

ANEXO I
CARÁTULA PARA TRABAJOS FINALES ESCRITOS DE
POSGRADO UNTREF

UNTREF UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

DIRECCIÓN DE POSGRADOS

Desgualichar la mirada

El “corazonar” como práctica colectiva de resistencia frente al odio
desde el arte sustentable y las nuevas tecnologías.

*Tesis presentada para obtener el título de Magíster de la
Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)
en la Maestría en Tecnologías y Estéticas de Artes Electrónicas*

AUTOR: Melina Saredo (DNI 29038527)

DIRECTOR/A: Andres Rodriguez

CODIRECTOR/A: Carina Circosta

20/08/2025 | Buenos Aires, Argentina

DESGUALICHAR LA MIRADA

El “corazonar” como práctica colectiva de resistencia
desde el arte sustentable y las nuevas tecnologías.



Melina Saredo

Melina Saredo - Desgualichar la mirada - 2026 - UNTREF

UNTREF

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE TRES DE FEBRERO

Desgualichar la mirada.

El “corazonar” como práctica colectiva de resistencia
desde el arte sustentable y las nuevas tecnologías.

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas

Maestranda: Lic. Melina Saredo

melinasaredo@gmail.com

Director: Andres Rodriguez

asrodriguez@gmail.com

2026

Agradecimientos

A mi familia, principalmente a mi compañero de ruta, que sin su apoyo fiel no podría perseguir mis sueños.

A mis hijos, que me guían incondicionalmente en el arte de no dejar de ser niña y seguir jugando a diario.

A mi madre y a mi abuelo materno por darme el amor al arte.

Al deporte que más que darme salud me enseñó sobre la perseverancia.

A mis amigas y amigos del alma, que me sostienen y motivan en momentos de flaquezas.

A las Maloneras, que me han enseñado que no toda historia es como la han contado.

A Andres Rodriguez, muy especialmente por su guía, soporte y acompañamiento en este desafiante proceso de tesis.

A todo el cuerpo docente y directivos que me han permitido continuar el camino de finalizar la Maestría.

Resumen

En la compleja red de relaciones sociohistóricas en Argentina, la colonialidad continúa dejando una huella profunda en las estructuras socioeducativas y en la cosmovisión de la sociedad. En este contexto, la presente investigación propone indagar si es posible habitar los espacios urbanos de una manera distinta, restaurando la empatía y reconstruyendo los lazos sociales a través de prácticas artísticas colectivas.

Desde un enfoque ecofeminista y decolonial, la tesis articula el quehacer teórico desarrollado en el marco de la colectiva Maloneras (UNA)¹ con una práctica artística situada, que emerge como respuesta sensible y crítica frente a la realidad social contemporánea. Se recupera el principio ancestral del *buen vivir*², retomando valores éticos de cosmovisiones indígenas que promueven una relación armónica y colectiva entre los seres humanos y la naturaleza.

Para abordar esta problemática, la investigación profundiza en el concepto de *corazonar*³, propuesto por Patricio Guerrero Arias (2010), que enfatiza formas de conocimiento encarnadas y afectivas, y se enriquece con los aportes teóricos de Silvia Rivera Cusicanqui (2015), quien cuestiona las dicotomías epistemológicas impuestas por Occidente.

La metodología adoptada se inscribe en la investigación-creación y combina análisis teórico-crítico con prácticas artísticas situadas. A través del uso de biomateriales, principios de economía circular, tecnologías blandas, escritura poética, juego e intervenciones colectivas en el espacio urbano, se desarrolló un proyecto multidisciplinar que integra arte, tecnología y participación comunitaria.

Como aporte, la tesis propone el *corazonar* como metodología estética y política para la creación colectiva, capaz de activar procesos de transformación subjetiva y comunitaria. Los resultados evidencian que estas prácticas artísticas posibilitan modos alternativos de habitar

¹ El grupo surge ligado a la cátedra Gutiérrez Costa ex Palazzolo de Historia del Arte de la Universidad Nacional de las Artes en 2018. Se conformó el proyecto de investigación "Imagen e imaginario sobre el sector indígena en el discurso político argentino". Desde el siglo XIX a la coyuntura actual" de Maloneras.UNA. <https://maloneras.wixsite.com/investigacion> . Especialidad: Estudio del arte indígena en relación a su iconografía y los discursos de poder. Actualmente fue aprobada su continuidad en la convocatoria 2023-2024 con el número 34/0783 "Creaciones estéticas indígenas contemporáneas en Argentina. Un desafío epistémico".

² MEDINA, Javier. (2011) "Acerca del suma qamaña". Ivonne Farah y Luciano Vasapolo (coords.). *Vivir bien: ¿Paradigma no capitalista?* Bolivia: CIDES-UMSA/SAPIENZA/OXFAM
Este autor también se refiere en su texto al concepto en lengua quechua como: *sumak kawsay*; en aimara, *sumak qamaña* y en guaraní, *tekoporã*.

³ GUERRERO ARIAS, Patricio (2010) *Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia* (PRIMERA PARTE). *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(5),80-94. [fecha de Consulta 11 de Junio de 2024]. ISSN: 2011-3757.
Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021514007>

la ciudad, favoreciendo la construcción de memorias afectivas, conciencia ambiental y estéticas de resistencia frente a la lógica dominante del individualismo y el consumo.

Palabras claves

Colonialidad - Corazonar - Arte sustentable - Prácticas decoloniales - Economía circular - Espacio urbano - Creación colectiva- Biomateriales.

Abstract

In the complex network of socio-historical relations in Argentina, coloniality continues to leave a profound mark on socio-educational structures and on society's worldview. In this context, the present research seeks to explore whether it is possible to inhabit urban spaces in a different way, restoring empathy and rebuilding social bonds through collective artistic practices.

From an ecofeminist and decolonial perspective, the thesis articulates the theoretical work developed within the Maloneras collective (UNA) with a situated artistic practice that emerges as a sensitive and critical response to contemporary social realities. It draws upon the ancestral principle of *buen vivir*, recovering ethical values from Indigenous worldviews that promote a harmonious and collective relationship between human beings and nature.

To address this problem, the research delves into the concept of *corazonar*, proposed by Patricio Guerrero Arias (2010), which emphasizes embodied and affective forms of knowledge, and is enriched by the theoretical contributions of Silvia Rivera Cusicanqui (2015), who challenges the epistemological dichotomies imposed by Western thought.

The adopted methodology is grounded in research-creation and combines theoretical-critical analysis with situated artistic practices. Through the use of biomaterials, principles of circular economy, soft technologies, poetic writing, play, and collective interventions in urban space, a multidisciplinary project was developed that integrates art, technology, and community participation.

As its main contribution, the thesis proposes *corazonar* as an aesthetic and political methodology for collective creation, capable of activating processes of subjective and communal transformation. The results show that these artistic practices enable alternative ways of inhabiting the city, fostering the construction of affective memories, environmental awareness, and aesthetics of resistance in response to the dominant logic of individualism and consumption.

Keywords

Coloniality – Corazonar – Sustainable art – Decolonial practices – Circular economy – Urban space – Collective creation – Biomaterials

Índice

Agradecimientos	4
Resumen	5
Palabras claves	6
Abstract	6
Keywords	6
Índice	7
Introducción	10
1. Primer Capítulo: La construcción consciente del espacio y la activación de la actitud lúdica en el espectador.	16
1.1. El espacio urbano como narrativa activa en la práctica artística.	16
1.2. El juego como motor de experiencias estéticas.	29
1.3. El cambio de paradigma del espectador y el rol de prosumidor en el arte.	45
1.4. Vanguardias, Juego y Espacio: Genealogías y Persistencias en el Arte Actual.	51
1.5. Experiencias Lúdicas Latinoamericanas: Arte, Territorio y Memoria Social.	63
2. Segundo Capítulo: Arte, territorio y circularidad: el cruce entre ludicidad, espacio y participación.	75
2.1. Posicionamientos estético-políticos desde el arte decolonial y sustentable en el contexto contemporáneo.	75
2.2 Hacia una comprensión contemporánea del ser artista: entre la materialidad sustentable y la participación colectiva	88
• Experiencias lúdicas: el arte en juego.	90
• Ente[RE]Activo	91
• Desgualichar la mirada	94
• Procesos sensibles para repensar la pintura desde lo biomaterial y lo ambiental.	95
• Rituales para corazonar la ciudad: El afecto como metodología artística situada.	104
3. Reflexiones finales	109
Después de la acción que nos queda	109
Anexos	111
Bibliografía	112

Introducción

En el entramado socio histórico de América Latina, las huellas de la colonialidad persisten en las formas de habitar y percibir el entorno (Quijano, 2000; Segato, 2015). Esta tesis surge de una preocupación ante la pérdida de vínculos afectivos en la vida urbana, atravesada por dinámicas de hostilidad y fragmentación.

Mi recorrido artístico y vital —atravesado por la maternidad, la docencia, el diagnóstico de una enfermedad autoinmune y mi participación desde 2018 en el colectivo Maloneras (UNA)— constituye el sustrato vivencial de esta investigación. Como plantea Bourriaud (2006), el artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar su contexto de vida, y desde allí asume el arte como una práctica crítica capaz de generar momentos de reflexión sobre el modo en que habitamos la ciudad de Buenos Aires.

Bajo esta premisa, el uso de la primera persona es una decisión metodológica: la investigación se sitúa desde un cuerpo y una historia específica para proponer una transformación comunitaria.

Aportes de la investigación

La investigación se organiza en torno a tres ejes de contribución:

- Aporte conceptual: La definición operativa de *Desgualichar la mirada* como gesto de resistencia y el *Corazonar* como praxis afectiva y situada.
- Aporte metodológico: El desarrollo de una investigación-creación basada en ritual, juego y archivo afectivo, integrando tecnologías blandas y economía circular.
- Aporte de obra: Un catálogo argumentado de piezas e intervenciones que sistematiza los aprendizajes, alcances y límites del proyecto.

Estructura de la tesis

- Capítulo 1: Aborda el marco teórico sobre la construcción consciente del espacio y la actitud lúdica, vinculando pensamiento decolonial, economía circular y arte sustentable.
- Capítulo 2: Presenta una revisión de prácticas latinoamericanas situadas y profundiza en la metodología de investigación-creación, detallando la fabricación de biomateriales y procesos colaborativos.
- Capítulo 3: Reflexiona sobre el impacto estético y comunitario del proyecto, analizando los hallazgos y planteando proyecciones hacia el activismo afectivo y las prácticas urbanas corazonadas.

Primer Capítulo

1. Estado del arte: La construcción consciente del espacio y la activación de la actitud lúdica en el espectador desde el desgualicho y el corazonar como práctica activa.

“La obra, producto del juego,
deja siempre un espacio de juego
que hay que rellenar.
Lo estético que proporciona el arte es,
precisamente, esta posibilidad de relleno,
Nunca acabado, del espacio de juego.”

H. G. Gadamer

1.1. El Desgualichar la mirada y el Corazonar como dispositivos estético-metodológicos

Para abordar la práctica artística en el espacio urbano, esta tesis propone un marco conceptual basado en dos categorías operativas que dialogan entre la resistencia simbólica y la afectividad política: *Desgualichar* y *Corazonar*. Estos conceptos no operan como metáforas abstractas, sino como guías de acción técnica, material y relacional dentro del corpus de obra que conforma esta investigación.

- **Desgualichar la mirada: ética y desactivación de los automatismos perceptivos**

La noción de *Desgualichar* la mirada surge como un gesto de resistencia simbólica frente a las formas hegemónicas de habitar, mirar y narrar el espacio urbano. Inspirada en la raíz etimológica del término *gualicho* —entendido en las culturas Ranquel, Pampa, Mapuche y Tehuelche como una fuerza dañina o perturbadora (Lehmann-Nitsche, 1923)—, esta investigación propone una deformación conceptual del término para definir el acto de “sacarse el mal de encima”. En este sentido, el término implica un acto ritual y performativo orientado a despojar la mirada de prejuicios, temores y automatismos urbanos.

En un contexto atravesado por el estrés, la desconfianza y la fragmentación social, el arte aparece aquí como una herramienta capaz de interrumpir la percepción naturalizada de la

ciudad y de habilitar una relación empática y sensible con el entorno. Desde esta perspectiva, *Desgualichar la mirada* no refiere a una operación meramente simbólica, sino a una práctica situada que busca alterar los regímenes afectivos hostiles que estructuran la experiencia cotidiana del espacio urbano.

En esta investigación, *Desgualichar* se define operativamente como el desmontaje de automatismos perceptivos y regímenes afectivos hostiles, con el objetivo de habilitar vínculos, memorias y formas de sensibilidad otras en el territorio.

El uso de este término de matriz originaria conlleva una responsabilidad ética explícita. No se propone una apropiación exotizante del saber ancestral, sino una reivindicación situada de su potencia crítica para confrontar la alienación urbana contemporánea. De este modo, se retoma del término la idea de “limpieza” ritual, pero se la inscribe en el campo del arte contemporáneo y de las prácticas tecnológicas, evitando su descontextualización simbólica.

El proceso de desgualicharse se materializa en la obra a través de una serie de indicadores observables, tanto en el plano material como simbólico. En términos materiales, esto se expresa, por ejemplo, en el triturado de pulpa de papel, tela y aserrín para generar nuevos biomateriales con los que trabajar, así como en la escritura de tarjetas donde se inscriben palabras de odio que luego son trituradas y transformadas en elementos plantables. En el plano simbólico, el desgualichar se manifiesta cuando el transeúnte abandona su rol de observador pasivo para participar en un juego que interrumpe su rutina diaria, o cuando se involucra en un proceso ritual de escritura y reflexión personal sobre el habitar la ciudad.

- **Corazonar: praxis estética y activación del circuito sensible**

En estrecha relación con lo anterior, se introduce el concepto de *Corazonar*, inspirado en los aportes de Patricio Guerrero Arias (2010). Este se define como una praxis estética, política y afectiva orientada a restituir el sentido del buen vivir (Medina, 2011), en contraste con el modelo de desarrollo occidental individualista y productivista.

En esta tesis, el *corazonar* deja de operar como una noción general para volverse operativo a través de tres mecanismos concretos presentes en las obras que conforman el proyecto:

1. El gesto del abrazo y el cierre de circuito: la tecnología, ya sea low-tech o high-tech, actúa como mediadora de la calidez y del contacto. En la obra *El abrazo colectivo como desgualicho*, el acto físico de dar la mano activa la obra, fusionando la práctica artística con una forma de pensamiento crítico frente a la hostilidad contemporánea.

2. El archivo colaborativo ritual: mediante el uso de tecnologías blandas como códigos QR y muros colaborativos digitales (*Derivas del corazonar*), la experiencia individual se colectiviza. Al activar el código, los participantes funden sus vivencias en un “abrazo virtual” que deviene en un archivo afectivo de prácticas de cuidado y empatía social.
3. La mediación y la pregunta: en obras como *Corazonar la ciudad* o en la acción performativa *Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1*, la escritura de tarjetas con palabras de afecto o para “sacarse el odio cotidiano” habilita una reflexión sobre otros modos posibles de habitar el espacio urbano. Aquí, la tecnología funciona como un puente de acceso que permite que personas ajenas a los circuitos artísticos participen activamente de la obra y transformen su percepción del entorno.

De este modo, el binomio desgualichar / corazonar constituye el motor metodológico de la investigación, permitiendo que la obra no se configure como un objeto acabado, sino como un acontecimiento vivo, procesual y vinculante. A partir de este marco conceptual, se articulan en los apartados siguientes los antecedentes y referentes organizados en núcleos problemáticos, con el fin de fundamentar la necesidad estética y política de esta tesis y de comprender el arte contemporáneo en su dimensión simbólica, afectiva y territorial, así como su potencial para activar transformaciones en las relaciones sociales.

1.2. El espacio urbano como lugar/no-lugar en la narrativa activa de la práctica artística

El espacio urbano ha sido abordado históricamente como un territorio de tránsito, regulación y funcionalidad, pero también como un escenario privilegiado de producción simbólica y de disputa de sentidos. En el campo de las prácticas artísticas contemporáneas, la ciudad deja de ser un mero soporte físico para convertirse en un agente activo en la construcción de experiencias estéticas, afectivas y políticas. Esta sección se propone analizar el espacio urbano en su tensión entre lugar y no-lugar, entendiendo que dicha ambivalencia habilita formas de narratividad activa donde la obra no se limita a ser observada, sino que interpela corporal y perceptivamente a quienes la habitan. Desde esta perspectiva, el arte situado en la ciudad no solo ocupa un espacio preexistente, sino que lo redefine, interrumpiendo la lógica cotidiana del tránsito y generando instancias de aparición de sentido que transforman la relación entre obra, espectador y entorno.

Desde una perspectiva ontológica, Martin Heidegger (1985) sostiene que el arte es la puesta en obra de la verdad, manifestándose esencialmente como poesía. En *El origen de la obra de arte*, plantea que la obra no es un objeto aislado, sino una proyección que se “da” hacia un grupo humano histórico, insertando su esencia en lo abierto. Esta concepción resulta fundamental para comprender que la obra no acontece en un vacío, sino que se inscribe en un contexto sociocultural específico, instaurando una forma de verdad compartida. En este sentido, la noción heideggeriana de *morada* permite abordar el espacio urbano como un sitio donde el arte no solo se deposita, sino donde instaura una realidad para la comunidad que lo habita. La obra “nos arranca de la habitualidad” para abrir una experiencia de sentido, lo cual constituye un antecedente directo para el concepto de *Desgualichar la mirada*: la obra situada en el espacio urbano no representa, sino que interrumpe la percepción automatizada y habilita una forma otra de habitar.

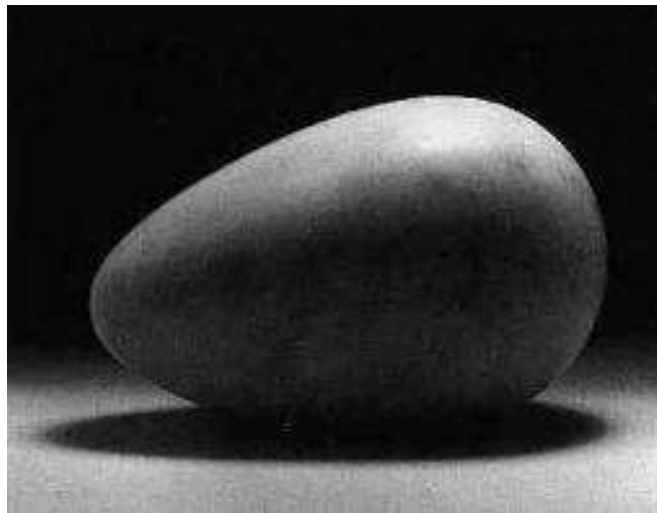


Fig. 1 *El origen del mundo*. Constantin Brancusi. 1920.

Un antecedente material de este desplazamiento puede reconocerse en la obra de Constantin Brancusi, particularmente en *El origen del mundo* (1920) (Fig. 1), presentada directamente sobre el suelo y sin pedestal. Esta disposición liberaba a la obra de su carácter estático, permitiéndole mimetizarse con el espacio y adquirir una presencia dinámica. El objeto dejaba de funcionar como sistema cerrado y autónomo para abrirse a la transitoriedad, al vacío y a la interacción con el entorno.

Este camino hacia otra percepción de la obra de arte fue profundizado, por un lado, por la producción de Brancusi y, por otro, por el movimiento Minimalista⁴. Ambos aportes contribuyeron a que la obra dejará de estar confinada a la pared blanca o al pedestal, para convertirse en un acontecimiento situado, implicando a un otro en la experiencia. En esta línea, la evolución hacia las prácticas *site-specific* con artistas como Robert Morris, Carl André y Dan Flavin permitió integrar el contexto físico y el suelo como material constitutivo de la obra.

