotismo, no lo puedo compartir en *Instagram*. A mí me han eliminado cosas de personas vestidas (Iliopulu, comunicación personal, 28 de agosto 2023).

Es decir, más allá de las diversas estrategias que reconoce realizar para que no le den de baja su cuenta, hay una pérdida de “sentido” en la difusión que no solo tiene que ver con lo fotográfico y lo estético sino también con el objetivo más político y social. La censura digital desencadena

respuestas por parte de las artistas, diversas tácticas para sortear las restricciones (por ejemplo, a través de realizar posteos específicos sobre la “doble moral” de la plataforma, tapar o blurear las imágenes o dejar “descansar” al perfil), que evidencia la paradoja de la aparente democratización de la esfera digital. Como advierte González San Juan (2021), el control de contenidos en redes digitales puede afectar gravemente las libertades de expresión e información y debilitar el principio de neutralidad de red. Además, bloqueos temporales o cierres de cuentas perjudican a usuarios que dependen de estas plataformas para mostrar sus obras y/o generar ingresos. Tal escenario resulta es aún más controversial si consideramos que unas pocas empresas concentran el dominio del mercado de la información, controlando grandes flujos de datos e imágenes dentro de un negocio altamente centralizado (Massiah, 2019).

Reflexiones Finales

Dando cuenta de las múltiples relaciones entre el mundo del arte y otros campos sociales existentes, identificamos dos propósitos fundamentales por los cuales las artistas utilizan plataformas digitales. Por un lado, la difusión de sus obras (con las consecuentes posibilidades de reconocimiento social y artístico). Las artistas eligen Internet como medio para mostrar sus trabajos por el alcance a un público masivo que propicia y las oportunidades de visibilidad que ofrece, ampliando las pocas posibilidades que existen en los circuitos tradicionales. No obstante, su utilización no está exenta de problemáticas y contradicciones tal y como hemos analizado.

Por otro lado, una intencionalidad política y social que se expresa en la disputa de valores hegemónicos asociados al cuerpo, al desnudo y al género presentes en la visualidad patriarcal. Sus prácticas artísticas se inscriben en las luchas del feminismo argentino post 2015, adquiriendo demandas y formatos similares en la utilización y resignificación del espacio digital como un territorio de disputa simbólica y política; lo que evidencia experiencias de lucha no formal de los sujetos en el marco de procesos sociales más generales. No obstante, debido a la limitación del estudio de caso, es un punto que no resulta del todo acabado.

Asimismo, en relación con las prácticas artístico-políticas, fue crucial entender el rol preponderante de la censura digital, debido a las “normas comunitarias” de *Instagram* sobre la fotografía de desnudos, lo que nos permitió interpretar las diversas estrategias que despliegan en pos de circular su arte. La relación que las artistas establecen con el entorno virtual está mediada por factores como experiencias personales, inserción en el campo artístico y decisiones sobre la gestión de sus obras, por lo que la apropiación de los medios en línea no es homogénea. Esta heterogeneidad subraya la complejidad del vínculo entre arte, tecnología y política, alejándose de interpretaciones deterministas que reduzcan estas prácticas a una simple incorporación de herramientas digitales. Finalmente, a pesar de los mecanismos de mercantilización presentes en el entorno digital, creemos que el arte sigue conservando su potencial transformador, en tanto es capaz de interpelar, generar sentidos compartidos y articular nuevas formas de participación en el espacio público, que ahora también es *online*.