En particular, el concepto de *non-site* de Robert Smithson propuso una ruptura arquitectónica decisiva, desplazando la atención del objeto al sistema de relaciones entre lugar, representación y experiencia. Estas transformaciones habilitaron una comprensión del espectador como sujeto perceptivo activo, y sentaron las bases para entender el espacio no como soporte neutro, sino como componente narrativo de la obra. Este desplazamiento se ve reforzado por la perspectiva de Graciela Sacco, quien advierte el pasaje del sitio físico al sitio discursivo, permitiendo abordar el espacio urbano como un campo de disputa donde se inscriben memorias colectivas y conflictos territoriales. En este sentido la artista piensa en el lugar que se habita, ese espacio mínimo vital que una persona necesita y de los múltiples desplazamientos que muchas veces ese sitio, ese espacio, demanda, ocupándolo o mirándolo desde afuera. Y lanza preguntas a partir de la incertidumbre. En relación a esto:

“(…) se puede considerar que las situaciones ambientales llevadas a cabo por los artistas minimalistas fueron las primeras experiencias del arte del *environment*: obras pensadas y realizadas en función del espacio (galerías, museos, centros urbanos, etc.) que, como tales, conferían un carácter de experiencia única e irrepetible al hecho de exponer y a aquello que se exponía”.⁵

En estas propuestas, lo lúdico resignifica el paisaje y permite, a través de la escultura y otros lenguajes, una reflexión estética y ética sobre el habitar. Este antecedente sirve para justificar cómo la intervención lúdica no es un añadido ornamental, sino una herramienta de resignificación ética del paisaje urbano y el habitar compartido.

Artistas como Morris, André y Flavin usaron el suelo y los espacios de exposición como material de trabajo, inaugurando un cambio radical en la historia del arte. A partir de sus propuestas, la obra comenzó a vincularse directamente con el lugar o “site”, incorporando

⁴ Nace como movimiento artístico después de la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos a finales de 1960. Se basa en los aspectos reduccionistas del modernismo, y es a menudo entendido como una reacción contra el expresionismo abstracto y un enlace con las prácticas del arte posmoderno. El minimalismo es, por tanto, una manera de entender la estética, un paso más allá de la abstracción que lleva a la forma y al color a la máxima simplicidad.

⁵ GUASCH, Ana María (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Editorial Forma, Madrid. Pág.29

materiales propios del entorno. Esta mirada llevó a entender que el espacio no era solo un soporte, sino un elemento constitutivo de la obra.

En esta misma línea, Kurt Schwitters, quien introduce materiales de desecho en sus obras. Sus *Merzbau* abrieron camino a nuevas formas de escultura y fueron consideradas precursoras del “arte ambiente” y la instalación, porque integraban el espacio físico como parte de la obra. Estos antecedentes fundamentan la transición del objeto autónomo a la instalación *site-specific*. Validan el uso del espacio físico y los materiales de desecho como constituyentes de la obra, lo cual sentó las bases para las acciones urbanas actuales.



Fig 2. *Parque Científico Rheinelbe*. Dan Flavin. En el Rin-Elba
Parque de las Ciencias en Gelsenkirchen, Alemania. 1996

El concepto de obra vinculada al lugar específico introdujo la idea de *site-specific*, el objetivo detrás era analizar la obra en su emplazamiento concreto y en relación con el receptor como se observa en la obra de Dan Flavin (Fig. 2). A partir del posminimalismo, con artistas como Richard Serra, Robert Smithson o Hans Haacke, el problema central pasó a ser el lugar y se redefinió la relación entre espacio y sujeto, lo que impulsó una expansión del arte hacia el entorno y hacia la experiencia del espectador.

Un desarrollo clave fue el Land Art. Esta tendencia trasladó el trabajo artístico a entornos naturales, usando el marco y los materiales de la tierra para transformar el paisaje y generar una reflexión sobre la ecología. En las décadas del 60 y 70, este impulso coincidió con profundos cambios culturales y políticos: la Guerra de Vietnam, el movimiento hippie, la ruptura de valores tradicionales, la crítica a la cultura industrial y la conquista del espacio exterior alimentaron la conciencia ecológica.

El Land Art buscó formas y conceptos nuevos, privilegiando la experiencia directa y confrontando límites con otras disciplinas como la arquitectura, la fotografía y el cine. Estos artistas rechazaban el mercado del arte; decían que una experiencia no se puede vender y que el espectador debía apropiarse de la obra sin necesidad de poseerla. Inspirados en construcciones antiguas como Stonehenge, tumbas egipcias o montículos precolombinos, trabajaron con formas simples: líneas, círculos, espirales, cuadrados. Su espíritu era rebelde frente al circuito artístico establecido y comprometido con el cuestionamiento ambiental y social.

Para mediados del siglo XX, Hans Haacke explicó que una obra que reacciona a su ambiente deja de ser un objeto aislado, su existencia está ligada a un sistema de procesos interdependientes, reales, que incluyen al espectador como testigo más que como mero contemplador. En este sentido, entiende el arte como creador de nuevos mundos, donde el espacio y el juego se entrelazan para abordar problemas sociales y culturales, invitando al público a apropiarse de la obra, a dialogar y construir experiencias compartidas.

El trabajo con materiales y procesos naturales también introdujo el azar como elemento clave. Los artistas empezaron a interesarse por los materiales desde un punto de vista fenomenológico, entendiendo que el objeto es transitorio, que puede desplazarse y redefinir su relación con el espacio.

Desde este desplazamiento conceptual, el concepto de “espacio” se amplía hacia la noción de “lugar”. La obra de arte se convierte entonces en portadora de valores culturales y sociales, en transformadora del paisaje y en generadora de reflexión estética y ética. Esta ampliación reconoce la relación vital que el ser humano mantiene con el espacio: lo habita, lo modifica y proyecta en él su manera de pensar y de sentir. En este marco, la obra deja de ser únicamente un objeto para volverse significativa en la medida en que el espectador interactúa con ella.

A la escultura objetual se suma así una concepción expandida: la escultura como construcción de espacios y ambientes, urbanos o naturales. En el siglo XX, el interés se desplazó hacia experiencias vivenciales a escala humana, donde la instalación se definió como la disposición estética de objetos en el espacio, muchas veces a partir de *assemblages* de materiales despojados de funcionalidad y jerarquía. Este enfoque liberó a la obra de soportes fijos y permitió su expansión hacia el contexto, incorporando al espectador como parte activa del acontecimiento.

Como señala Larrañaga (2001), la instalación “considera la experiencia sensorial entera del espectador”⁶ y el espacio se vuelve simultáneamente contenido y continente de sentido. La

⁶ LARRAÑAGA, Josu (2001) *Instalaciones*, Editorial Nerea SA, Guipúzcoa, España. Pág.67

obra se construye a partir del recorrido y de la implicación corporal del espectador, integrando percepción, desplazamiento y experiencia.

En este marco, el valor del lugar comenzó a equipararse al del objeto, y la institución museística perdió su exclusividad frente a la irrupción del arte en el espacio urbano. Frente a ciertas prácticas minimalistas centradas en las propiedades físicas de la obra dentro del espacio institucional, emergieron producciones que buscaron un compromiso más directo con el espectador, apostando por emplazamientos abiertos y accesibles que intensifican la experiencia. Tal como plantea Gaston Bachelard (1957), el ser humano necesita participar en la creación de los espacios que habita, estableciendo vínculos afectivos con ellos. La producción artística se vuelve así forjadora de lugares que reflejan culturas, memorias y relaciones. Desde esta perspectiva, el espacio deja de ser un contenedor para convertirse en un elemento estructural, cultural y relacional.

- **Lugar / no-lugar: tensiones del habitar contemporáneo**

En el contexto urbano contemporáneo, esta noción de lugar convive en tensión con la de no-lugar, en el sentido propuesto por Marc Augé (1992), quien define estos espacios como ámbitos de tránsito, anonimato y circulación acelerada, caracterizados por la disolución de vínculos simbólicos y relacionales. Desde esta perspectiva, el espacio urbano puede ser comprendido también como una interfaz, un territorio susceptible de ser activado mediante tecnologías blandas y dispositivos de mediación mínima, integrados de manera situada y no extractiva. Estas tecnopoéticas —que serán desarrolladas en capítulos posteriores— no operan como fines en sí mismos, sino como soportes que amplifican la experiencia colectiva y sostienen la dimensión relacional de la obra, sin desplazar el protagonismo del cuerpo, el territorio y el encuentro presencial.

En este marco, la noción de *desgualichar la mirada* se plantea como una operación sensible que busca reactivar la experiencia del habitar allí donde el espacio urbano ha sido leído predominantemente como no-lugar. A través de prácticas artísticas situadas, relacionales y lúdicas, se propone reinstalar dimensiones de afectividad, ritualidad y escucha en territorios atravesados por la circulación, el anonimato y la aceleración. De este modo, la práctica artística no se limita a ocupar el espacio, sino que lo interviene perceptivamente, habilitando condiciones para el encuentro, la pausa y la construcción de sentido compartido.

Todas estas prácticas vanguardistas ayudaron a poner bajo la lupa al objeto artístico y a abrir nuevos caminos para “hacer arte”. Lo descrito guarda relación con las características del juego que plantea Huizinga (2007), arte y juego comparten ser actividades libres que crean su propio espacio-tiempo y reglas, que pueden ser serias y a la vez humorísticas, que desafían, provocan y enseñan. Vemos cómo esas premisas se manifiestan en los ejemplos citados de las

vanguardias y también inspiran mis propias obras, que buscan suspender al público de lo cotidiano para invitarlo a imaginar y a encontrarse socialmente.

El elemento lúdico se vincula, en un sentido amplio, con la instancia ritual que tiene el arte, implica participación, transformación y pertenencia a un tiempo y un espacio distintos. Llegado a este punto, resulta pertinente avanzar hacia el segundo gran momento del siglo XX, cuando la mirada se desplaza hacia el Tercer Mundo y sus culturas, y cómo esto impacta de manera profunda en la cultura y el arte occidental.

A partir de las décadas del 60 y 70, se produjo un cambio cultural, político y económico que puso en crisis las ideologías dominantes y abrió paso a nuevas voces y lenguajes. En este contexto cultural, la crisis de las ideologías dominantes, la aparición de discursos subalternos y la presencia de culturas no occidentales provocaron una reconfiguración del arte contemporáneo. En este nuevo escenario, las expresiones del Tercer Mundo dejaron de ser vistas como simples influencias y pasaron a considerarse fuentes legítimas de producción simbólica y crítica.

Arthur C. Danto (1997) sostiene que “la obra debe llevar su mundo consigo”, es decir que la obra contemporánea ya no se define por estilo o forma, sino por el contexto y el discurso que la sustentan, señalando que su significado emerge de su emplazamiento simbólico tanto como de su materialidad. Asimismo, los aportes de la artista Graciela Sacco, quien describe el pasaje del sitio físico al sitio cultural y, posteriormente, al espacio transitorio entra en diálogo con lo propuesto por Rosalyn Deutsche (1996), quien subraya el carácter conflictivo del espacio público, y con Hal Foster (1996), que analiza el retorno de lo real en el arte contemporáneo, estos enfoques permiten comprender el espacio urbano como narrador activo y no como soporte neutro. En este sentido, el espacio urbano se configura no sólo como un escenario, sino un "campo de negociación" político y simbólico.

En la propuesta artística que conforma esta investigación, esta concepción del espacio se articula con un componente lúdico, generando experiencias que operan como encuentros y diálogos entre lugares, personas y objetos artísticos. Se trata de acciones rituales y duracionales que abren nuevas formas de estar y relacionarse en el presente. El espacio se concibe como parte esencial del acto colectivo de creación, materializándose en contextos diversos —plazas, veredas, casas, galerías o instituciones— y activando vínculos temporales entre quienes lo habitan. En este sentido, el arte no es una entidad aislada del territorio donde se despliega. Como señala José Tasat (2013), el arte contemporáneo no solo representa contextos culturales, sino que también los interviene y los transforma. La obra se inscribe así en una dinámica viva, que afecta tanto a las comunidades que la producen como a las que la reciben.

En este sentido, el concepto de *intersticio social* propuesto por Nicolas Bourriaud (2008) redefine el espacio de la obra como un estado de encuentro. La obra deja de ser un objeto cerrado para volverse un dispositivo relacional que genera sentido en el vínculo, transformando el lugar en un campo social compartido.

Los aportes de Rosalind Krauss (2008) y Simón Marchán Fiz (1994), en torno al campo expandido del arte contemporáneo, permiten situar esta investigación en el cruce entre prácticas espaciales, estética relacional y tecnopoéticas sustentables. Desde este entramado, el arte contemporáneo se entiende como una práctica que produce espacio y subjetividad, que revela tensiones y que activa memorias colectivas. En esta línea, Rosalind Krauss (2008) analiza cómo la apertura al entorno y la integración de disciplinas diversas llevaron a una nueva concepción del arte contemporáneo, ya no se trataba de masa cerrada, sino de construcción de lugares, de topologías que incorporan al sujeto y su experiencia.

De manera complementaria, desde la antropología, Claude Lévi-Strauss (1962) aporta la noción de “ciencia de lo concreto”, que explica cómo el ser humano organiza su entorno mediante la percepción y la imaginación. El arte se sitúa entre el pensamiento científico y el pensamiento mítico, condensando lo real, lo cual justifica el interés de esta tesis por figurar estructuras que enfrenten las tensiones de su realización material en el territorio.

El abordaje del espacio se expande hacia lo simbólico y lo liminal a partir de los aportes de James Carse (1986), quien distingue entre juegos finitos e infinitos. Mientras los primeros operan dentro de límites cerrados, los juegos infinitos avanzan hacia horizontes abiertos que invitan a continuar la visión. Esta categoría resulta clave para comprender la práctica artística urbana no como una intervención que busca imponerse al espacio, sino como una acción lúdica que prolonga el juego en comunidad, habilitando transformaciones constantes. En esta misma dirección, Johan Huizinga (2007) sostiene que el juego es una acción libre, delimitada por reglas, capaz de absorber al jugador hasta sumergirlo en una experiencia situada fuera de la vida ordinaria y, al mismo tiempo, profundamente ligada a ella. El arte, entendido como prolongación del juego, desplaza al espectador hacia un espacio lúdico donde no se trata de obtener un resultado, sino de sostener la experiencia.

Este planteo se profundiza al considerar la dimensión ecológica y territorial desde una perspectiva situada. Es aquí donde los aportes de Elmar Schmidt (2013) se vuelven especialmente relevantes: la ecología y la sostenibilidad en América Latina no pueden pensarse desde paradigmas tecnocráticos o meramente conservacionistas, sino desde una lectura histórica, ética y política que incluye las cosmovisiones indígenas, el valor comunitario del territorio y la crítica a los modelos de desarrollo que devastan los ecosistemas y las tramas sociales. El arte —junto con la literatura y el cine— aparece entonces como un espacio privilegiado para tensionar los imaginarios impuestos por la

modernidad occidental y para reponer la centralidad del buen vivir, entendido no sólo como horizonte ecológico sino como forma sensible de estar en el mundo.

Esta mirada dialoga de manera directa con los lineamientos que sostienen esta tesis, especialmente en relación con la idea de *Desigualchar la mirada*, que se propone como una práctica de descolonización perceptiva. Retomando los planteos de Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 2018), Rita Segato (2015) y Rodolfo Kusch (2000), toda transformación estética implica también un desmontaje de los dispositivos que regulan lo visible y una reapropiación del territorio desde la sensibilidad, el cuerpo y la memoria. En esta clave, el arte no se limita a representar la realidad: la interviene, la cuestiona y la reimagina colectivamente.

Del mismo modo, los planteos de Schmidt (2013) permiten profundizar la relación entre materialidad, ecología y producción artística, lo que enlaza con una práctica sustentable basada en biomateriales, derivas urbanas y acciones colaborativas. Utilizar residuos textiles, orgánicos o industriales para elaborar nuevos materiales no sólo constituye una decisión técnica, sino también un gesto político que interroga los modos contemporáneos de consumo y descarte, especialmente en ciudades como Buenos Aires, donde la vida urbana está marcada por desigualdades territoriales, sobreproducción, contaminación y una creciente mercantilización del espacio público.

Este marco dialoga, a su vez, con autores como Nicolas Bourriaud (2006, 2008), quien concibe el arte como intersticio social y promueve formas relacionales de creación, y con Ticio Escobar (2004), quien defiende el carácter antiformalista del arte latinoamericano y su potencia para incidir críticamente en lo social. También se vincula con la poética del espacio propuesta por Gaston Bachelard (1957), con la noción de juego como motor cultural de Huizinga (2007) y con la idea de obra abierta de Umberto Eco (1985), donde la participación del público es constitutiva de la experiencia artística.

Desde una perspectiva situada en América Latina, la ciudad se configura no sólo como escenario, sino como una interfaz viva de intervención estética, política y afectiva. En este sentido, experiencias como las del colectivo *Mujeres Creando*⁷ en Bolivia muestran cómo el espacio urbano puede ser resignificado mediante inscripciones directas en muros y calles, transformando “no-lugares” en superficies de expresión política, memoria y disputa simbólica.

⁷ En el contexto latinoamericano, el colectivo **Mujeres Creando** ha hecho del espacio urbano su principal ámbito de intervención, utilizando el graffiti y la acción directa como herramientas de interpelación política. Autodefinidas como “agitadoras callejeras”, sus inscripciones en muros y calles de la ciudad de La Paz cuestionan de manera directa el orden patriarcal y las violencias estructurales, convirtiendo el espacio público en un soporte activo de disputa simbólica y social. Para mayor información sobre el colectivo, visitar su página web: <https://www.mujerescreando.com/index.php/22-quienes-somos>

De manera convergente, prácticas performativas como las de Hélio Oiticica con los *Parangolés* en Brasil, o las acciones de Regina José Galindo en Guatemala, sitúan el cuerpo como agente central de reterritorialización del arte, activando espacios marginados como territorios de memoria, denuncia y resistencia, en consonancia con lo que Hal Foster (1996) identifica como el “retorno de lo real”. Estas experiencias dialogan con los planteos de Gaston Bachelard (1957), para quien el sentido del espacio emerge de la vivencia compartida, y con la noción de ciudad-interfaz propuesta por Lorenzo Benedetti (2011), que permite comprender el espacio urbano como un dispositivo sensible capaz de activar procesos por fuera de la lógica institucional.

En este marco, obras como *A Logo for America* de Alfredo Jaar o las intervenciones del colectivo argentino *Etcétera* - que serán analizadas con detalle más adelante - evidencian cómo la irrupción crítica en la trama urbana no opera como ornamentación, sino como gesto de interrupción perceptiva que altera las coordenadas de lo visible y lo decible. Esta línea de trabajo se inscribe, además, en una comprensión del territorio atravesada por la noción de *estar* propuesta por Rodolfo Kusch (1962, 2000), que vincula cuerpo, tierra y sensibilidad, y por la idea de *hibridez cultural* desarrollada por Néstor García Canclini (2002), que permite pensar la ciudad latinoamericana como un campo complejo donde confluyen lo indígena y lo urbano, lo ancestral y lo tecnológico.

Kusch (1962), va a proponer que hay que obligarse a pensar lo propio, animarse a pensar que es “lo nuestro” y a sentir, sentir lo que pensamos desde el lugar donde estemos, ideas que reconocen que el conocimiento no es neutro sino situado. Concepto que se entrelaza con lo que propone Néstor García Canclini (2002), donde enfatiza que la región no puede comprenderse desde un único marco teórico ni a través de las fronteras rígidas de una disciplina académica. América Latina, sostiene, constituye un campo complejo e híbrido, en el que confluyen modernidad y tradición, lo local y lo global, lo indígena y lo urbano, y donde las ciencias sociales y humanas deben dialogar para dar cuenta de esa heterogeneidad. La hibridez cultural se convierte así en una clave metodológica que obliga a la transdisciplinariedad y a repensar las categorías de análisis.

Desde esta perspectiva, y en diálogo con los aportes de Elmar Schmidt (2013), la ecología deja de ser un enfoque técnico para convertirse en una ética relacional del habitar, donde el arte funciona como mediación sensible capaz de tensionar los imaginarios dominantes del desarrollo y reponer la centralidad del buen vivir. Este entramado teórico fundamenta que *Desgualichar la mirada* no se limite a ocupar el espacio urbano, sino que lo active como un territorio de experiencia compartida, donde el juego, el cuerpo, la memoria y la materialidad recuperada permiten ensayar modos alternativos de estar en la ciudad frente a la deshumanización, la fragmentación y el desgaste de la vida urbana contemporánea.

En este sentido, en diálogo con Schmidt, el arte —especialmente en contextos como el de la Ciudad de Buenos Aires— se vuelve una herramienta para resistir la desmemoria, reparar vínculos dañados y activar micropolíticas de cuidado. Las acciones colaborativas que se proponen en el proyecto *Desgualichar la mirada*, los rituales urbanos y los dispositivos lúdicos instalados en el espacio público se sitúan en esta línea de pensamiento, buscando reencantar la relación con la ciudad y con los otros en un escenario social atravesado por discursos de odio, individualismo creciente y profundas desigualdades territoriales.

1.3. Juego y estética relacional como dispositivos estético-políticos en la práctica artística contemporánea.

En los apartados anteriores se abordaron algunos de los conceptos claves que se aplican en esta investigación, que se entiende por *desigualchar la mirada* y el *corazonar*, se atendió a la importancia del espacio, entendido como “lugar” fundamental en el desarrollo de algunas obras de arte actuales y luego se trabajó sobre el valor del juego en la experiencia estética, en tanto estructura simbólica que permite abrir espacios de libertad, de invención y de encuentro. Ahora bien, resulta necesario considerar cómo esta dimensión lúdica ha transformado no solo la obra de arte, sino también la posición del espectador frente a ella. El paso de la contemplación a la participación, del espectador pasivo al prosumidor activo, encuentra en el arte contemporáneo un terreno privilegiado de exploración, donde lo lúdico, lo simbólico y lo político se entrelazan para redefinir las formas de producción y recepción estética.

En este sentido, resulta imperativo rastrear la genealogía del sujeto activo desde la estética moderna, ya que la participación contemporánea se asienta sobre la noción de autonomía perceptiva. Las conceptualizaciones modernas del juego alcanzan un punto de inflexión a partir del siglo XVIII, especialmente con las contribuciones filosóficas de Immanuel Kant (1790), en el marco de la conformación de la estética como campo específico de reflexión. Si bien las nociones de arte y experiencia lúdica pueden rastrearse en períodos anteriores, esta investigación no se propone desarrollar una genealogía exhaustiva de dichos conceptos, sino situar aquellos aportes teóricos que resultan relevantes para el análisis posterior del juego en el arte contemporáneo. En este contexto, la estética se vincula con la emergencia de nuevas formas de sensibilidad individual y con la necesidad de legitimar una experiencia artística autónoma.

En la *Crítica del juicio*, Kant (1790) define la experiencia estética como un ámbito específico caracterizado por la subjetividad, la autonomía y la pretensión de universalidad, sostenido en una comunidad de sujetos capaces de juzgar estéticamente. En este marco, el juego adquiere un rol estructural al posibilitar el libre juego entre imaginación y entendimiento, condición fundamental para la producción del juicio estético. Como señala el autor: "sólo cuando la imaginación, en su libertad, despierta el entendimiento y éste, sin concepto, pone la imaginación en un juego regular, entonces se comunica la representación, no como pensamiento, sino como sentimiento interior de un estado del espíritu conforme a fin"⁸.

⁸ KANT, Immanuel (1790). *Crítica del juicio estético*, (Traducción de Manuel G^a Morente), 1997, Madrid, Editorial Colección Austral de Espasa Calpe. Pág.248

Esta concepción establece un cimiento fundamental para la transición hacia un espectador activo, ya que el “libre juego” entre facultades sensibles y reflexivas prefigura la interacción que, en prácticas contemporáneas, se busca activar en el espacio público. La participación del espectador como constitutiva del sujeto perceptivo encuentra así su raíz en la estética moderna, donde el juicio estético emerge del libre juego entre imaginación y entendimiento, definiendo una comunidad de sujetos capaces de juzgar.

Sobre esta base se configura una concepción idealista del juego que encuentra su expresión culminante en Friedrich Schiller (1990), y que posteriormente servirá de fundamento para el desarrollo de las teorías estéticas modernas. Schiller, participante del movimiento *Sturm und Drang*⁹, se posiciona como un pensador crítico de la Ilustración, afirmando que ésta no había logrado alcanzar el ideal de una humanidad unificada. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, propone que el juego no es un mero entretenimiento, sino una categoría filosófica que permite la síntesis de la dualidad humana entre razón y sensibilidad. En este sentido, afirma que “el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega”¹⁰. Esta formulación, profundamente influyente, será retomada por diversas corrientes filosóficas y estéticas del siglo XX.

Esta noción de apertura se radicaliza posteriormente en la idea de la *obra abierta* de Umberto Eco (1985), donde la pieza se concibe como un dispositivo vivo que se resignifica a partir de la participación del público. Desde esta perspectiva, la obra ya no se clausura en un sentido único, sino que se completa en la interacción con quien la experimenta.

En continuidad con este desplazamiento, Nicolas Bourriaud (2008) define el arte relacional como un “intersticio social”, un lugar de encuentro que genera modos de existencia compartidos y en el que la experiencia estética se construye en la relación. No obstante, esta investigación incorpora el matiz crítico señalado por Claire Bishop (2012), quien advierte que la mera inclusión del espectador no garantiza, por sí misma, un efecto emancipador si no se articula con un pensamiento crítico robusto. Desde esta tensión teórica, se vuelve necesario

⁹ El tránsito del Barroco a la Ilustración no fue brusco, más que una ruptura significó un relevo. La irrupción de un grupo de jóvenes literatos con obras que rompían con las normas morales y estéticas anteriores, sí fue una revolución: *Sturm und Drang* (‘Tormenta e impulso’). La época del *Sturm und Drang* va de 1765 a 1785. El movimiento *Sturm und Drang* se rebela, por patriotismo literario, contra el afrancesamiento neoclasicista. Alemania reaccionó tempranamente contra el neoclasicismo y rechaza la copia de los modelos italianos y franceses, así como al normativismo del neoclasicismo. Los *Stürmer* odian las reglas clasicistas o toda regla que obstaculice a la expresión de sus pasiones, y propugnan el retorno a la naturaleza, la libertad en los sentimientos y en el arte, con afán de originalidad (teoría del *genio*). Conceden protagonismo al sentimiento frente a la forma y a la naturaleza, y defiende ante todo la libertad del artista. Se concede a los artistas la libertad de expresar su subjetividad individual y sus emociones en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos asociados a la estética. Los *Stürmer* estaban contra la literatura y la sociedad del *Ancien Régimen*. Se opusieron a la Ilustración alemana y se constituyeron en precursores del Romanticismo.

¹⁰ SCHILLER, Friedrich (1990) *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (Edición bilingüe) Barcelona, Editorial Anthropos. Carta XIV Pág.228

considerar la participación no sólo como presencia o interacción, sino como una experiencia situada que implique al sujeto de manera reflexiva. Esta dialéctica entre Bourriaud (2008) y Bishop (2012) permite evaluar la eficacia de mis intervenciones urbanas, dado que la estética relacional proporciona el marco operativo para lo que en esta tesis se define como *corazonar*, que no son otra cosa que prácticas artísticas situadas en las que se busca “la producción de encuentros en un espacio de interacción no prescrito”.

En este punto, los aportes de Hans-Georg Gadamer (1996) resultan centrales, al señalar que toda experiencia artística implica un “jugar con” el otro, en el cual la obra se transforma y se completa en la relación. Esta concepción será clave para las prácticas artísticas contemporáneas que buscan disolver las fronteras entre creador, obra y espectador. Desde su punto de vista esto siempre implica:

“(…) un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual, lo mismo si me ocupo de formas tradicionales de creación artística que si recibo el desafío de la creación moderna. El trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto tal.

El concepto de juego se ha introducido precisamente para mostrar que, en un juego, todos son Co-jugadores. Y lo mismo debe valer para el juego del arte, a saber, que no hay ninguna separación de principio entre la propia confirmación de la obra de arte y el que la experimenta”.¹¹

Hans-Georg Gadamer (1996) advierte que el arte contemporáneo ya no puede comprenderse desde la expectativa de encontrar un sentido único, clausurado en la forma, que remita conceptualmente a la obra en sí misma. La obra de arte, en su radical singularidad, no se reduce a un mero soporte de significados preestablecidos, sino que se constituye en tanto presencia irreductible que interpela, convoca y provoca. Lo simbólico en el arte, señala el autor, descansa sobre un juego irresoluble de contrarios, de velamiento y desvelamiento, de mostración y ocultamiento. Su valor no radica en lo que porta como mensaje cerrado, sino en que está allí, aconteciendo, y en que se abre a un proceso hermenéutico que siempre exige la participación de un otro. La representación simbólica no se limita, entonces, a reproducir un contenido dado, sino que simultáneamente remite y presenta, despliega y encarna.

La obra solo llega a ser tal cuando es reconocida por quien se acerca a ella y acepta el diálogo que propone. Es decir, que la representación simbólica, lejos de agotarse en el objeto,

¹¹ GADAMER, Hans Georg (1996) *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Editorial Paidós. Pág.66-83

requiere de la intervención del espectador para completarse. Para Gadamer (1996) lo fundamental no es la intencionalidad del artista ni el virtuosismo técnico, sino que la obra tenga algo que decir, que esté dotada de una fuerza capaz de interpelar y suscitar comprensión. En este punto, la estética hermenéutica revela que el espectador no es un testigo pasivo, sino un interlocutor activo. El arte, en tanto experiencia simbólica, se consume en la medida en que el espectador se deja afectar y se involucra, construyendo con su mirada, su sensibilidad y su reconocimiento un horizonte compartido de sentido. En continuidad con esta exigencia de participación, Gadamer (1996) entiende el juego como una función esencial que expresa la vitalidad del ser y, al abordar el simbolismo artístico, evoca el origen del símbolo como *tessera hospitalis*: un fragmento que, al unirse a otro, permite el reconocimiento mutuo. De este modo, la participación no es un agregado, sino la condición para que la obra sea comprendida como un diálogo interpretativo y para que la experiencia se complete en la alteridad.

A continuación se incorporó un cuadro comparativo conceptual entre el concepto Gadameriano de la *tessera hospitalis* y las prácticas artísticas situadas del *desgualichar la mirada* a partir de la aplicación en mis obras de la metodología del *corazonar*.

Hans-Georg Gadamer (1996)	Prácticas artísticas situadas del <i>desgualichar la mirada</i>
La obra de arte no se agota en el objeto, sino que se completa en el encuentro con quien la experimenta.	La obra no se presenta como objeto cerrado, sino como acción o situación abierta que requiere del encuentro con el otro para activarse.
La experiencia estética es dialógica: la obra “tiene algo que decir” y convoca al espectador a responder.	Las prácticas artísticas proponen situaciones de escucha, afectación y respuesta sensible en el espacio urbano.
El espectador no es un testigo pasivo, sino un interlocutor activo que construye sentido.	El público deja de ser observador para convertirse en participante, co-jugador y co-creador de la experiencia.

El juego es una función esencial del ser y expresa un movimiento que solo existe en relación con otros.	El juego se activa como estrategia situada que suspende la lógica utilitaria del espacio urbano y habilita el encuentro.
El símbolo, entendido como <i>tessera hospitalis</i> , es un fragmento incompleto que requiere de otro para completarse.	Las obras se estructuran como fragmentos abiertos (imágenes, acciones, huellas) que necesitan de la participación del otro para adquirir sentido.
La participación no es un agregado, sino la condición para que la obra sea comprendida como diálogo interpretativo.	La participación es condición constitutiva de la obra: sin interacción, afectación y reconocimiento mutuo, la experiencia no se completa.

Figura 3. Relación conceptual entre la noción de *tessera hospitalis* en la estética hermenéutica de Hans-Georg Gadamer (1996) y las prácticas artísticas situadas desarrolladas en el proyecto **Desgualichar la mirada**, orientadas al corazonar como experiencia relacional, lúdica y afectiva en el espacio urbano.

Desde esta perspectiva, la noción gadameriana de la obra como experiencia simbólica (Fig. 3) que se completa en la alteridad permite pensar las prácticas de *desgualichar la mirada* como dispositivos capaces de reintroducir afectividad, escucha y reconocimiento en espacios urbanos inicialmente leídos como no-lugares, en el sentido propuesto por Marc Augé. Allí donde predominan la circulación acelerada, la anonimidad y la ausencia de vínculos simbólicos, la práctica artística opera como una interrupción sensible que habilita el encuentro.

Esta articulación se materializa, por ejemplo, en *Derivas del corazonar*, una acción lúdica urbana en la que imágenes son dispuestas en distintos puntos de la ciudad para ser encontradas e invitan a un “diálogo virtual” con el público. A través del escaneo de códigos QR instalados en las imágenes el espectador produce sus respuestas en un muro colaborativo online convirtiéndose en un prosumidor de la obra comunitaria, el Padlet¹² en este marco se transforma en una "Obra Abierta" que irá mutando, completándose con el correr del tiempo.

¹² Link del muro colaborativo de la experiencia *Derivas del corazonar*: https://padlet.com/melinasaredo/Proyecto_Desgualichar_la_mirada

Estas imágenes funcionan como fragmentos simbólicos —en el sentido de *tessera hospitalis*— que no portan un significado cerrado, sino que solicitan la participación del otro para completarse. De este modo, el espacio urbano se transforma provisoriamente en un territorio de juego, reconocimiento y diálogo, donde el no-lugar es reconfigurado como espacio de experiencia compartida y la obra se consume en la interacción.

Estas ideas se vinculan con lo que Umberto Eco (1985), por su parte, había anticipado en *Obra abierta*, donde plantea que el arte no se define por la reproducción del mundo sino por la creación de complementos con vida propia, regidos por leyes internas. La obra contemporánea es, por excelencia, abierta, es decir que no clausura su sentido en una sola interpretación, sino que se ofrece como campo de posibilidades, como pluralidad de significados coexistiendo en un mismo significante. Esta ambigüedad, lejos de ser un defecto, se convierte en finalidad explícita, porque obliga al espectador a completar, a interactuar, a asumir un rol de co-autor. La apertura estética descrita por el autor refuerza la idea gadameriana de representación simbólica como acontecimiento dialógico, que necesita del otro para actualizarse. Umberto Eco (1985) explica sobre la apertura de la obra de arte, que se inicia con el Barroco, y que el arte constituye una metáfora al proponer que:

“El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal (...) es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja (...) el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad”¹³

Por otra parte, es interesante la inclusión del carácter de ambigüedad del arte cuando aborda el análisis de las obras contemporáneas, ya que estas presentan

“(...) un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante (...) esta ambigüedad se convierte en una de las finalidades explícitas de la obra”¹⁴

Al respecto Elena Oliveras (2009), en *Cuestiones de Arte Contemporáneo*, propone que la obra es significativa de múltiples significaciones, las del artista, las del espectador, las del crítico de arte, en un “libre juego de encuentros” donde se definirá la trascendencia de la obra. Esto quiere decir que la obra misma puede ser entendida como una formación estructurada de un mundo posible (entendida según Bourriaud) o como un encuentro “ritual”

¹³ ECO, Umberto (1962) *Obra Abierta*, Editorial Planeta Agostini, Barcelona España. Pág.88

¹⁴ ECO, Umberto, *Ibíd.* Pág.89

duracional que genera la posibilidad de imaginar nuevas formas de vida posibles, en el aquí y ahora que nos toca vivir.

El juego, entonces, está en íntima relación con la libertad, pese a imponer sus propias reglas, pues deja al hombre sus decisiones, pero lo estimula mediante la acción a conseguir lúdicamente los fines deseados. En este sentido, la noción de apertura conecta también con la reflexión de Johan Huizinga (2010), quien afirma que la cultura misma surge y se sostiene en el juego. Como plantea este autor, el juego es una acción libre, delimitada por reglas, capaz de absorber al jugador hasta sumergirlo en una experiencia que está situada fuera de la vida ordinaria y, al mismo tiempo, profundamente ligada a ella. El arte, entendido como prolongación del juego, desplaza al espectador hacia un espacio lúdico donde no se trata de obtener un resultado, sino de sostener la experiencia. En coherencia con una perspectiva participativa y no elitista, la recuperación de Huizinga (2010) se vuelve fértil en la medida en que se retoma la idea de reglas propias del juego y de “propiedad pública” del arte, sosteniendo al mismo tiempo una orientación democratizadora de la experiencia.

En este punto, resulta necesario precisar el modo en que se retoman los aportes de Johan Huizinga (2010) en esta investigación, dado que, en esta tesis no se adhiere a aquellas lecturas del juego que refuerzan un carácter esotérico o una sacralización de la figura del artista. Por el contrario, el interés se centra en la potencialidad del juego como práctica compartida y accesible, que habilita procesos de participación horizontal y construcción colectiva de sentido. En consonancia con esta posición, se recupera de Huizinga la noción de reglas como marco de acción común, pero se rechaza cualquier forma de elitismo artístico, privilegiando una concepción del arte como experiencia abierta, situada y democratizadora, en la que el rol del artista se desplaza hacia el de facilitador de encuentros y no hacia el de figura excepcional o superior.

La propuesta de Huizinga (2010) es especialmente útil para comprender cómo el arte actual ha dejado atrás la solemnidad del paradigma moderno, centrado en la obra como objeto autosuficiente y en el espectador como observador pasivo. En cambio, lo que predomina hoy es la lógica de lo lúdico: la obra como campo de juego donde se negocian significados, y el espectador como jugador que acepta las reglas y aporta su creatividad al proceso. Aquí se enlaza también la noción de “obra abierta” de Eco (1962) con la idea de cultura como juego del primer autor: en ambos casos, el arte se concibe como estructura que requiere ser actualizada y que nunca se cierra sobre sí misma. Tema que también se relaciona con el concepto de juego infinito de James Carse (1986). El desplazamiento hacia la experiencia compartida implica un cambio de paradigma en la relación con el otro, bajo la lógica de los juegos infinitos que propone el autor, el propósito es sostener la creatividad y la apertura, entendiendo el poder no como un dominio sobre otros, sino como un impulso generativo “con otros”. Sobre esto, el autor propone:

“Los jugadores finitos juegan dentro de fronteras; los jugadores infinitos juegan con las fronteras. Los jugadores finitos son serios; los infinitos son juguetones. Una frontera es un fenómeno de oposición. Un horizonte es un fenómeno de visión. No podemos ver una frontera; solo podemos cruzarla. No podemos cruzar un horizonte; solo podemos verlo. Los horizontes no son límites de la visión, sino invitaciones a continuar la visión.”¹⁵

El planteo central del autor permite comprender la vida —y por extensión las prácticas culturales— como un juego finito o como un juego infinito. En el primer caso, la acción se orienta a la obtención de objetivos cerrados, como el éxito o el dominio, y tiende a clausurar posibilidades. En el segundo, el juego se concibe como una experiencia abierta, orientada a sostener la continuidad, la creatividad y la expansión del sentido. Desde esta perspectiva, el valor no reside en ganar o concluir, sino en prolongar el juego mismo, entendido como una práctica compartida y en constante transformación.

Esta categoría filosófica resulta pertinente para pensar el arte como una práctica lúdica abierta, no orientada a un cierre definitivo, sino a la generación de experiencias que admiten variación y reconfiguración. En el cruce de estas perspectivas filosóficas, psicológicas y antropológicas, el juego puede ser entendido, en su vínculo con el arte, como un operador de transformación subjetiva, social y simbólica. En este marco, las producciones artísticas abordadas en esta investigación se inscriben en una lógica relacional y participativa, en la que la obra se configura como un espacio de experimentación y el sentido se construye de manera compartida con quienes participan de la experiencia.

Desde este enfoque, el arte se desplaza de una concepción centrada en la representación hacia otra orientada a la experiencia compartida. Este pasaje implica un cambio de paradigma en la relación entre obra y espectador, que deja de ocupar un lugar exclusivamente contemplativo para asumir un rol activo en el proceso de producción de sentido. Las prácticas contemporáneas promueven así una relación estética y política distinta con la obra, en la que la participación sensible, corporal y situada adquiere centralidad. El apartado siguiente profundiza en este desplazamiento, atendiendo al tránsito del espectador al participante y del objeto contemplado al acontecimiento vivido.

Ahora bien, esta apertura lúdica no está desprovista de consecuencias políticas. Jacques Rancière (2008) señala que el arte tiene la capacidad de reconfigurar el reparto de lo sensible, es decir, de redistribuir lo que es visible, audible y decible en una sociedad. La experiencia estética no solo amplía horizontes perceptivos, sino que también produce nuevas formas de subjetivación política. El espectador, en este marco, deja de ser un receptor pasivo de significados para convertirse en un actor que participa en la reorganización de lo sensible. El

¹⁵ CARSE, James. (1986) *Juegos finitos e infinitos: una visión de la vida como juego y posibilidad*. Nueva York: Ballantine Books, pág. 152.

vínculo con Gadamer (1996) y Eco (1962) resulta evidente, la representación simbólica y la obra abierta se actualizan en la medida en que los espectadores actúan, y esa acción no es neutra, sino que abre la posibilidad de transformación política.