Referencias bibliográficas

- Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, Dirección de Planificación y Seguimiento de Gestión, SINCA. (2023). *Encuesta Nacional de consumos culturales 2013/2023*. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/mc_dpysg_sinca_informe_encc_2013-2023.pdf
- Cabra, G. (2020). Apropiarse del propio cuerpo como acto revolucionario: entrevista a Ana Harff. *Polémicas Feministas*, 4, 1-12.
- Harff, A. (s.f). Única. Recuperado el 1 de noviembre de 2023 de <https://www.anaharff.com/unica>.
- Deferrari Piccione, C. (s.f). *Fuerza Bruta*. Recuperado el 1 de agosto de 2023 de <https://candelariadeferrari.com/fuerza-bruta/>
- Iliopulu, I. (s.f). *Cuerpxs*. Recuperado el 1 de agosto de 2023 de <https://www.photosoma.com/cuerpxs>
- Bautista, N. (s.f). *Blue*. Recuperado el 1 de noviembre de 2023 de <https://misscomplejo.format.com/blue>
- Harff, A. [@anaharff_]. (s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de noviembre de 2023 de <https://www.instagram.com/anaharff/>
- Única Project [@unica_project]. (s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de noviembre de 2023 de https://www.instagram.com/unica_project/
- Deferrari Piccione, C. [@candelariadeferrari].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 1 de octubre de 2023 de <https://www.instagram.com/candelariadeferrari/>
- Bautista, N. [@misscomplejo].(s.f.). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado 1 de octubre de 2023 de <https://www.instagram.com/misscomplejo/>
- Iliopulu, I. [@iriniiliopulu] (s.f). [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 3 de septiembre de 2023 de <https://www.instagram.com/iriniiliopulu/>
- Referencias bibliográficas
- Ardévol, E. y Lanzemi, D. (2014). *Visualidades y materialidades de lo digital: caminos desde la antropología*. Universitat Oberta de Catalunya.

- Asensi-Rodriguez, C. y Martínez Rolán, X. (2024). Feminismo en la era digital: Movilización, resistencias y la contrareacción antifeminista en redes sociales. Una aproximación a la cuarta ola. *Revista Gender On Digital*. ISSN 3020-4410.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen. imagen-materia, film, e-image*. Ediciones AKAL, S.A.
- Brubaker, R. y Cooper, F. (2001). "Más allá de 'identidad'". *Apuntes de Investigación del CECYP*, 7, 30-67.
- Castells, M. (2000 [1996]). *La Sociedad Red*. Alianza Editorial.
- Castells, M. (1999). *Internet y la sociedad red*. Lección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento. Universitat Oberta de Catalunya. https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/Castells_internet.pdf.
- Castro Sánchez, A.M. (2018). El lugar del arte en las acciones políticas feministas. *Configurações*, [Online], 22. DOI: 10.4000/configuracoes.6268
- Fernández-Montesinos, A. (2016). Los estereotipos: definición y funciones. *Iberic@l*, 10, 53-63.
- Freire, J. (2009). Presentación. Monográfico. Cultura digital y prácticas creativas en educación. *RUSC. Universities and Knowledge Society Journal*, 6 (1). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=78011179007>
- García Canclini, N. (1993). *El Consumo Cultural en México*. CONACULTA.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y Ciudadanos*. Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- González Sánchez, M. y Hernández Serrano, MJ. (2008). Interpretación de la virtualidad. El conocimiento mediado por espacios de interacción social. *Apertura*, vol. 8 (9), 8-20.
- González San Juan, J.L. (2021). El control de contenidos en las redes sociales: La nueva forma de censura de la era digital. *Ibersid: Revista De Sistemas de información y documentación*, 15 (2), 23-28. <https://doi.org/10.54886/ibersid.v15i2.4736>.

- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Instituto Argentino para la igualdad, la diversidad y la integración. Barcelona: UOC. <https://iarpidi.org/>
- Izquierdo Expósito, V. & Lima Guerrero, D. (2018). Las redes sociales digitales como marco de un nuevo paradigma en el arte contemporáneo. *Commons. Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital*, 7 (2), 67-94. <http://dx.doi.org/10.25267/COMMONS.2018.v7.i2.03>
- Jiménez, J. (2010). *Teoría del arte* (1ªed., 4ª reimpr.). Ed. Tecnos.
- Jodelet, D. (1986). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social II: Pensamiento y vida social* (pp. 469-494). Páidos.
- Laudano, C. (30 de julio-4 de agosto 2017). *Movilizaciones #NiUnaMenos y #VivasNosQueremos en Argentina. Entre el activismo digital y #ElFeminismoLoHizo*. (Ponencia). 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis, Brasil. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.14554/ev.14554.pdf
- Laudano, C. (2018). #8M Paro internacional de mujeres: Reflexiones en torno a la apropiación feminista de TIC. En S. Lago Martínez, A. Alvarez, M. Gendler y A. Méndez (Eds.), *Acerca de la apropiación de tecnologías: Teoría, estudios y debates*. (pp. 121-130). Rada Tilly; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Gato Gris; Instituto de Investigaciones Gino Germani. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.3718/pm.3718.pdf>
- Laudano, C. (2019). Acerca del uso estratégico de TIC en movilizaciones feministas. En A. Rivoir y M. Morales (Coords.), *Tecnologías digitales: Miradas críticas de la apropiación en América Latina*. (pp. 357-369). Ciudad Autónoma de Buenos Aires; Montevideo: CLACSO; RIAT. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.3712/pm.3712.pdf>
- Lollini Noël, A. (2023). *Cuerpos que muestran: un estudio sobre la fotografía artística en medios digitales. Los casos de cuatro artistas feministas (2015-2022)*. (Tesis de grado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación). <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2696/te.2696.pdf>

- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Emecé.
- Martorell Fernández, S. (2016). Las redes sociales como medio de promoción de la práctica artística. *Opción*, 32 (8). <https://www.redalyc.org/pdf/310/31048481013.pdf>
- Massiah, M. (2019). Las 20 plataformas sociales más usadas en el mundo. *Trecebits*. <https://www.trecebits.com/conoce-cuales-son-las-redes-sociales-mas-utilizadas-en-latinoamerica/>
- Mignolo, W. & Gómez, P. (2012). *Estéticas decoloniales*. Editorial UD-ASAB.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Ed. Paidós. Barcelona.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 13. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358>
- Muñoz Del Amo, A. y Hernández Acuaviva, H. (2023). Arte y redes sociales: prácticas posdigitales, privacidad e identidades. *Revista Bellas Artes, Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 1 (17), 235-254.
- Peñaranda Veizaga, I. (2019). Ciberfeminismo: sobre el uso de la tecnología para la acción política de las mujeres. *Punto Cero*, 24 (39), 39-50. http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1815-02762019000200003
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Ed. Fiordo.
- Rancière, J. (2010) *El desacuerdo: Política y Filosofía*. Ed. Nueva Visión.
- Richard, N. (1994) *La insubordinación de los signos: (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Ed. Cuarto Propio.
- Rodríguez-Suárez, J., Morán-Neches, L., & Herrero-Olaizola, J. (2021). Investigación en red, nuevos lenguajes y simbologías del activismo digital: Una revisión sistemática. *Comunicar*, 68, 47-58. <https://doi.org/10.3916/C68-2021-04>
- Rubio Liniers, M. C. (2003). La imagen virtual de la mujer. De los estereotipos tradicionales al ciberfeminismo. *Feminismo/s*, (2), 167-182. <https://doi.org/10.14198/fem.2003.2.11>

- Ruiz Méndez, M. y Aguirre Aguilar, G. (2015). Etnografía virtual, un acercamiento al método y a sus aplicaciones. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXI (41), 67-96. <https://www.redalyc.org/pdf/316/31639397004.pdf>
- Sádaba, I., & Barranquero, A. (2019). Las redes sociales del ciberfeminismo en España: identidad y repertorios de acción. *Athenea Digital. Revista De Pensamiento E Investigación Social*, 19 (1). <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2058>
- Zafra, R. (2014). Arte, Feminismo y Tecnología. Reflexiones sobre formas creativas y formas de domesticación. *Quaderns de Psicologia*, 16 (1), 97-109. <https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1212>