Elena Oliveras (2009), por su parte, complementa esta perspectiva al sostener que el artista contemporáneo tiene la tarea de hacer visible lo que las normas sociales han silenciado. El arte no solo dialoga con lo dado, sino que también lo interrumpe, lo problematiza y lo pone en cuestión. En esta línea, el espectador se ve confrontado con contradicciones y tensiones de su tiempo y se reconoce en ellas, transformándose a través de la experiencia. El arte, por lo tanto, no imita una realidad concluida, sino que descubre y revela nuevas dimensiones de lo real.

A esta trama se suma la noción de estética relacional de Bourriaud (2008), quien concibe la obra como un dispositivo de encuentro y de interacción. El autor introduce el término "arte relacional" para describir estas prácticas que se inscriben en el cambio radical de los paradigmas estéticos, culturales y políticos:

"[...] Las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera fuera la escala elegida por el artista."¹⁶

Un aporte clave de este autor es su enfoque sobre la participación del espectador en el arte contemporáneo. La obra ya no se concibe como un objeto estático, sino como una experiencia duracional que el público debe vivir, constituyéndose como espacio de intercambio. Por lo tanto, lejos de clausurarse en el objeto, la obra se constituye en el tejido de relaciones que es capaz de suscitar, la obra no existe sin el otro, sin el vínculo, sin la co-presencia de quienes participan en ella. El espectador deja de ser observador y se convierte en interlocutor, en co-creador, en parte activa de una red de significaciones. En términos de fundamentación metodológica, esta perspectiva permite pensar las producciones como intersticios sociales, espacios de encuentro y vivencia donde lo que importa es la red de relaciones configurada alrededor del objeto, de modo que el público deja de ser "espectador" para convertirse en participante, co-jugador y co-autor de la obra (Gadamer, 1991; Bourriaud, 2006, 2008).

¹⁶ BOURRIAUD, Nicolás (2008) *Estética Relacional*, (Traducción C. Beceyro y S. Delgado) Bs. As. Editorial A. Hidalgo. Pág.12



Fig. 4 Arriba Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992 (Free)* (recreada en 2007)

Fig. 5 Abajo, vistas de la instalación *Open House* (2007), Galería David Zwirner.

A través del ejemplo de la obra *Untitled 1992 (Free)* (Fig.4) y de la obra *Open House* (Fig.5) de Rirkrit Tiravanija, Bourriaud (2008) evidencia la imposibilidad de clasificar estas obras bajo las categorías tradicionales del arte (pintura, escultura, dibujo). La interacción con el espectador, ya anticipada por los happenings y performances de Fluxus, se convierte en una práctica establecida en el arte contemporáneo. Cada vez más artistas se suman a la búsqueda de activar al público, alejándose de la contemplación pasiva y situándose como eje y fundamento de la obra.

Como sostiene el propio Bourriaud (2008): "El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global"¹⁷. En este sentido, el artista Tiravanija, con su trabajo, no solo crea una obra sino que posibilita relaciones entre el público y el mundo.

Este enfoque resuena directamente con mi búsqueda personal, es decir, un arte que surge desde la intersubjetividad y se desarrolla en la experiencia compartida del "estar-junto". Es en ese entramado entre obra, espectador y espacio, donde se construye colectivamente el sentido. En esta línea, el pensar el arte desde la estética relacional de Nicolas Bourriaud (2008) ofrece una alternativa, el arte ya no busca la belleza ideal ni las utopías, sino estrategias de acción situadas en la cultura presente y en un contexto específico. El artista transforma su entorno sensible y conceptual. Esta orientación, que desplaza la obra de la vitrina del museo hacia la co-autoría, se articula con la crítica a las obras encerradas en

¹⁷ BOURRIAUD, Nicolás, *Ibíd.* Pág.34

vitrinas, es decir se busca que se abran al contacto directo con otros cuerpos, recuperando el juego como modo de conocimiento sensible.

Sumado a esto, Elena Oliveras (2009) señala que el artista actual debe revelar las contradicciones de su contexto y el espectador asumir el reto de descifrarlas. Además, resulta pertinente retomar lo que afirmaba Beatriz Sarlo (1994), quien decía que vivimos una era de comunicación que paradójicamente promueve el individualismo, el egoísmo, el odio y la superficialidad cultural. Esta caracterización se conecta con las críticas de Ticio Escobar (2004), quien advierte que el arte actual lucha contra la banalización de la imagen promovida por el mercado y los medios masivos. Para el autor, el arte puede seguir cuestionando sus propios límites y encontrar estrategias para desafiar la mirada establecida. En ese sentido, el matiz crítico ya señalado que introduce Bishop (2012) se vuelve operativo, la participación se entiende como instancia que requiere, además de encuentro, una densidad crítica que evite la mera “inclusión” sin conflicto ni pensamiento.

En este panorama, José Tasat (2013) aporta otra arista al señalar que el arte contemporáneo no solo representa contextos culturales, sino que también los interviene y los transforma. La obra se inscribe así en una dinámica viva, que afecta tanto a las comunidades que la producen como a las que la reciben. El arte es, entonces, un acto simbólico y político que altera las coordenadas de lo sensible y que abre la posibilidad de imaginar modos alternativos de habitar. El autor parafraseando a Kusch (2000) dice “En el fondo de todo no estoy yo, sino que estamos nosotros”¹⁸, haciendo referencia al “estar juntos” o al concepto de *sentipensar* Kuschiano y que se conecta con el foco de mi propuesta sobre la obra de arte como experiencia comunitaria o ritual, el encuentro entre los participantes y la construcción colectiva del sentido.

Desde otra perspectiva complementaria, se abordarán obras que conciben el juego como parte constitutiva del entorno vital del ser humano. En estas propuestas, lo lúdico resignifica el paisaje y permite, a través de la escultura y otros lenguajes, una reflexión estética y ética sobre el habitar. Para esto, se traza un recorrido histórico que inicia en las vanguardias del siglo XX con el fin de rastrear los orígenes del juego y su integración al espacio como elemento central dentro del arte contemporáneo. Dada la amplitud del tema, se presenta aquí una selección acotada que no agota el universo posible, pero que ofrece antecedentes fundamentales para entender búsquedas estéticas que luego influyen en el modernismo latinoamericano y se conectan con esta producción artística.

Desde las primeras vanguardias ya se advierte un impulso claro por recuperar el juego como motor del arte. Esta recuperación no fue superficial, el juego funcionó como canal para

¹⁸ Kusch, R. (2000). *América profunda* (Tomo II, p. 672–673). [Citado en] Tasat, J. A. (coord.). (2013). *El hedor de América: Reflexiones interdisciplinarias a 50 años de América profunda de Rodolfo Kusch* (pp. 59). CLACSO / UNTREF

criticar la cultura conservadora, cuestionar la racionalidad moderna y abrir la experiencia artística a la participación del público. Así surgió un campo de experimentación donde lo lúdico operó como estrategia estética disruptiva frente a las instituciones tradicionales del arte. En muchos artistas de vanguardia, el juego adopta la forma del rito o la espontaneidad infantil, desdibujando los límites entre lo serio y lo lúdico. El arte moderno, entonces, asume una dimensión “juguetona” como respuesta frente a la hostilidad del contexto. En este marco, el juego deviene una necesidad interior que sostiene la libertad creativa, actuando como medio y fin del proceso artístico.

Como parte de esta revisión, realizó un recorte focalizado en artistas que considero referentes en la articulación entre arte, juego y espacio. Esta selección responde tanto a afinidades conceptuales como materiales con mis propias búsquedas y dialoga con los antecedentes históricos del llamado “arte relacional”, categoría que Nicolas Bourriaud (2008) ubica en germen en las producciones de los años 60 y 70.

Durante el siglo XX se reconocen dos momentos clave en que el arte occidental dirigió su mirada hacia el Tercer Mundo, incorporando sus expresiones con interés genuino. El primero se dio a comienzos de siglo, con el primitivismo asumido por las vanguardias históricas; el segundo aparece en la posmodernidad, cuando surgen con fuerza las ideas de interculturalidad y se cuestionan las narrativas hegemónicas.

Desde las primeras vanguardias ya se advierte un impulso claro por recuperar el juego como motor del arte. Esta recuperación no fue superficial: el juego funcionó como canal para criticar la cultura conservadora, cuestionar la racionalidad moderna y abrir la experiencia artística a la participación del público. Así surgió un campo de experimentación donde lo lúdico operó como estrategia estética disruptiva frente a las instituciones tradicionales del arte.

En muchos artistas de vanguardia, el juego adopta la forma del rito o la espontaneidad infantil, desdibujando los límites entre lo serio y lo lúdico. El arte moderno, entonces, asume una dimensión “juguetona” como respuesta frente a la hostilidad del contexto. En este marco, el juego deviene una necesidad interior que sostiene la libertad creativa, actuando como medio y fin del proceso artístico.

En la primera mitad del siglo XX, las propuestas más innovadoras del arte moderno tendieron a disolver las barreras entre arte y vida, al tiempo que reclamaban nuevos lenguajes y espacios de expresión, con una creciente implicación del público. Estas búsquedas se desarrollaron en paralelo al acelerado cambio tecnológico y a la exigencia de renovación constante que marcaba la época.

En este clima de experimentación, los artistas europeos comenzaron a incorporar los códigos estéticos de los países en vías de desarrollo, ya no como objetos de exotización, sino como

fuentes para alejarse de la tradición académica y de la "bella forma". La estética no occidental comenzó a ocupar un lugar central como herramienta de renovación formal y conceptual.

Siguiendo este planteo, la teórica Andrea Giunta (1992) sostiene que América Latina participó activamente de la construcción de la modernidad europea desde el siglo XVI. Para ella, el “encuentro” entre Europa y América generó una profunda reconfiguración cultural y simbólica, donde ambas regiones debieron repensarse a partir de las imágenes fragmentadas de ese nuevo mundo en construcción.

En su visión, la modernidad latinoamericana no imitó modelos europeos, sino que propuso sus propias estrategias, la apropiación, inversión, fragmentación y mezcla. Estas herramientas permitieron a los artistas de la región intervenir críticamente los discursos dominantes y construir una estética emancipadora. En este sentido, Giunta (1992) sugiere que la imagen latinoamericana es como “un reflejo en un espejo deformante”¹⁹, donde la figura del “otro” ha sido una constante desde la conquista y ha dejado huellas profundas en nuestras producciones culturales.

Para continuar con este análisis, primero se pueden ordenar las experiencias europeas y norteamericanas y luego observar las producciones latinoamericanas que resignifican este diálogo. Entre los movimientos de principios de siglo, destaca el Dadá, que unió juego y arte desde su espíritu libertario, el humor y el azar. Por ejemplo, la escritura automática, un juego con el lenguaje que buscaba emoción, como en *Les Champs magnétiques* de Breton y Soupault. En el surrealismo también encontramos rasgos lúdicos: azar, automatismo, humor, onírico y juegos colectivos. Un caso son los ejercicios automáticos de André Masson, donde se exploran nuevas formas de expresión a partir del juego inconsciente. Breton afirmaba que el artista europeo del siglo XX sólo podía escapar de la falta de inspiración provocada por el racionalismo y el utilitarismo vinculándose con la llamada visión “primitiva”. Esta visión proponía una síntesis entre lo sensorial y lo racional, y abría el acceso a nuevos sistemas de conocimiento y a otras formas de relación. Las artes de esos países ofrecían caminos frescos para romper con la rigidez de la tradición occidental.

Uno de los ejemplos más claros del factor lúdico en el arte son las veladas futuristas o *seratas*. Eran actos artísticos que mezclaban escena, música y plástica en un clima de juego y fiesta, donde el público era convocado a participar activamente. Filippo Tommaso Marinetti tomó elementos del teatro popular y el cabaret para dar forma a estas veladas, proponiendo un teatro antiacadémico, ingenuo y deliberadamente “primitivo”. Le atraía la simplicidad de medios y la posibilidad de destruir lo solemne y sublime del arte académico. Estas experiencias pueden considerarse el puntapié inicial de lo que después se llamaría performance y happening. Otra vía en que el juego se infiltró en el arte fue a través de la

¹⁹ Giunta, A. (2001). *Vanguardias, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

palabra. Algunos artistas entrelazaron la plástica con el lenguaje, uniendo azar y automatismo para generar emoción. Ejemplo de ello son ciertos textos de Duchamp, contruidos con palabras seleccionadas al azar y recitados en veladas dadaístas, o las *Parole in libertà* de Marinetti (Fig. 6) en el futurismo, juegos verbales convertidos en obras estéticas que expresan la incomunicación del hombre moderno desde el humor, el absurdo y la ironía.



Fig. 6. *Parole in libertà*. Filippo Tommaso Marinetti. 1914

Otra forma de incorporar el lenguaje fue tratarlo como un elemento plástico más, las frases, palabras y números fueron usados libremente para integrarse a la obra y construir sentido de conjunto. Ejemplos son los collages, frottages, fotomontajes, objetos descontextualizados, ensamblajes y acumulaciones, donde textos y objetos se combinan al azar y la obra adquiere significado al ser leída como totalidad. En el collage y la experimentación, además de Georges Braque, Hannah Höch y se destaca Kurt Schwitters, quien introduce materiales de desecho en sus obras. Sus *Merzbau* abrieron camino a nuevas formas de escultura y fueron consideradas precursoras del “arte ambiente” y la instalación, porque integraban el espacio físico como parte de la obra. De manera similar, los ready-made de Duchamp mostraron cómo al quitar a un objeto su función utilitaria se le puede cargar de ironía y reflexión. Duchamp se comporta como un verdadero jugador dentro del arte moderno: se burla de su época a través del humor y el azar, sin perder emoción ni pensamiento crítico.

Paralelamente, se desarrollaron experiencias de “arte de acción” como happening, body art y performance. En estas prácticas, el artista actuaba en el espacio con objetos, con su cuerpo o junto a otros participantes. Esta apertura al espacio como lugar y a la experiencia del espectador llevó a los artistas a trabajar sobre problemáticas sociales y culturales específicas, construyendo vínculos y nuevos significados. Movimientos como el Posminimalismo, el Post

Conceptualismo y el Arte Povera buscaron expandir el arte hacia entornos urbanos y naturales, transformando la percepción en una experiencia poética y no sólo contemplativa.

En el campo latinoamericano, estas discusiones encuentran antecedentes que desplazan la producción de objetos hacia procesos de conversación y construcción colectiva de sentido. En sintonía con una producción situada, es interesante destacar los conceptos de Oswald de Andrade (1924) y su concepto de antropofagia —devorar la cultura ajena para invertir su jerarquía (...) y desde allí “exportar lo propio”— habilitaba una lectura en la que el diálogo con referentes y tradiciones no se reducía a la importación, sino a un procedimiento de resignificación y reubicación cultural. Un ejemplo clave fue *Tucumán arde* (1965), experiencia que juntó a artistas, periodistas, filósofos, etc. en la cual se realizó una acción colectiva, se montó una muestra que se expuso fuera del circuito legitimado del arte y se convirtió en la primera obra multidisciplinaria que abrió las puertas al arte - política en la Argentina, un cruce que no se cerraría nunca más y que dio pie a múltiples acciones artísticas posteriores (Fig. 5 y 6).



Fig.5 Izq. **Tucuman arde**. Obra multidisciplinaria. Local de la CGT Rosario 1965

Fig.6 Der. **Tucuman arde**. Obra multidisciplinaria. Local de la CGT Rosario 1965

En el plano ético-político, esta experiencia también puede leerse en continuidad con experiencias de “arte de acción” como happening, body art y performance, las cuales son obras abiertas y participativas, multisensoriales, que exigen una actitud activa del público. El grupo Fluxus en los años 60, por ejemplo, buscó la participación lúdica del espectador desde un enfoque más ético que estético. Su propuesta fue política, deseaban eliminar la separación entre arte y vida, romper con la figura del autor, valorar el humor y el absurdo y oponerse a la mercantilización del arte. Más adelante, el Grupo CAyC (Centro de Arte y Comunicación), surgido en Buenos Aires en los años 70 bajo el liderazgo de Jorge Glusberg, fue un colectivo clave en la escena del arte conceptual latinoamericano. Reunió a artistas, arquitectos y diseñadores que exploraron la relación entre arte, ciencia, política y tecnología en plena efervescencia social y bajo dictaduras. Su producción se destacó por el enfoque crítico, experimental y colectivo, con fuerte proyección internacional. A lo largo de más de dos

décadas, abordaron temas como la identidad latinoamericana, los mitos originarios, la represión política y la construcción simbólica del poder, utilizando lenguajes diversos como la instalación, el objeto, el video y la acción.

Las experiencias vanguardistas de los años 60 y 70 en Argentina marcaron un punto de inflexión al integrar el arte con la acción política. Este legado fue retomado por colectivos de las décadas siguientes, consolidando una tradición de prácticas artísticas contrahegemónicas y vinculadas a la intervención en el espacio público. En los últimos años, especialmente en Buenos Aires, se ha producido una reactivación de estas formas expresivas, en respuesta a las nuevas configuraciones del poder neoliberal.

En esta línea, es que más adelante surgen las intervenciones del colectivo argentino *Etcétera*. Formado en Buenos Aires a fines de 1997 por jóvenes artistas de distintas disciplinas (teatro, poesía, artes visuales, música), surge con el propósito de intervenir críticamente en la vida política y social mediante el arte, promoviendo acciones en el espacio público y en instituciones culturales tradicionalmente despolitizadas.

Me interesa particularmente detenerme en uno de sus momentos fundacionales, que fue la ocupación de una antigua imprenta en el barrio del Abasto, que devino en laboratorio artístico y punto de encuentro atravesado por el legado del surrealismo. Su vínculo con el grupo H.I.J.O.S. en las acciones de escraches marcó una etapa central, donde el colectivo integró performance, teatralidad y denuncia política directa.

A lo largo de su trayectoria, Etcétera realizó múltiples intervenciones en espacios oficiales como arteBA, la Feria del Libro y el Congreso Nacional, en las que parodiaron, interpelaron o sabotearon dispositivos de poder simbólico y económico. Su producción se caracteriza por el cruce entre arte y activismo, empleando medios como instalaciones, esculturas, acciones callejeras, video-performances y campañas gráficas.

Durante la crisis de 2001 y los años siguientes, intensificaron su participación en luchas sociales, colaborando con movimientos piqueteros y de trabajadores desocupados. Entre sus obras más recordadas se encuentran *El mierdazo*, *Monumento a la Gomera*, *El ganso al poder* y *Gente armada*. Comprometidos con las luchas sociales, la cultura y hacedores de acciones que interpelan al público directamente, como en el caso de *El ganso al poder* (Fig. 14) que la realizaron en el marco de la marcha del 24 de marzo de 2003 en repudio al aniversario del golpe militar de 1976.

En este panorama, la propuesta de Henry Jenkins (2000) sobre la “cultura de la convergencia” resulta crucial. El autor describe cómo, en el ecosistema comunicacional contemporáneo, las fronteras entre productores y consumidores se diluyen, generando sujetos que ya no solo consumen contenidos, sino que también los producen, los remezclan y los redistribuyen. El concepto de prosumidor sintetiza esta mutación, es decir el público no es receptor pasivo,

sino agente activo de producción cultural. Esta lógica, nacida en gran parte en el terreno de los medios digitales y las redes sociales, encuentra un correlato directo en el arte contemporáneo, donde el espectador asume un rol creativo, participativo y transformador.

La cultura de la convergencia conecta con la obra abierta de Eco (1962), en tanto ambas se definen por la multiplicidad de interpretaciones posibles y por la necesidad de actualización constante. Se vincula también con la dimensión lúdica de Huizinga (2010), ya que el prosumidor participa en un juego colectivo de creación y recreación de significados. Y converge con la estética relacional de Bourriaud (2008), puesto que la obra ya no es entendida como producto terminado, sino como un espacio de negociación y de interacción. En definitiva, el prosumidor de Jenkins (2006) se asemeja al espectador-jugador descrito por Huizinga (2010) y al co-autor planteado por Eco (1962): un sujeto que no recibe pasivamente, sino que actúa, transforma y expande la obra.

Al reunir estas perspectivas, se perfila un nuevo paradigma, el arte contemporáneo se define por su apertura, por su dimensión lúdica, por su capacidad de reconfigurar lo sensible y por su carácter relacional y convergente. El espectador se convierte en prosumidor, figura indispensable para la realización de la obra. Esta ya no es objeto fijo, sino acontecimiento, juego y red de relaciones. En ella se entrelazan lo simbólico, lo estético y lo político, abriendo un espacio de resistencia e invención donde se ensayan colectivamente nuevas formas de vida posible. En síntesis, el desplazamiento del espectador hacia la figura del prosumidor revela que el arte contemporáneo ya no puede entenderse como un objeto clausurado, sino como un acontecimiento abierto que se sostiene en la participación y el reconocimiento del otro. La representación simbólica, la obra abierta, la estética relacional y la cultura de la convergencia confluyen en señalar que el sentido se produce colectivamente, en un juego compartido que transforma al espectador en co-creador y al espacio artístico en un territorio de experimentación.

En esta misma dirección se inscribe mi propia búsqueda como artista, en la que concibo la creación de obras abiertas, procesuales y lúdicas, que solo se completan en la medida en que el público las interviene y las hace suyas. Son propuestas que cruzan lenguajes artísticos diversos —desde lo pictórico a lo poético y musical, desde lo instalativo a lo tecnológico— para devenir vivencias situadas, tanto urbanas como sociales. De este modo, mi proyecto se afirma en la convicción de que el arte puede constituirse en un espacio común donde se entrelazan juego, participación y memoria, activando experiencias que no buscan cerrarse en un producto terminado, sino desplegarse como acontecimientos colectivos capaces de transformar el habitar compartido.

Teóricamente, mi producción se enlaza con distintas tradiciones que he ido trabajando a lo largo de la investigación. Es decir, retomo la idea del juego como dimensión constitutiva de la cultura y como motor de libertad en el hombre (Huizinga, 2007; Schiller, 1990), y la

concibo en diálogo con la propuesta de Hans-Georg Gadamer (1991), quien entiende que la obra de arte, como el juego, requiere de la presencia activa de un otro que la ponga en movimiento.

La estética relacional de Nicolas Bourriaud (2006, 2008) por otra parte, me permite pensar mis obras como intersticios sociales, espacios de encuentro y vivencia donde lo que importa no es sólo el objeto, sino la red de relaciones que se configura alrededor de él. A su vez, los planteos de Ticio Escobar (2004) sobre el carácter antiformalista del arte contemporáneo, y las reflexiones de Elena Oliveras (2018) acerca del rol del artista como quien advierte y exhibe las contradicciones de su entorno, sostienen mi decisión de trabajar con formatos participativos, instalativos y *site-specific*, en los que la obra se construye en diálogo con el espacio urbano y con las personas que lo habitan. Desde otra vertiente, Bachelard (1957) alimenta mi interés por la vivencia como núcleo de sentido: la obra no es sólo lo que se ve, sino lo que se vive en el tiempo compartido de la experiencia.

Este tránsito hacia obras abiertas, procesuales y relacionales no sólo redefine el vínculo entre arte y espectador, sino que también abre la posibilidad de repensar el lugar del arte en el entramado social y político contemporáneo. Si el juego y la participación configuran experiencias capaces de transformar el habitar común, es necesario ahora situar estas prácticas en diálogo con los debates estético-políticos que atraviesan nuestro tiempo y, en particular, vincularlos con la realidad urbana de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, que es donde vivo. En particular, se trabajarán las perspectivas del arte decolonial y sustentable que ofrecen un marco indispensable para comprender cómo estas experiencias colectivas y/o comunitarias se inscriben en una crítica más amplia a los regímenes de representación hegemónicos y a las lógicas extractivistas del capitalismo global, proponiendo otros modos de existencia y creación que amplían la dimensión ética del quehacer artístico.

1.4. Tecnologías blandas: mediaciones sensibles, memoria y prácticas participativas situadas.

Esta sección se propone abordar el cruce entre arte, tecnología y afecto desde una perspectiva situada y crítica basada en la práctica, sistematizando los conceptos que orientan el uso de tecnologías blandas y dispositivos sensibles en los procesos artísticos desarrollados. En este marco, los conceptos de *corazonar* y *desgualichar la mirada* se introducen como ejes que articulan las prácticas artísticas llevadas a cabo en esta investigación con el uso de tecnologías “blandas” y mediaciones sensibles.

Corazonar implica restituir una dimensión afectiva, corporal y situada del conocimiento, poniendo en tensión la hegemonía de la razón instrumental para habilitar experiencias que articulan sensibilidad y reflexión. *Desgualichar la mirada*, por su parte, opera como una práctica de desprogramación perceptiva orientada a interrumpir hábitos visuales en los que perduran raíces colonialistas y utilitarias, abriendo espacios de atención, escucha y encuentro.

En diálogo con estas nociones, resulta fundamental recuperar el concepto de tecnopoética desarrollado por Claudia Kozak, quien propone: “El arte tecnopoético experimental puede ser parte de una mirada alternativa sobre el mundo”²⁰. En este sentido la autora invita a pensar las relaciones entre arte y tecnología no desde una lógica meramente instrumental, sino como configuraciones estético-políticas donde los modos técnicos de producción inciden directamente en las formas de sensibilidad y en los regímenes de experiencia. Desde esta perspectiva, la tecnología no constituye un soporte neutral, sino un territorio de disputa simbólica capaz de habilitar prácticas críticas, experimentales y situadas.

En cruce con estos planteos, las tecnologías que se abordarán en este capítulo no se presentan como dispositivos autónomos ni como soluciones técnicas, sino como mediaciones que acompañan y potencian procesos relacionales, lúdicos y comunitarios en el espacio urbano. Esta sección se propone, entonces, profundizar en cómo dichas tecnopoéticas sustentables —desde herramientas digitales accesibles, estrategias de registro, memoria y participación, hasta el uso de materiales de desecho o biomateriales— se integran a la práctica artística como soportes para activar experiencias situadas, afectivas y colectivas, coherentes con una ética de horizontalidad y cuidado del territorio.

A diferencia de un uso fetichista de la tecnología, esta investigación propone el empleo de herramientas digitales como puentes de enlace. En consonancia con la perspectiva de Kozak, el sentido tecnopoético no reside en la novedad técnica sino en las formas de relación, percepción y pensamiento que estas tecnologías habilitan. En la propuesta artística que aquí

²⁰ KOZAK, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.

se desarrolla, el uso de tecnologías “blandas” o *low tech* —entendidas como transparentes, replicables y no extractivistas— no responde a una búsqueda técnica per se, sino a una necesidad de horizontalidad que habilita el uso abierto y comunitario de la información.

En este marco se inscriben dispositivos como los códigos QR utilizados en experiencias como *Derivas del corazonar*, el muro colaborativo del proyecto (Padlet) y el kit Makey Makey empleado en la obra *Encendiendo el latido urbano*. Estas elecciones tecnológicas se articulan con una ética de la circularidad y del uso horizontal de los datos, inspirada en los principios de Creative Commons²¹ y en la cultura *Maker*²², que prioriza el acceso abierto y la transparencia. La tecnología es entendida así como una tecnología blanda y replicable, coherente con el trabajo con materiales de desecho, reciclados, y con el uso de kits lúdicos de fácil acceso que desmitifican lo tecnológico y lo vuelven reproducible por la comunidad.

Por otra parte, es importante destacar que se aborda en esta tesis el uso de IA generativas de una manera crítica. Es decir, que las tecnologías utilizadas en esta investigación permiten que personas ajenas al circuito artístico se conviertan en agentes activos. En este sentido, las tecnologías en las obras no son un fin en sí mismo, sino un medio que amplifica la experiencia colectiva y sostiene la dimensión relacional de la obra sin desplazar el protagonismo de la vivencia, el espacio situado y la interacción.

Desde este marco, la tecnopoética sustentable propone una integración crítica entre arte, tecnología y ecología, priorizando el uso consciente de los recursos, el reciclaje de materiales y la reducción del impacto ambiental. La innovación digital se inscribe así en una ética de cuidado que articula producción cultural y responsabilidad social.

En el marco de esta investigación, el uso de herramientas tecnológicas, como se ha planteado anteriormente, se abordan desde una perspectiva crítica, en diálogo con los cuestionamientos decoloniales y ético-políticos que atraviesan el campo de las artes electrónicas. Tal como advierte Guerrero Arias (2012), el riesgo de una “ciencia instrumental al poder” y de una “razón sin alma” se manifiesta con particular fuerza en los desarrollos tecnológicos contemporáneos, donde los dispositivos tienden a operar como cajas negras que reproducen lógicas de dominación y extractivismo. Frente a este escenario, del mismo modo que

²¹ Las licencias Creative Commons (CC) son herramientas legales gratuitas que permiten a los creadores compartir sus obras (fotos, textos, música, etc.) bajo condiciones específicas, otorgando permisos al público para usar, compartir y adaptar el trabajo, mientras el autor retiene sus derechos de autor, complementándolos en lugar de reemplazarlos.

²² La cultura *maker* puede entenderse como una derivación contemporánea del movimiento «hazlo tú mismo» (*Do It Yourself*, DIY), surgido a mediados del siglo XX. Si bien sus prácticas anteceden a su denominación, se consolida como subcultura tecnológica a partir de mediados de la década de 2000, particularmente con la aparición de la revista *Make*, impulsada por Dale Dougherty. Este enfoque promueve la creación, reparación y modificación de objetos a partir de la combinación de tecnologías digitales —como la impresión 3D o las plataformas de prototipado electrónico— y técnicas tradicionales. Asimismo, pone en el centro el intercambio de saberes, el aprendizaje activo basado en la experimentación (*learning by doing*) y el trabajo en espacios colaborativos.

Marinetti integraba el ruido y la música popular como expresión sensible de su tiempo, este proyecto incorpora la tecnología y en particular el uso de la IA no como una fascinación tecnológica, sino como un recurso situado para interrogar los modos contemporáneos de producción sonora. Es decir, el empleo de inteligencia artificial en la presente propuesta no se concibe como una delegación automática de la creación, sino como una mediación consciente orientada a “*corazonar la máquina*”, es decir, a reinscribir el uso tecnológico en una ética sensible, situada y relacional.

En este sentido, el uso de IAs generativas se limita deliberadamente a la generación de bases instrumentales, mientras que el contenido poético y narrativo incorporado en las piezas sonoras es de autoría propia. Esta decisión técnica constituye una toma de posición explícita frente a los modelos de IA generativa entrenados a partir de la apropiación masiva de datos y producciones culturales sin consentimiento, práctica que puede leerse como una actualización del extractivismo denunciado históricamente en América Latina. Así como Eduardo Galeano (1971) analizó el saqueo sistemático de los recursos naturales del continente, el actual extractivismo de datos —que se nutre del trabajo simbólico de millones de personas— puede pensarse como una nueva “vena abierta” en el plano digital. Frente a ello, esta investigación propone un uso acotado, crítico y reflexivo de la IA, que no busca sustituir la voz humana ni automatizar la creación, sino poner en tensión la relación entre lo humano y lo maquínico.

Galeano (1971) sostiene que la pobreza estructural de América Latina no es el resultado de un orden espontáneo ni de incapacidades internas, sino la contracara histórica de la acumulación de los países centrales. Su tesis revela la continuidad del saqueo y la planificación estratégica de la dominación, que han naturalizado la dependencia y la desigualdad como destino, especialmente en el hemisferio Sur. En este marco, la riqueza concentrada en los países hegemónicos aparece como el reverso inevitable de la miseria extendida en la periferia. Este diagnóstico, formulado desde un registro poético y político, interpela no sólo a los Estados y a las economías, sino también a las prácticas culturales y artísticas.

Desde esta perspectiva, el planteo de Galeano (1971) habilita un cruce entre la crítica económica y los posicionamientos estético-políticos del arte contemporáneo en clave decolonial y sustentable. Si las “venas abiertas” nombran siglos de explotación y expolio, las prácticas artísticas pueden pensarse como gestos de memoria, resistencia y recomposición simbólica, capaces de imaginar otros modos de habitar y producir.

Esta postura dialoga con los planteos de Lenton (2017) en torno a la invisibilización y el silenciamiento de los saberes subalternos. Del mismo modo en que la antropología clásica museificó y fragmentó los conocimientos de los pueblos originarios, los sistemas de inteligencia artificial corren el riesgo de museificar el saber humano en bases de datos descontextualizadas. En respuesta a este proceso, el proyecto incorpora tecnologías blandas y

kits lúdicos replicables, de código abierto, que funcionan como una estrategia de reapropiación y circulación horizontal del conocimiento. El uso de muros colaborativos (Padlet) y códigos QR se presenta así como una alternativa a los modelos cerrados de producción tecnológica, permitiendo que los participantes no solo consuman contenidos, sino que los completen, los resignifiquen y los devuelvan al espacio común.



Fig. 7 *Matter and Memory*. Amor Muñoz. 2017

En continuidad con estas líneas de investigación, uno de los proyectos emblemáticos de Muñoz es *Matter and Memory* (Fig. 7), una obra que profundiza en los modos en que se codifica el mundo, se produce lenguaje y se almacenan recuerdos y datos. La artista toma como punto de partida referencias diversas, como los tocapus (textiles precolombinos), los estudios de Albers en *Codes* (1962) sobre códigos textiles y las memorias magnéticas de las primeras computadoras de mediados del siglo XX. A partir de estos antecedentes, Muñoz amplía la estructura reticular hasta convertirla en un tapiz, donde cada fila funciona como una unidad de cinco bits —capaz de producir 32 combinaciones— y cada combinación se asocia a una de las letras del alfabeto en inglés. De este modo, el tejido se transforma en un mensaje cifrado que el público puede descifrar mediante una tarjeta con el alfabeto binario correspondiente, replicando de manera poética el modo en que una CPU “lee” la información en una memoria de núcleo magnético.

Al recuperar las memorias ferromagnéticas y los sistemas textiles como soportes de codificación, Muñoz subraya la materialidad de la computación y evidencia que la evolución tecnológica ha estado históricamente al servicio de necesidades profundamente humanas: comunicar, recordar y producir sentido. Esta perspectiva resulta especialmente relevante para esta investigación, en la medida en que orienta el uso de tecnologías —tanto “*low tech*” como herramientas de inteligencia artificial— hacia prácticas que buscan desactivar la aparente

neutralidad técnica del dato y devolverle espesor simbólico y afectivo. En este marco, el trabajo con tecnologías “blandas”, como los códigos QR, los dispositivos lúdicos y las plataformas colaborativas, así como el uso acotado de IA, se inscribe en una misma lógica, el hacer visible la mediación tecnológica y habilitar una interrogación crítica sobre los procesos de producción técnica.

Desde esta perspectiva, *Matter and Memory* funciona como un antecedente conceptual y metodológico para la incorporación de códigos QR, plataformas colaborativas y herramientas de inteligencia artificial en prácticas artísticas contemporáneas, en tanto permite pensar la tecnología como un sistema de codificación que requiere de la acción del otro para activarse. Del mismo modo que en la obra de Muñoz el tejido se presenta como un mensaje cifrado que solicita ser descifrado por el público, el uso de tecnologías “blandas” y de IA en esta investigación integra el proceso del hacer en la obra misma, haciendo visible la mediación tecnológica. La tecnología se sitúa así al servicio de “decir algo más”, operando como un mensaje oculto que puede ser interpretado y que introduce una dimensión lúdica y participativa. En este cruce entre materialidad, artesanía, dispositivos analógicos y herramientas digitales se reafirma una búsqueda orientada a desarmar los lenguajes técnicos y traducirlos en experiencias sensibles, participativas y cargadas de significado.

En esta misma línea, la incorporación de medios electrónicos en el arte tiene antecedentes en prácticas experimentales desarrolladas por artistas como Bill Viola, Andy Warhol, Nam June Paik o Antoni Muntadas, quienes exploraron críticamente los nuevos medios de comunicación emergentes de su tiempo. En sus obras, dispositivos como televisores, radios, computadoras o motores dejaron de operar como meras herramientas técnicas para convertirse en componentes constitutivos del hecho artístico, abriendo el campo hacia experiencias donde la mediación tecnológica adquiere un rol activo en la producción de sentido. Estas prácticas marcaron un punto de inflexión al desplazar la centralidad del objeto hacia procesos, flujos y situaciones, anticipando formas de interacción y participación que luego se profundizaron en desarrollos posteriores.

En los años 80, con la intención de resistir la mercantilización de la cultura, el arte se orientó hacia un activismo social y cultural. Y hacia los 90, surgió la era de la post identidad, marcada por la globalización, la hibridez y nuevas tensiones entre lo público y lo privado, lo propio y lo ajeno. El net-art apareció como un espacio interactivo, fluido y fragmentario, donde la obra dejó de ser objeto para convertirse en experiencia en red y por otro lado el avance acelerado de la tecnología transformó para siempre al arte.

En contraste con los proyectos modernistas, la visión urbana posmoderna se volvió vertiginosa y el mercado pareció imponer sus reglas, dejando fuera a quienes no podían adaptarse a ellas. Retomando a Schiller (1990), el juego debería equilibrar los sentidos y la razón, unir sentir y pensar para liberar al ser humano. Sin embargo, hoy el juego muchas

veces se vacía, se consume sin reflexión, se importan experiencias prediseñadas y superficiales que no construyen vínculos ni transforman.

En las obras digitales interactivas, el espectador no puede saber de antemano qué reglas gobiernan su experiencia. Estas reglas pertenecen al propio dispositivo con el que se enfrenta en ese momento y pueden variar de una obra a otra e, incluso, cambiar dentro de la misma si el artista así lo decide. Por eso, quien participa se mantiene en un estado de sorpresa constante y sus opciones, en gran medida, son desconocidas. El espectador debe esforzarse por comprender y anticipar lo que ocurre, adoptando una actitud de observador activo. En este tipo de arte, el observador pasa a ocupar el centro del proceso creativo, es decir que la obra deja de ser una “ventana” que representa o que muestra algo para convertirse en una “puerta” que invita a entrar en un mundo de interacción y transformación.

Según Célia Riboulet (2013) el arte digital enfrenta al ser humano con los cambios del mundo y lo coloca en un plano de simulación y experimentación, donde explora su propia relación con la tecnología. Si bien uno de los grandes retos de las prácticas artísticas es investigar las nuevas formas de producir y crear que brindan las tecnologías, un desafío aún mayor consiste en usar esas herramientas para repensar la esfera pública transformando cómo circulan las obras, cómo se muestran y se comparten, y alterando los modos tradicionales de exhibición y presentación del arte.

Asimismo, el concepto de simulación desarrollado por Riboulet (2013) permite pensar las tecnologías digitales no como meros sustitutos de la experiencia social, sino como espacios de experimentación donde se ensayan otras formas de vínculo. En este proyecto, tanto el uso de plataformas colaborativas y dispositivos “low tech” como el uso de IA no simulan un lazo social inexistente, sino que funcionan como extensiones de un encuentro situado, anclado en el espacio urbano y en la presencia corporal. De este modo, las mediaciones tecnológicas se integran a una práctica que prioriza el contacto, la escucha y la participación, evitando que la tecnología se convierta en un fin en sí mismo.

En este sentido, como plantea Jorge Luis Brea (1998) a partir del año dos mil en adelante el arte se transnacionaliza, se desterritorializa y se vuelca de lleno hacia el uso de las nuevas tecnologías disponibles. La tecnología abrió caminos inéditos para la creación y puso en cuestión las ideas clásicas sobre lo que es ser artista. Gracias a ella, surgió una nueva etapa de expresión basada en herramientas y lenguajes digitales que impulsan formas innovadoras de hacer arte. Ahora bien, cobra importancia el hecho de que son los artistas quienes proponen y ponen en juego una mirada propia y subjetiva. Por eso, aunque muchas veces trabajan de manera colectiva, la figura del autor no desaparece por completo. La relación entre obra, autor y espectador cambia mucho, ya no tienen roles fijos ni límites claros; sus lugares se mezclan, se cruzan y se transforman continuamente.

En este marco, la figura del autor se reconfigura sin desaparecer por completo. Si el espectador ocupa un lugar central en el proceso creativo y la tecnología actúa como medio, resulta imprescindible preguntarse por la autoría cuando intervienen tanto dispositivos digitales como herramientas de inteligencia artificial. En esta investigación, la autoría no se delega al algoritmo ni al dispositivo técnico, sino que se sostiene como una práctica situada, donde la elección de qué tecnologías utilizar, cómo hacerlo y con qué límites forma parte del gesto artístico. En este sentido, el uso de IA y de tecnologías “blandas o *low tech*” se inscribe en una lógica de apropiación crítica, cercana a la antropofagia propuesta por Oswald de Andrade (1924), no como aceptación acrítica de los modelos centrales, sino como un acto de “devorar” las herramientas para fines locales, poéticos y comunitarios.

En esta dirección, Elena Oliveras (2009), por su parte, complementa esta perspectiva al sostener que el artista contemporáneo tiene la tarea de hacer visible lo que las normas sociales han silenciado. El arte no solo dialoga con lo dado, sino que también lo interrumpe, lo problematiza y lo pone en cuestión. En esta línea, el espectador se ve confrontado con contradicciones y tensiones de su tiempo y se reconoce en ellas, transformándose a través de la experiencia. El arte, por lo tanto, no imita una realidad concluida, sino que descubre y revela nuevas dimensiones de lo real.

En esta misma línea, las tecnologías utilizadas en la obra de Yiying Lu son abordadas en función del concepto, permitiendo que las obras sean una experiencia viva. En este sentido, me he visto inspirada su producción, dado que utiliza en sus acuarelas códigos QR embebidos en su arte. El QR y la pintura forman un todo inseparable. En su proyecto *Portal to the unknown* (Fig. 8), la artista propone “ocultar” dentro de sus pinturas códigos QR que remiten a información sobre las especies de plantas que ella representa.



Fig. 8. *Code Art Project*. Yiying Lu . 2012

En diálogo con la obra de Yiying Lu, que integra códigos QR de manera inseparable a la materialidad pictórica para expandir el sentido de la imagen hacia capas de información y conocimiento no visibles a simple vista, mis experiencias artísticas retoman y reconfiguran esta lógica desde una práctica situada y relacional. En *Derivas del corazónar*²³, el uso de códigos QR funciona como una mediación que habilita vínculos virtuales entre pares, es decir, las imágenes dispuestas en el espacio urbano incorporan preguntas que redireccionan a los participantes hacia un muro colaborativo en línea, donde pueden registrar sus respuestas y experiencias. Este archivo digital no se concibe como un repositorio cerrado, sino como una memoria activa de prácticas cotidianas de “desigualicho”, en la que se inscriben modos de habitar, aliviar el estrés urbano y desurbanizarse colectivamente.

Por su parte, en *Encendiendo el latido urbano*²⁴, los códigos QR se encuentran embebidos en la pintura creando por un lado una textura visual y permiten acceder a distintas capas del proceso creativo: registros visuales del armado de la obra, imágenes del proceso material, textos poéticos de autoría propia vinculados a los conceptos que la sostienen y una pieza sonora generada mediante inteligencia artificial a partir de esas poesías. En ambos casos, el QR opera como una tecnología “blanda” que, lejos de clausurar el sentido de la obra, amplía la experiencia estética hacia una dimensión procesual, participativa y afectiva, articulando imagen, memoria, tecnología y vivencia.

Este modo de integrar capas procesuales, afectivas y tecnológicas en la obra permite comprender el uso del QR no sólo como recurso operativo, sino como una estrategia estética y política que pone en tensión la relación entre técnica, autoría y participación. Desde esta perspectiva, las mediaciones digitales se inscriben en una lógica de intervención crítica que habilita experiencias de sentido compartido y prepara el pasaje hacia una reflexión más amplia sobre el vínculo entre arte, tecnología y transformación cultural.

De este modo, al retomar la idea de Luis Felipe “Yuyo” Noé, quien sostiene que el arte y la revolución son inseparables, entendiendo el arte como una forma de conocimiento activo y la revolución como una transformación cultural profunda, el uso de tecnologías en este proyecto —desde dispositivos lúdicos y colaborativos hasta herramientas de inteligencia artificial— se plantea como una oportunidad para subvertir la mirada habitual sobre la técnica. Lejos de reforzar el automatismo y la espectacularización, estas mediaciones se incorporan como elementos que interrumpen, ralentizan y vuelven visible el entramado de relaciones que sostiene la experiencia artística. En consonancia con las prácticas históricas que integraron

²³ ver anexo de imágenes y registros de la experiencia.

²⁴ ver anexo de imágenes y registros de la experiencia.

innovación técnica y necesidad de libertad, esta investigación entiende las tecnopoéticas sustentables como mediaciones sensibles que, atravesadas por el juego, la poesía y la participación, abren nuevos horizontes de sentido sin reproducir las lógicas extractivistas que se buscan cuestionar.

En relación a esto, la artista Marcela Armas materializa la noción de ocupación urbana a través de acciones que intervienen el espacio público y generan una reflexión crítica sobre las personas como portadoras y productoras de contaminación sonora, así como sobre la soberanía del cuerpo en el contexto de una sociedad consumista y de crecimiento urbano exacerbado (Fig. 9 y Fig. 10). En *Ocupación* (2007), la tecnología no se presenta como un fin en sí mismo, sino como un medio para visibilizar dinámicas normalmente naturalizadas del entorno urbano, activando una experiencia sensible que expone la relación entre cuerpo, ruido y territorio. En este sentido, estas acciones pueden leerse como lo que Bourriaud (2008) define como *intersticios sociales*, es decir, espacios de encuentro que interrumpen la rutina cotidiana y habilitan formas de interacción no prescritas.



Fig 9 Izq. **Ocupación.** Marcela Armas. 2007. Acción sonora con 7 claxon

Fig. 10 Der. **Ocupación.** Marcela Armas. 2007. Acción sonora con 7 claxon

Fuente: <https://www.marcelaarmas.net/?works=ocupation>

Este enfoque resulta especialmente relevante para los desarrollos artísticos que conforman el presente proyecto de tesis, en tanto permite pensar el uso de tecnologías y dispositivos como mediaciones situadas orientadas a activar la percepción crítica del espacio urbano. Al igual que en la obra de Armas, en las producciones que integran el proyecto *Desgualichar la mirada* el uso del espacio y de la tecnología deja de operar como recurso accesorio para constituirse como parte activa de la experiencia estética, favoreciendo una relación situada basada en la presencia física, la atención sensible y la intervención compartida. Desde este cruce entre prácticas espaciales y tecnopoéticas sustentables, la tesis se posiciona en una línea

de trabajo que entiende los dispositivos —analógicos o digitales— como catalizadores de un estado de “expectación”, capaz de activar la conciencia del participante sobre la mediación técnica y de reconfigurar el vínculo entre cuerpo, territorio y experiencia compartida.

En diálogo con estas formulaciones, se inscribe *Derivas del corazonar*²⁵, una acción urbana situada que consiste en recorrer distintos puntos de los barrios cercanos a mi hogar y adherir imágenes en el espacio público como disparadores de diálogo. Estas imágenes contienen preguntas vinculadas a las prácticas urbanas cotidianas y a vivencias personales asociadas al habitar la ciudad, invitando a través de las redes sociales con videos filmados in situ, se propone a quienes las encuentran a entablar un intercambio no presencial por medio de un muro colaborativo en línea. La propuesta habilita así una forma de diálogo virtual diferido, donde las respuestas se construyen desde la experiencia singular de cada participante y giran en torno a modos de “sacarse el estrés” de la vida urbana o ensayar gestos de desurbanización simbólica. De este modo, la deriva no solo activa el territorio físico, sino que extiende la experiencia hacia un espacio relacional ampliado, articulando cuerpo, recorrido, imagen, tecnología como mediadora y escritura como prácticas sensibles de encuentro.

Desde una perspectiva más amplia, siguiendo los aportes de Andrea Giunta (1992), Juan Acha (1979), Jorge Schwartz (2002) y Ticio Escobar (2004), esta sección recupera antecedentes del arte latinoamericano que permiten problematizar el vínculo entre arte, tecnología y práctica social desde una perspectiva situada. Más que reconstruir una genealogía exhaustiva de las vanguardias o de ciertos artistas, el foco se coloca en aquellos desplazamientos que habilitaron cruces entre lenguajes, medios y territorios, anticipando modos de producción donde la técnica se articula con la experiencia, la política y la vida cotidiana.

En este sentido, Peter Bürger (1987) entiende a las vanguardias como una autocrítica del arte institucionalizado, orientada a cuestionar la separación entre arte y praxis vital. En esta dirección, los ready-made de Duchamp anticiparon cómo al quitar a un objeto su función utilitaria se le puede cargar de ironía y reflexión. Duchamp se comporta como un verdadero jugador dentro del arte moderno, es decir que logró burlarse de su época a través de su obra por medio del humor y el azar, sin perder emoción ni pensamiento crítico.

Por otra parte, la Bauhaus, liderada por Walter Gropius, también buscó unir arte y juego con un enfoque pedagógico que rompiera la educación artística tradicional. En sus talleres, el espíritu lúdico se reflejó en la cercanía con el mundo infantil, en la creación de juguetes y en construcciones experimentales representando la integración del diseño y la técnica en la vida cotidiana.

²⁵ ver anexo de imágenes y registros de la experiencia.

El arte moderno luchaba por encontrar rumbos originales en un mundo que avanzaba a gran velocidad, impulsado por la innovación tecnológica y la aparición de nuevos productos. Estas búsquedas se desarrollaron en paralelo al acelerado cambio tecnológico y a la exigencia de renovación constante que marcaba la época, en un contexto donde la estética no occidental comenzó a ocupar un lugar central como herramienta de renovación formal y conceptual. En este marco, al igual que el juego, el arte brota de una necesidad de libertad interior y se convierte en un apoyo esencial para la creación contemporánea. Desde esta perspectiva, la tecnología no se presenta como un fin en sí mismo dentro de la obra, sino como una respuesta situada a la velocidad del contexto y como una vía para sostener la búsqueda de rumbos originales que preserven la libertad creativa.

Estas prácticas vanguardistas ayudaron a poner bajo la lupa al objeto artístico y a abrir nuevos caminos para “hacer arte”. Lo descrito guarda relación con las características del juego que hemos planteado sobre las ideas de Huizinga (2010), el arte y el juego comparten ser actividades libres, sin fin en sí mismas, que crean su propio espacio-tiempo y reglas, que pueden ser serias y a la vez humorísticas, que desafían, provocan y enseñan. Vemos cómo esas premisas se manifiestan en los ejemplos citados de las vanguardias y también inspiran mis propias obras, que buscan suspender al público de lo cotidiano para invitarlo a imaginar y a encontrarse socialmente.

El elemento lúdico se vincula, en un sentido amplio, con la instancia ritual que tiene el arte, es decir que implica participación, transformación y pertenencia a un tiempo y un espacio distintos.

En este punto, es interesante detenernos en que si bien las vanguardias latinoamericanas del siglo XX dialogaron con los modelos europeos, lo hicieron desde operaciones de apropiación crítica. Tal como señala Giunta (1992), estrategias como “devorar, apropiarse, invertir, fragmentar o mezclar” permitieron subvertir discursos centrales y construir sentidos propios. Parafraseando a la autora: “El arte latinoamericano encontró en la resignificación su vía más potente de expresión (...) afirmando que la esencia artística no reside en la forma sino en la producción de significado.”²⁶ La antropofagia propuesta por Oswald de Andrade (1924) ofrece un marco fundamental para comprender la tecnología —y, más adelante, los medios— como una apropiación crítica orientada a su resignificación desde lo local.

En América Latina, esta crítica se tradujo en prácticas que desplazaron el énfasis de la forma hacia el contexto, el proceso y la relación con el entorno social, abriendo el camino para concebir la obra como dispositivo de pensamiento y de intervención.

²⁶ Giunta, A. (1992). *Op. Cit.*

Este desplazamiento encuentra continuidad en desarrollos posteriores que articulan arte, espacio y tecnología. Arthur C. Danto (1997) sostiene que la obra contemporánea “lleva su mundo consigo”, definiéndose por el contexto y el discurso que la sostienen. Esta concepción converge con Bachelard (1957), para quién espacio y experiencia son inseparables, y por otra parte, se vinculan con las propuestas artísticas de Graciela Sacco y con las ideas de Hal Foster (1996), quienes subrayan el carácter político del arte en el espacio público y el uso de lo real como estrategia crítica.

En este entramado, Jacques Rancière (2008) aporta la noción de redistribución de lo sensible como forma de disenso, mientras que Ticio Escobar (2004) señala la capacidad del arte contemporáneo de desbordar sus límites formales para intervenir en lo social. Desde una perspectiva decolonial, Rita Segato (2015) refuerza esta lectura al comprender el arte como espacio de resistencia empática frente a las lógicas de exclusión y colonialidad.

En el contexto latinoamericano, experiencias como los *Parangolés* de Hélio Oiticica, *Tucumán Arde*, el Grupo CAyC, Etcétera, G.R.A.S.A. o Mujeres Creando evidencian un uso del medio técnico no fetichista, orientado a activar el cuerpo, el espacio urbano y la participación colectiva, y a disputar sentidos en el territorio.

Este recorrido habilita pensar el cruce entre arte y tecnología no como una cuestión instrumental, sino como una práctica situada que articula técnica, memoria, afecto y política. Desde esta perspectiva, las tecnopoéticas contemporáneas —y en particular las sustentables— se inscriben en una tradición crítica que concibe la tecnología como mediación sensible, capaz de activar experiencias relacionales, procesos colectivos y formas de resistencia en el espacio social. Desde una perspectiva complementaria, Lorenzo Benedetti (2011) concibe la ciudad como una interfaz transformativa, capaz de activar experiencias estéticas y relacionales que desbordan las lógicas institucionales del arte y desplazan la obra hacia el entramado sensible de lo urbano. Esta concepción del espacio como mediación activa se articula con la dimensión mediática analizada por Arlindo Machado (2000) y Marshall McLuhan (1996), cuyas teorías permiten comprender cómo los nuevos medios no solo introducen variaciones formales en los lenguajes artísticos, sino que reconfiguran las condiciones perceptivas, sensoriales y cognitivas de la experiencia, afectando los modos de habitar, percibir y significar el entorno. En este cruce, ciudad, medios y experiencia se constituyen como un campo relacional donde lo tecnológico opera como mediación sensible antes que como mero soporte técnico.

Esta reconfiguración de la experiencia urbana y mediática como un entramado sensible y relacional encuentra una profundización conceptual en los aportes que articulan juego, arte y espacio. En este sentido, la dimensión perceptiva y simbólica señalada por Machado (2000) y McLuhan (1996) se enlaza con la lectura poética del habitar propuesta por Gaston Bachelard (1957), quien subraya el carácter imaginario y afectivo de los lugares vividos, así como con

la noción de ciudad–interfaz desarrollada por Lorenzo Benedetti (2011). Estas perspectivas convergen con la estética relacional de Nicolas Bourriaud (2006, 2008), para quien el arte se configura como un intersticio social donde lo cotidiano, lo lúdico y lo comunitario se articulan para generar modos de existencia compartida. A su vez, Ticio Escobar (2004) complementa este marco al proponer que el arte contemporáneo “sale de sí” para intervenir críticamente en lo social, reforzando el valor político del juego como gesto de irrupción frente a los discursos hegemónicos.



Fig. 11. *Logo for América*. Alfredo Jaar, 1987

Fuente: <https://animalnewyork.com/2014/07/30/america-neon-sign-coming-times-square/>

Estas reflexiones encuentran un contrapunto visual y político en la obra de Alfredo Jaar. Su intervención (Fig. 11) *A Logo for America* (1987) funciona como un gesto disruptivo que, en plena saturación mediática de Times Square, devela —en apenas segundos— la apropiación imperial del término “América”, restituye simbólicamente el continente y cuestiona la hegemonía del relato dominante (Jaar, 1987). Esta capacidad de irrumpir en la trama urbana y producir fisuras críticas es compartida, desde otras materialidades, por Marcela Armas (2007), cuyas acciones interrogando la invasión tecnológica en el espacio social reconfiguran nuestra comprensión del ruido, la movilidad y la vida colectiva. Por otra parte, también se vincula con mi obra *Derivas del Corazonar* o con la acción performática *Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1 – Desgualichando Odios*²⁷, en tanto que estás también proponen interrumpir en el espacio urbano y provocar una reflexión profunda sobre las prácticas cotidianas y el cómo se vive en Ciudad de Buenos Aires.

En ambos casos, la potencia de la obra no reside en la permanencia del objeto, sino en la capacidad de interrumpir el flujo urbano y activar un momento de conciencia crítica y

²⁷ ver anexo de imágenes.

reflexión en el espacio público. Sin embargo, mientras Jaar trabaja desde la lógica de la imagen mediática y la visibilidad espectacular, tanto en *Derivas del corazónar*, como con *Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1 – Desigualizando Odios* se desplaza el foco hacia una escala afectiva y corporal. Por ejemplo, en esta última obra la operación material y ritual del encuentro cara a cara, la escritura manual del “odio cotidiano”, su trituración inmediata y la posterior devolución simbólica en forma de un corazón de papel reciclado con semillas introduce una dimensión de transformación que no sólo denuncia, sino que propone un gesto reparador. En este sentido, la obra dialoga también con las acciones de Marcela Armas (2007), en tanto ambas prácticas conciben la ocupación urbana como un dispositivo crítico donde el cuerpo, la tecnología y el desecho se articulan para revelar lo que el automatismo de la ciudad oculta. La utilización de una trituradora recuperada, piezas impresas en 3D y biomateriales no funciona aquí como un recurso accesorio, sino como un hecho constitutivo de la obra: la materialidad de desecho y reciclaje encarna una ética de la transformación que acompaña el pasaje del odio a la posibilidad de cuidado y regeneración, inscribiendo la práctica artística en una lógica de tecnopoética sustentable y situada.

En esta misma línea, Ana Laura Cantera (2015) aporta una mirada sobre los vínculos entre identidad, materialidad y territorio, por ejemplo con su obra (Fig. 12) *No eres perenne* (2013) donde su investigación ha influido directamente en mi propio quehacer artístico, especialmente en relación con su vínculo y su mirada sobre la naturaleza, su creación de biomateriales y la ecología política del arte. Finalmente, el trabajo de Gilberto Esparza con sus *parásitos urbanos* reinscribe la pregunta por la basura tecnológica como problema estético, ético y territorial (Esparza, 2012).



Melina Saredo - Desigualizar la mirada - 2026 - UNTREF

Fig. 12. *No eres perenne*, Ana Laura Cantera.
Detalle de su experimentación (2013).

El uso de biomateriales elaborados a partir de residuos industriales y orgánicos, las pinturas ecológicas de fabricación propia y la recolección de restos descartados se articulan con una preocupación por la economía circular y la crítica al paradigma productivista. Estos se presentan como dispositivos que invitan a manipular, recorrer e intervenir. Se retoman los planteos de Ticio Escobar (2004) sobre el carácter antiformalista del arte contemporáneo para sostener la decisión de trabajar con formatos participativos e instalativos donde la técnica está al servicio de activar recuerdos. En este sentido, las tecnologías utilizadas en esta investigación no son solo electrónica, sino tecnologías blandas de procesos (biomateriales y reciclaje) orientada a la sustentabilidad y la ecología.

En este camino de encontrar otras tecnopoéticas con las que producir arte desde la sustentabilidad, a partir del acercamiento a los biomateriales con la Prof. Ana Laura Cantera durante la cursada de la Maestría en tecnología y estética de las artes electrónicas en la UNTREF me hallé leyendo a Linda Weintraub, quien por su parte, sostiene que el eco-arte no debe limitarse a representar la ecología, sino que debe “operar ecológicamente”²⁸. Esta perspectiva se enlaza con el gesto de *Desigualchar la mirada*: desactivar los hechizos de la mirada colonizada y utilitaria para abrir espacios de experiencia donde lo artístico se vuelve una práctica transformadora.

En América Latina, Elmar Schmidt (2013) ha mostrado cómo las prácticas culturales y artísticas reconfiguran los imaginarios de sustentabilidad a partir de una lectura situada, vinculando “arte, ecología y buen vivir como expresiones de una misma matriz cultural”²⁹. Aquí se produce un cruce fértil entre lo global y lo local, donde el eco-arte adquiere un carácter decolonial al recuperar los valores comunales y ancestrales que sustentan la vida.

Continuando con esta reflexión sobre arte y ecología como un todo en donde la experiencia artística se fortalece de aquellos *saberes insurgentes ancestrales* (en palabras de Boaventura de Sousa Santos y Walter Dignolo) hay otro autor que su aporte es clave, Arturo Escobar propone: “el futuro de la vida depende de nuestra capacidad de aprender de las ontologías relacionales de los pueblos”³⁰. En otras palabras, plantea el *sentipensar con la tierra* como horizonte epistemológico y este planteo converge con la idea de *comunalidad* y con el concepto andino de *buen vivir* que hemos ido explicando anteriormente, mostrando cómo el

²⁸ WEINTRAUB, Linda. (2012) *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley: University of California Press, pág. 15

²⁹ SCHMIDT, Elmar. (2013) “Ambiente, ecología y sustentabilidad: imaginarios latinoamericanos en la literatura, el arte y el cine”. En *La sostenibilidad en Latinoamérica. Hacia un buen vivir desde una perspectiva interdisciplinaria*. Lima: Ed. San Marcos, pág. 88

³⁰ ESCOBAR, Arturo. (2014) *Sentipensar con la tierra*. Medellín: Ediciones UNAULA, pág. 32

arte puede ser un vehículo para rehacer vínculos entre lo humano, lo no humano y lo espiritual. En esta misma lógica, el arte, en su dimensión lúdica y ritual, se convierte entonces en un espacio privilegiado para experimentar esas formas de coexistencia.

Desde otra vertiente, Walter Stahel (2019) desarrolla el concepto de economía circular, en la cual los materiales y productos permanecen activos en el circuito económico, reutilizándose y transformándose para no perder su valor. Este principio puede extrapolarse al campo artístico como práctica sustentable y procesual, donde las obras no se conciben como productos clausurados, sino como acontecimientos abiertos que circulan y se transforman en interacción con la comunidad. En relación a esto, Néstor García Canclini (2002), al plantear que América Latina debe pensarse desde la hibridez y el cruce disciplinar, sostiene que la región constituye un territorio de tal complejidad que desborda las fronteras de un enfoque disciplinar único. Esta idea refuerza mi propuesta de pensar el arte como obras abiertas, procesuales y relacionales, que se inscriben en la complejidad cultural y política del contexto latinoamericano.

A modo de cierre de esta sección, puede afirmarse que las tecnopoéticas sustentables aquí analizadas no constituyen un mero repertorio de recursos técnicos, sino un posicionamiento ético, estético y político frente a los modos contemporáneos de producir, circular y experimentar el arte. A través del uso de tecnologías blandas, materiales recuperados, mediaciones digitales críticas y dispositivos lúdicos situados, la práctica desarrollada en *Desgualichar la mirada* propone reconfigurar la relación entre cuerpo, territorio y tecnología, desplazando la lógica extractivista hacia experiencias de encuentro, escucha y participación.

En este sentido, la tecnología se entiende como mediación sensible que habilita procesos de memoria activa, comunalidad y afectación compartida, antes que como un fin en sí mismo. Estas búsquedas abren el terreno para profundizar, en el apartado siguiente, en el cruce entre arte y afecto como formas de resistencia: prácticas que, al intervenir en el espacio urbano y en la vida cotidiana, ensayan modos alternativos de vinculación, cuidado y transformación social, donde lo artístico se activa como fuerza capaz de disputar sentidos y recomponer vínculos en contextos atravesados por la violencia simbólica, la deshumanización y el desgaste afectivo.

1.5. Corazonar el arte: Afecto, territorio y resistencia en las prácticas artísticas contemporáneas.

En continuidad con el apartado anterior, donde se abordaron las tecnopoéticas sustentables y el uso crítico de tecnologías “blandas” en el marco del proyecto *Desgualichar la mirada*, esta sección profundiza en la dimensión política, afectiva y ética de la práctica artística. Aquí, el foco se desplaza hacia el análisis del arte como espacio de resistencia sensible frente a los procesos de mercantilización, deshumanización y colonialidad que atraviesan la vida urbana contemporánea. A partir de un entramado teórico que articula pensamiento decolonial, afectividad, juego y prácticas comunitarias, se propone comprender el arte no solo como producción estética, sino como gesto situado capaz de activar memorias, recomponer vínculos y generar experiencias del *corazonar* en contextos atravesados por el conflicto social. En este marco, mi práctica artística se entiende como una forma de reexistencia que articula materialidades sustentables, tecnologías apropiadas y participación colectiva, inscribiéndose en una tradición latinoamericana de arte comprometido con el territorio, la justicia social y el cuidado de la vida.

Esta transformación se vincula con un desplazamiento histórico que diversos autores han tematizado desde el cruce entre espacio, política y experiencia. En efecto, en la actualidad el arte se apropia del espacio urbano no como terreno neutral, sino como campo de disputa donde se inscriben relaciones de poder, memorias colectivas y conflictos territoriales. En esta dirección, Hal Foster (1996) propone que:

“Gran parte del arte más significativo de las últimas décadas ha intentado reconectarse con la ciudad, involucrarse con los conflictos sociales inscritos en sus espacios e intervenir en las luchas políticas que dan forma a sus configuraciones.”³¹

Así, se consolida una comprensión del arte situado como práctica que produce re territorializaciones críticas, transformando tanto el espacio físico como las percepciones sociales y culturales que lo atraviesan. Esta concepción dialoga con Henri Lefebvre (1974), quien entiende el espacio urbano como producto social antes que como escenario neutral, y con Marc Augé (1993), quien advierte sobre la proliferación de espacios de tránsito y

³¹ FOSTER, Hal (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press, pág. 14

anonimato en la contemporaneidad. Frente a esta homogeneización, las prácticas artísticas actúan como fuerzas de reterritorialización que restituyen memoria y singularidad.

En esta clave, José Luis Brea (2004) ofrece una formulación decisiva al pensar el arte como desterritorializado. El autor habla de prácticas que ya no se inscriben exclusivamente en marcos institucionales tradicionales, sino que se expanden hacia territorios híbridos, permeables y en constante transformación. “el arte se produce hoy en un espacio desterritorializado, disuelto en la trama de flujos culturales, donde la obra deja de ser un objeto aislado para convertirse en nodo de relaciones”³². En las instalaciones y propuestas ambientales desaparece la distancia entre obra y espectador, ya que este último se integra mediante su tránsito y su interacción, dejando de ser observador pasivo para convertirse en agente activo que contribuye a la existencia misma de la obra. En diálogo con esta perspectiva, Brea (1998) agrega que la llamada “muerte del arte” no es un final, sino un desplazamiento hacia nuevas formas de inscripción cultural donde las prácticas artísticas devienen procesos, dispositivos y re territorializaciones críticas. En la época de las redes y la globalización, el arte se vuelve un sistema de producción de subjetividades que se re-territorializa constantemente en el cruce entre instituciones, ciudades, medios y cuerpos. De este modo, la obra se desplaza del objeto a la experiencia, de la representación a la acción, del museo al espacio urbano y del espectador pasivo al prosumidor activo.

Ahora bien, este desplazamiento hacia la experiencia situada requiere sostener una vigilancia crítica. Claire Bishop (2012) advierte que el valor de la participación no puede reducirse a criterios éticos o comunitarios, sino que debe evaluarse desde su complejidad estética. Para la autora, la mera inclusión del espectador no garantiza un efecto emancipador, ya que la participación puede volverse funcional, pedagógica o incluso coercitiva si no se articula con un pensamiento crítico y formal robusto.

En una línea convergente, Andrea Giunta (1992) subraya la necesidad de atender a las condiciones históricas, políticas y territoriales de producción de las obras, advirtiéndole sobre los riesgos de descontextualización y banalización cuando las prácticas críticas circulan desligadas de su sentido original. Desde esta perspectiva, la expansión de las obras hacia distintos contextos puede habilitar diálogos situados con comunidades y memorias específicas, pero también corre el riesgo de homogeneizar experiencias si se pierde de vista su inscripción concreta.

Por ello, cuando se retoman antecedentes como *Tucumán Arde* o prácticas actuales como las acciones llevadas a cabo por la agrupación G.R.A.S.A., resulta indispensable sostener el “qué” y el “para qué” de cada experiencia, evitando su lectura como meros modelos formales y preservando su potencia crítica como intervenciones situadas.

³² BREA, José Luis (1998) *La muerte del arte*. Madrid: Akal, pág. 23

Este encuadre permite organizar la sección en torno a un núcleo: arte, afecto y resistencia como modo de intervenir en el presente sin separar lo estético de lo político. En el plano político, Jacques Rancière (2010) plantea la estética como campo de disputa por la distribución de lo sensible. Mientras que, Walter Mignolo (2010), José Tasat (2019) y Beatriz Sarlo (1994) evidencian cómo el arte interviene en procesos de homogeneización, desmemoria e individualismo característicos de la modernidad tardía. Por otra parte, Graciela Sacco (2009) subraya que toda intervención urbana interactúa con dinámicas de poder, memoria colectiva y conflictos territoriales y Hal Foster (1996) muestra cómo el arte contemporáneo recurre a “lo real”—urbano, social y testimonial—para desafiar narrativas hegemónicas. Desde este marco, el arte no solo “está” en el espacio sino que lo resignifica, lo convierte en territorio crítico donde lo estético y lo político se entrelazan.

En el contexto latinoamericano, esta politicidad se intensifica, las producciones culturales no solo representan problemáticas socioambientales, sino que elaboran modos de imaginar futuros posibles frente a la colonialidad del poder, la desigualdad estructural y las formas contemporáneas de extractivismo. En esta línea, la tesis de Eduardo Galeano (1971) ofrece una radiografía crítica del entramado económico y político que ha configurado el destino del continente, denunciando una continuidad histórica del saqueo y una planificación estratégica de dominación que ha naturalizado la desigualdad. Este diagnóstico interpela las prácticas culturales actuales e invita a repensar cómo el arte puede situarse frente a estas estructuras de despojo. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas contemporáneas pueden pensarse como gestos de sutura, memoria y resistencia, capaces de imaginar “modos otros” de habitar y producir en clave decolonial: acciones que despierten pensares críticos y cuestionen el orden establecido en el entorno urbano.

Este posicionamiento se fortalece al incorporar marcos decoloniales que desplazan el centro epistémico hacia los saberes situados. Aníbal Quijano (2000) conceptualiza la “colonialidad del poder” como categoría estructurante del sistema-mundo capitalista. Es decir, una lógica de clasificación social racializada que impone el eurocentrismo como racionalidad hegemónica, consolidando un patrón global donde la colonización fue también reconfiguración epistémica que silencia saberes de los pueblos colonizados. En continuidad, Walter Mignolo (2005, 2007, 2016) introduce el “pensamiento fronterizo” y propone una desobediencia epistémica frente a la lógica universalizante del conocimiento occidental. El autor propone que pensar desde la frontera implica habitar tensiones entre saberes negados y epistemologías dominantes mediante una praxis artística situada. Aquí adquiere relevancia la importancia del vínculo de estas nociones con el debate sobre la *hibridez cultural* propuesta por Clanclini (2002), que permite pensar la ciudad latinoamericana como una trama compleja donde dialogan tradiciones indígenas y configuraciones urbanas, junto a saberes ancestrales y mediaciones tecnológicas. Así, la crítica a la modernidad se articula con la posibilidad de construir alternativas de vida y pensamiento desde el sur, recuperando memorias subalternizadas y prácticas culturales ancestrales como fuentes de conocimiento legítimo.

En su artículo *Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes*, Guerrero Arias (2012) plantea una forma de saber que abraza lo emocional como estrategia de descolonización del conocimiento y del ser. Para el arte, esto implica activar una co-creación sensible que trascienda la racionalidad dominante.

“Hoy, a pesar de todo el desarrollo de la ciencia y la técnica [...] la vida del planeta y de la humanidad se encuentra seriamente amenazada, como resultado de una razón sin alma, de una ciencia que ha sido instrumental al poder y a sus proyectos de dominio de la totalidad de la vida.”³³

Guerrero Arias (2012), si bien aquí habla de la ciencia, denuncia que la ciencia ha sido “instrumental al poder... de una razón sin alma”, proponiendo en cambio una “sabiduría del corazón” como forma de resistencia epistemológica. Esta crítica entronca con la propuesta de Kusch (1962) de recuperar un “sentipensar” situado en la tierra y el cuerpo, y resuelve en clave poética un eco que repite Rivera Cusicanqui (2010) al rescatar una estética sensible y sensible del conocimiento racial y colonial. Todas estas voces convergen en el reconocimiento de que otro modo de saber es posible, uno que articule pensamiento, afecto y territorio como praxis de descolonización.

El texto de Guerrero Arias (2012) es fundamental para una reflexión estética-política sobre el arte decolonial, ya que invita a pensar las prácticas artísticas no como mercancías, sino como actos vivos de *corazonar el mundo*. En ese sentido, el arte entendido como juego simbólico, acto ritual, gesto encarnado, se transforma en espacio de sanación colectiva y de construcción de alternativas al sistema mundo moderno/colonial. En este sentido dice:

"Corazonar es escuchar las voces acalladas, las historias negadas, las sabidurías que han resistido en silencio, es abrirse a la pedagogía de los cuerpos y los territorios heridos."³⁴

Por ende, el concepto de *sentipensar* de Kuschiano está íntimamente relacionado a las ideas rectoras de este proyecto de investigación y se nutren de las ideas de Rivera Cusicanqui (2010) y Guerrero Arias (2012) que van en esta misma dirección. Por un lado, Rivera Cusicanqui (2010), activista y pensadora aymara, cuestiona la modernidad occidental desde una perspectiva indígena y descolonial. La autora, reclama el pensamiento kuschiano, planteando una reconfiguración, promoviendo una lógica estética que articule rostro, cuerpo y colectividad, desafiando la fragmentación impuesta por el modelo económico occidental.

³³ GUERRERO ARIAS, Patricio (2012). *Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes, la frialdad de la teoría y la metodología*. *Sophia. Colección de Filosofía de la Educación*, (13), 200–228.

³⁴ GUERRERO ARIAS, Patricio. Op Cit. pág. 9

Asimismo llama a activar la escucha, a acercarnos desde la empatía comunal desde el barrio para transformar la realidad social. Por otra parte, sumado a lo que venimos diciendo las ideas de Guerrero Arias (2012) sobre el *corazonar* son muy interesantes y complementan las ideas que venimos trabajando, donde el autor propone resignificar la epistemología desde el corazón, la afectividad y la solidaridad insurgente.

En este sentido, Guerrero Arias (2012), nos propone:

“Corazonar es un modo de conocer desde la experiencia vital, desde la memoria encarnada, desde las emociones que nos configuran, desde el compromiso político con los otros y con las otras.”³⁵

De esta forma, el autor denuncia que la modernidad ha impuesto una forma única y excluyente de conocer, asociada al eurocentrismo, la objetividad deshumanizada y el progreso individualista. Frente a ello, aboga por la “descolonización del saber” como acto político y cultural urgente e insiste en que *corazonar* no es solo una operación cognitiva, sino un gesto de resistencia frente a la deshumanización capitalista. Se trata de “ponerse en el mundo” con el cuerpo entero, con la voz, la memoria, el duelo, la alegría, el canto y el rito.

Por lo tanto, es interesante observar que estas ideas denuncian la escisión occidental entre sujeto - mundo y proponen una filosofía situada que surge desde la tierra, el estar, el cuerpo y la experiencia cotidiana de los pueblos originarios. El *corazonar* se entrelaza con el *sentipensar* de Kusch (1962) y con la *escucha activa* que propone Rivera Cusicanqui (2010). Este entramado teórico de conceptos encuentran resonancia en el planteo de José Medina (2022), quien sostiene que “la cosmovisión del *Buen Vivir* es profundamente crítica del paradigma moderno-occidental y de sus promesas de desarrollo, progreso y crecimiento ilimitado”³⁶.

En este entramado, también la “escucha activa” que propone Rivera Cusicanqui (2010) se presenta como una herramienta clave para resistir las imposiciones epistémicas y reconectar con formas colectivas de saber y sentir. Desde esta perspectiva, el arte aparece como un espacio de mediación entre lo ancestral y lo contemporáneo, entre la memoria y la imaginación transformadora.

En este contexto, en una ciudad atravesada por la aceleración, la sobreinformación y la homogeneización cultural —donde los medios, las redes y la publicidad construyen un clima de miedo, individualismo y competencia— se entiende que la colonialidad del poder y del saber no constituye un capítulo cerrado del pasado, sino una trama que hoy se actualiza en políticas extractivistas sobre los territorios, en la criminalización de la protesta social y en la

³⁵ GUERRERO ARIAS, Patricio. *Ibíd.* Pág. 4

³⁶ MEDINA, Javier. *Op. Cit.* Pág. 11

reinstalación de discursos moralizantes que intentan disciplinar cuerpos, afectos y memorias (Sarlo, 1994; Segato, 2015; Dussel, 1977; Federici, 2010).

En este escenario, *Desgualichar la mirada* se convierte en un eje metodológico y se posiciona deliberadamente como un gesto de pausa, de pregunta y de ternura crítica reflexiva. El término “gualicho”, que en su raíz andina y mapuche, alude a un embrujo o encantamiento que afecta cuerpo y espíritu se transforma conceptualmente adrede buscando desprogramar la mirada colonizada, desacelerar, volver a sentir con el cuerpo, con el corazón, y abrir un espacio de encuentro donde el arte funcione como umbral para transformar y liberar la percepción de automatismos y prejuicios desde una práctica situada y relacional.

Desde esta perspectiva, el *Desgualichar* se convierte en un “gesto de sutura” urbano y colectivo orientado a desactivar hechizos simbólicos, culturales o perceptivos que condicionan la mirada. Y de igual forma, las tecnopoéticas sustentables del corazonar se proponen como gestos de sanación, memoria y resistencia, capaces de imaginar “modos otros” de habitar y de producir en clave decolonial. Además, se estructuran como acciones que despiertan pensamientos críticos y que cuestionan el orden establecido en el entorno urbano.

En esta misma dirección, otra autora que reivindica el pensamiento ancestral indígena es Diana Lenton (2017), quien desde la antropología argentina, ha denunciado cómo el conocimiento académico tradicional ha sido cómplice de los procesos de invisibilización de los pueblos originarios en el país, especialmente a través de la negación de sus memorias históricas y luchas territoriales. Por lo que, relacionar a Guerrero Arias (2012) con Lenton (2017) permite trazar un puente entre dos enfoques que, aunque provienen de trayectorias distintas, convergen en una crítica profunda a las formas hegemónicas de producción de conocimiento y en la reivindicación de saberes ancestrales, territoriales y situados.

A su vez, ambos autores proponen caminos epistemológicos y políticos que desestabilizan los marcos coloniales de pensamiento desde una perspectiva sensible, ética y comprometida con las memorias subalternizadas. Entienden que la recuperación de esas memorias no es solo un acto político, sino también epistemológico e implica reconocer otras formas de producir y validar saberes. Guerrero Arias (2012) denuncia cómo la academia moderna ha expulsado al cuerpo, al afecto, a la espiritualidad y al territorio del conocimiento. Por otra parte, Lenton (2017) coincide en que gran parte de la antropología clásica en Argentina ha contribuido a la exotización o museificación de los pueblos originarios, reproduciendo un paradigma colonial que los margina del presente. Ambos exigen una descolonización de la epistemología: uno, desde una propuesta sensible y afectiva (*corazonar*) y el otro, desde una crítica contundente a las instituciones científicas que han sido funcionales al racismo estructural y al silenciamiento indígena.

Esto resuena con Rodolfo Kusch (2000) y Rita Segato (2018), quienes resaltan el valor de los saberes ancestrales —mestizos, ch'ixi, insurgentes— como formas de resistencia frente a la colonialidad del poder. En continuidad, Rita Segato (2015) sugiere una lectura del arte como espacio de resistencia empática frente a estructuras de exclusión; y Jacques Rancière (2008) aporta una mirada sobre la redistribución de lo sensible como forma de disenso. De este modo, *corazonar* y *desigualchar* quedan articulados como categorías que sostienen una ética de la intervención es decir una resistencia empática y disenso sensible, evitando reducir lo relacional a mera celebración comunitarista.

Desde esta perspectiva, el arte se comprende como una práctica capaz de reconfigurar el reparto de lo sensible, en tanto redistribuye aquello que una sociedad considera visible, audible y decible, habilitando nuevas formas de percepción y de experiencia compartida. Tal como plantea Jacques Rancière, la experiencia estética no sólo modifica los lenguajes artísticos, sino que produce procesos de subjetivación política en los que el espectador deja de ocupar un lugar pasivo para convertirse en un agente activo de esa reorganización sensible. En esta misma línea, Elena Oliveras (2009) sostiene que el artista contemporáneo asume la tarea de hacer emerger aquello que las normas sociales han silenciado, interrumpiendo lo dado y problematizando los consensos establecidos. El arte, así, no se limita a reflejar la realidad, sino que introduce fisuras que confrontan al espectador con las tensiones de su tiempo, propiciando una transformación a través de la experiencia. Esta dinámica encuentra un soporte fundamental en la dimensión lúdica que desarrolla Huizinga (2010), para quien el arte contemporáneo se aleja de la solemnidad moderna y se configura como un campo de juego donde los significados se negocian colectivamente. La obra se vuelve entonces un espacio abierto, en el que el espectador, como jugador, acepta ciertas reglas pero también aporta su creatividad, participando activamente en la construcción del sentido y en la redefinición de lo sensible.

Esta dimensión ética y política se conecta con las ideas de Escobar (2004) quien advierte que el arte actual lucha contra la banalización de la imagen promovida por el mercado. Y retomando a Schiller (1990) el juego se constituye como un vehículo central para la transformación del sujeto dado que postula que el “impulso de juego” actúa como mediador entre el impulso sensible y el formal, equilibrando la coacción de los sentidos con la de la razón; de allí su afirmación de que “el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega”³⁷. Esta idea de una “revolución total de la sensibilidad” resulta fundamental para el concepto de *corazonar* desarrollado en esta tesis, en tanto permite aunar cultura y estética a través de la libertad y reinstalar al sujeto en contacto con su imaginación.

³⁷ Schiller, F. (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre* (J. Mardomingo, Trad.). Barcelona: Anthropos. (Obra original publicada en 1795).

En estrecha relación, la propuesta de Martin Heidegger (1995) sobre el fin de la obra de arte —entendida como aquello que puede “arrancarnos de la habitualidad”³⁸— se corresponde con el gesto de *desgualichar la mirada*, al propiciar un corrimiento de las percepciones automatizadas. Desde esta perspectiva, el juego no sólo opera como dinámica creativa, sino también como un modo de reflexión sobre la condición social contemporánea y como apertura a la creación de nuevas realidades. Tal como señala Johan Huizinga (2010), el juego es parte constitutiva de la cultura y puede funcionar como método de reflexión colectiva orientado a una liberación tanto física como moral, erigiéndose así en una herramienta de resistencia frente a la fragmentación social.

Sin embargo, en contraste con los proyectos modernistas, la experiencia urbana posmoderna se ha vuelto vertiginosa y el mercado parece imponer sus reglas, dejando fuera a quienes no logran adaptarse. En este contexto, el juego corre el riesgo de vaciarse y convertirse en un consumo irreflexivo, sostenido por experiencias prediseñadas que no construyen vínculos ni generan transformaciones. Retomar a Schiller (1990) implica entonces recuperar la potencia crítica del juego como instancia capaz de equilibrar sentir y pensar. En concordancia con ello, el juego y la obra de arte se entienden aquí como métodos de reflexión al interior del grupo social, orientados a la creación de experiencias abiertas que transforman la cotidianidad. Como sostiene Heidegger (1995), “todo es vivencia”, es decir que la vivencia es la norma del goce artístico. Esta idea dialoga con los planteos de Huizinga (2010) y permite proyectar el arte como una manifestación sensible de la libertad y la imaginación, capaz de activar la memoria colectiva y habilitar caminos alternativos de pensamiento. De este modo, el juego se afirma no sólo como categoría estética, sino como una práctica crítica que sostiene los fundamentos del *corazonar* y del *desgualichar la mirada*.

En este sentido, la comprensión de la práctica artística como experiencia abierta al contacto y a la participación encuentra un sustento teórico en estas perspectivas decoloniales y relacionales. La necesidad de que la obra se libere de la contemplación pasiva para devenir espacio de encuentro no sólo responde a un recorrido personal, sino que se inscribe en una tradición crítica que entiende el arte como un campo capaz de reconfigurar vínculos, interrogar narrativas dominantes y habilitar formas colectivas de sensibilidad.

En continuidad con estas reflexiones, Andrea Giunta (1992) sostiene que América Latina participó activamente de la construcción de la modernidad europea desde el siglo XVI, en tanto el “encuentro” entre ambos mundos produjo una profunda reconfiguración cultural y simbólica que obligó a Europa y América a repensarse mutuamente a partir de imágenes fragmentarias y conflictivas. Desde esta perspectiva, la modernidad latinoamericana no se limitó a imitar modelos europeos, sino que desarrolló estrategias propias —apropiación, inversión, fragmentación y mezcla— que permitieron intervenir críticamente los discursos

³⁸ Heidegger, M. (1995). *El origen de la obra de arte*. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza. (Obra original publicada en 1935–1936).

dominantes y construir nuevos modelos culturales. En este sentido, Giunta (1992) sugiere que la imagen latinoamericana se conformó como “un reflejo en un espejo deformante”, donde la figura del “otro” ha sido una constante desde la conquista y ha dejado huellas profundas en las producciones culturales de la región.

Una de las características más destacadas de la vanguardia artística fue su espíritu utópico, a partir del cual el arte y la estética se pensaron como instrumentos capaces de transformar la sociedad, siempre atendiendo a las diferencias específicas de cada país. Esta actitud se expresó, entre otras formas, en la valorización de las estéticas del Tercer Mundo como vía para reinventar las formas de producción simbólica y afirmar construcciones visuales propias orientadas a gestar una cultura emancipadora. En este marco, el juego funcionó como un canal para criticar la cultura conservadora, cuestionar la racionalidad moderna y abrir la experiencia artística a la participación del público, configurando un campo de experimentación donde lo lúdico operó como estrategia estética disruptiva frente a las instituciones tradicionales del arte. El aporte de Giunta resulta así fundamental para dotar a esta investigación de una postura crítica sobre la identidad y la resistencia, permitiendo justificar la mezcla y la apropiación como herramientas de una estética emancipadora antes que como gestos de imitación de modelos globales.

Mientras la modernidad europea exaltaba la novedad, en América Latina crecía la valoración de lo propio, lo cotidiano y lo popular como fuentes de sentido. Hacia fines del siglo XX, la identidad latinoamericana se consolidó como múltiple, multicultural y mestiza. Como señala Giunta (1992):

“El hecho de existir en el interior de todos nuestros países una heterogeneidad múltiple y de diferentes grados unifica nuestros problemas y posibilidades, y otorga así operatividad a la identificación latinoamericana, cuya naturaleza es cultural y por eso nos resulta fácil sentirla y difícil objetivar en igualdades concretas”³⁹

En Brasil, esta afirmación de lo cotidiano y lo propio alcanzó especial fuerza con el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, publicado en 1928, que abría con la célebre frase: “Solo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente” y concluía con su icónico juego de palabras: “Tupí or not tupí, that is the question” (De Andrade, 1928, p. 1).

A partir de este manifiesto, la vanguardia brasileña logró construir un espacio autónomo en el campo cultural y artístico, impulsando una radical renovación de lenguajes donde coexistían la música, la poesía, la pintura y la arquitectura. Figuras como Portinari, Tarsila do Amaral,

³⁹ GIUNTA, Andrea. (1992) “Estrategias de la modernidad en América Latina” En: *Revista La actualidad – Arte y Cultura*. N° 71. Edición de agosto. Buenos Aires. Argentina. Pág. 56

Niemeyer y el propio Oswald de Andrade se convirtieron en referentes de esta nueva sensibilidad.

Según Giunta (1992), las ideas de las vanguardias europeas llegaban al continente a través de revistas como *Noi*, *La Gaceta Literaria* o la *Revista de Occidente*, además de medios locales como *La Nación* o *La Prensa* en Argentina. Sin embargo, su recepción fue diversa según cada país. En Buenos Aires, por ejemplo, el proceso de modernización y urbanización generó tensiones entre la tradición y lo moderno, afectando los lenguajes artísticos, los discursos críticos y el gusto del público.

Los artistas latinoamericanos circulaban entre centros y periferias culturales, apropiándose de experiencias ajenas y transformándose con improntas locales. En este proceso, las vanguardias del continente retomaron premisas ya inauguradas por las europeas —como la separación entre la forma y la esencia del arte—, pero las reconfiguraron a partir de sus propios contextos. En este sentido, la figura de Marcel Duchamp resultó clave: al afirmar que la esencia artística no reside en la forma sino en la producción de significado, abrió la posibilidad de que el arte latinoamericano encontrará en la resignificación su vía más potente de expresión.

El núcleo de esta resistencia puede comprenderse también desde la capacidad del juego para refundar la cultura frente al racionalismo. Johan Huizinga (2010) plantea que el juego es el motor desde el cual nace la civilización. Entonces, frente a la pérdida de lo lúdico en los siglos XIX y XX señalada por el autor, esta investigación entiende el arte como una práctica capaz de generar orden, sentido y comunidad. Desde el entrecruzamiento de estas perspectivas, la propuesta artística de este trabajo se inscribe en la tradición del azar y la participación colectiva, promoviendo encuentros abiertos donde el público interviene el espacio y contribuye a la construcción compartida de realidades posibles, favoreciendo una introspección social y una mirada crítica hacia el presente.

El cierre de este estado del arte se articula con la raíz ética de la propuesta a partir del concepto de “estar juntos” de Rodolfo Kusch (2000). Esta noción se vincula con la obra de arte entendida como experiencia comunitaria o ritual, donde el encuentro entre los participantes habilita la construcción compartida del sentido y refuerza el horizonte de una práctica estética situada.

Desde este marco conceptual, resulta posible reconocer una serie de experiencias artísticas que han articulado arte, política, comunidad y participación como modos de intervención crítica en el espacio social. Estas prácticas permiten comprender cómo el gesto emancipador señalado por Andrea Giunta (1992) y la dimensión cultural del juego propuesta por Johan Huizinga (2010) se materializan en acciones concretas que desbordan los límites institucionales del arte. Se asume aquí que el arte constituye una práctica lúdica estructurada,

capaz de generar conocimiento y transformación social, donde el juego se revela como una categoría fundamental para comprender la creación artística en su dimensión simbólica. En esta misma dirección, vivir la vida —y el arte— como un juego infinito, tal como plantea Carse (1986), implica apostar por el misterio y la potencia de lo humano frente al estatus o el éxito.

En un contexto en el que el racionalismo relegó el juego a un plano secundario, la recuperación del espíritu lúdico en el hecho artístico contemporáneo funciona como una herramienta de resistencia que promueve la introspección social y la formación integral del individuo, superando la escisión entre sensibilidad y razón. A continuación, se abordarán algunos antecedentes significativos —como *Tucumán Arde*, las acciones del colectivo G.R.A.S.A., el Grupo Etcétera, el CAyC y el colectivo Mujeres Creando— cuyas propuestas dialogan con estos fundamentos y contribuyen a situar esta investigación dentro de una genealogía de prácticas artísticas comprometidas con la transformación cultural y la construcción de lo común.

Me interesa particularmente, abordar el análisis de ciertos acontecimientos que se dan en la década del 60 en Argentina, dado que son varias las experiencias artísticas que van sucediéndose y que cruzan al arte con la política y con lo local, con episodios que se dan en el territorio. En esta dirección, para esa época Felipe Noé decía “La revolución no sucede en el arte [si no que ...] El arte es la revolución cuando la revolución es arte y la revolución es arte cuando es revolución”⁴⁰

Al pensar en el cruce de arte y territorio en latinoamérica una de las obras más emblemáticas, que significó un antes y un después en el ámbito artístico argentino y que dio inicio a gran parte de las experiencias posteriores que problematizan este cruce o el cruce entre arte y política fue *Tucumán Arde* (Fig.13). Fue la primera obra multidisciplinaria que núcleo a artistas, periodistas, filósofos, antropólogos, etc., realizada para desenmascarar negocios espurios en ingenios azucareros tucumanos, alineando el arte con la vida común de las personas y denunciando públicamente hechos en un contexto de crisis social.

⁴⁰ LONGONI, A. Vanguardia y Revolución como ideas-fuera en el arte argentino de los años sesenta. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.150-179, set. 2017. Disponible en: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/editor/submitting/871>



Fig.13 *Tucumán arde*. Obra multidisciplinaria. Local de la CGT Rosario 1965

Tucumán Arde (1965) es el antecedente fundamental que demuestra que el arte puede ser un proceso de conversación colectiva fuera del museo. Es la primera vez que en Argentina una muestra se expone fuera del circuito legitimado del arte, toda la investigación recopilada se expuso en una instalación en la sede Rosario de la CGT, este hecho subraya su importancia dado que es la primera vez que en Argentina una muestra se expone fuera del circuito legitimado del arte.

Para esta misma época, Hélio Oiticica en Brasil, o de Regina José Galindo en Guatemala, creaban obras icónicas donde el cuerpo se hacía presente para hablar de la reterritorialización del arte, manifestándose en la activación del cuerpo y de los espacios marginados como territorios de memoria, denuncia y resistencia. Estas prácticas materializan lo que Foster (1996) describe como el “retorno de lo real”, al situar la obra en contacto directo con las condiciones sociales y políticas de su contexto.

Tucumán arde (1965) abrió las puertas al arte - política en la Argentina, un cruce que no se cerraría nunca más y que dio pie a múltiples acciones artísticas posteriores. Por ejemplo, el Grupo CAyC (Centro de Arte y Comunicación), surgido en Buenos Aires en los años 70 bajo el liderazgo de Jorge Glusberg, fue un colectivo clave en la escena del arte conceptual latinoamericano. Reunió a artistas, arquitectos y diseñadores que exploraron la relación entre arte, ciencia, política y tecnología en plena efervescencia social y bajo dictaduras. Su producción se destacó por el enfoque crítico, experimental y colectivo, con fuerte proyección internacional. A lo largo de más de dos décadas, abordaron temas como la identidad latinoamericana, los mitos originarios, la represión política y la construcción simbólica del poder, utilizando lenguajes diversos como la instalación, el objeto, el video y la acción.

Las experiencias vanguardistas de los años 60 y 70 en Argentina marcaron un punto de inflexión al integrar el arte con la acción política. Este legado fue retomado por colectivos de las décadas siguientes, consolidando una tradición de prácticas artísticas contrahegemónicas y vinculadas a la intervención en el espacio público. En los últimos años, especialmente en

Buenos Aires, se ha producido una reactivación de estas formas expresivas, en respuesta a las nuevas configuraciones del poder neoliberal.

En esta línea, es que más adelante surgen las intervenciones del colectivo argentino *Etcétera*. Formado en Buenos Aires a fines de 1997 por jóvenes artistas de distintas disciplinas (teatro, poesía, artes visuales, música), surge con el propósito de intervenir críticamente en la vida política y social mediante el arte, promoviendo acciones en el espacio público y en instituciones culturales tradicionalmente despolitizadas.

Me interesa particularmente detenerme en uno de sus momentos fundacionales, que fue la ocupación de una antigua imprenta en el barrio del Abasto, que devino en laboratorio artístico y punto de encuentro atravesado por el legado del surrealismo. Su vínculo con el grupo H.I.J.O.S. en las acciones de escraches marcó una etapa central, donde el colectivo integró performance, teatralidad y denuncia política directa.

A lo largo de su trayectoria, Etcétera realizó múltiples intervenciones en espacios oficiales como arteBA, la Feria del Libro y el Congreso Nacional, en las que parodiaron, interpellaron o sabotearon dispositivos de poder simbólico y económico. Su producción se caracteriza por el cruce entre arte y activismo, empleando medios como instalaciones, esculturas, acciones callejeras, video-performances y campañas gráficas.

Durante la crisis de 2001 y los años siguientes, intensificaron su participación en luchas sociales, colaborando con movimientos piqueteros y de trabajadores desocupados. Entre sus obras más recordadas se encuentran *El mierdazo*, *Monumento a la Gomera*, *El ganso al poder* y *Gente armada*. Comprometidos con las luchas sociales, la cultura y hacedores de acciones que interpelan al público directamente, como en el caso de *El ganso al poder* (Fig. 14) que la realizaron en el marco de la marcha del 24 de marzo de 2003 en repudio al aniversario del golpe militar de 1976.



Fig. 14 *Ganso al poder*. Grupo Etcétera. 2003,
en la marcha de repudio durante el aniversario del golpe de estado de 1976
Fuente: http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/4_19_etcetera.php

En este mismo contexto, el Grupo de Resistencia Artística y Social (G.R.A.S.A.) se presenta como una propuesta estética y política que retoma memorias de las décadas pasadas, pero que también ensaya lenguajes propios para acompañar las luchas actuales. A través del humor, la ironía y la crítica directa, el grupo interpela al espectador y visibiliza las continuidades de la dominación económica y cultural en la región. Por otro lado, han logrado poner en diálogo el arte con el activismo político, creando experiencias en las que la memoria, la denuncia y la creatividad se entrelazan en el espacio público.

Dentro del contexto latinoamericano, similares búsquedas tiene el colectivo *Mujeres Creando* en Bolivia que han hecho de la ciudad un soporte vivo de intervención, inscribiendo en muros y calles las memorias, las luchas feministas y decoloniales, transformando “no lugares” en superficies de expresión política.

En esta trama de prácticas que enlazan arte, activismo y memoria social, mi propia producción se inscribe como un ejercicio situado de reflexión crítica y afectiva sobre la vida urbana contemporánea. Desde *Desgualichar la mirada*, proyecto en el que convergen el corazonar, la economía circular y las nuevas tecnologías, busco abrir grietas poéticas en la rutina cotidiana para cuestionar la hostilidad, la deshumanización y la lógica productivista que atraviesan nuestros modos de habitar. A partir de biomateriales creados con residuos

cotidianos, derivas barriales, rituales colaborativos y dispositivos lúdico analógicos o electrónicos, mi obra propone reactivar la sensibilidad como forma de resistencia y hacer visible aquello que suele permanecer oculto en la experiencia urbana: las memorias afectivas, las historias comunitarias y las prácticas ancestrales que aún persisten como posibilidades de un vivir más amable y colectivo

Para continuar, me interesa profundizar el análisis desde la articulación entre arte, tecnología y medios, especialmente en lo relativo al arte sostenible y a las formas tecnificadas de la vida urbana. En este marco, resulta pertinente recuperar las reflexiones de Alvin Toffler (1970), quien anticipa los efectos culturales de la aceleración tecnológica y advierte cómo la vida en sociedades altamente complejas reconfigura la percepción, el tiempo y las relaciones humanas. Estas ideas dialogan con los aportes de Simón Marchán Fiz (1994), para quien el arte contemporáneo despliega intervenciones críticas que exceden la objetualidad moderna, así como con la perspectiva de José Tasat (2019), quien comprende el arte como una acción simbólica capaz de interpelar el tejido cultural y visibilizar tensiones históricas persistentes.

A su vez, Marcelo Valko (2013) aporta una perspectiva indispensable para el contexto latinoamericano al denunciar las marcas de la colonialidad en la construcción de la identidad nacional y señalar la urgencia de que las prácticas estéticas reparen, dialoguen y disputen estas memorias.

En este entramado, el concepto de *Desgualichar* se consolida como una metáfora metodológica y estética que busca desactivar la mirada colonizada para abrir espacios de experiencia donde lo relacional, lo lúdico y lo ritual adquieren potencia transformadora. El arte contemporáneo se sitúa así en un territorio expandido, donde —como sostiene Umberto Eco (1985)— la obra se concibe como estructura abierta, el espacio deviene narrador, el espectador se vuelve coautor y el contexto se transforma en materia viva de creación. En esta lógica, la práctica artística se convierte en una herramienta crítica para activar vínculos, producir pensamiento y generar territorios sensibles donde experiencia vital y experiencia estética se entrelazan.

En el plano político, Jacques Rancière (2010) plantea la estética como un campo de disputa por la distribución de lo sensible; mientras que Walter Mignolo (2010), José Tasat (2019) y Beatriz Sarlo (1994) evidencian cómo el arte interviene en procesos de homogeneización, desmemoria e individualismo característicos de la modernidad tardía. En este contexto, el juego emerge no sólo como lenguaje artístico, sino como dispositivo emancipador capaz de reconfigurar vínculos, espacios y narrativas.

La investigación de Ana Laura Cantera (2015) con su obra *No eres perenne* (2013) influye en la creación de biomateriales y la ecología política del arte (Fig. 15), mientras que el trabajo de Gilberto Esparza reinscribe la pregunta por la basura tecnológica como problema estético y

territorial. La inclusión de Cantera y Esparza permite sostener que producir desde materialidad sustentable no es mero recurso formal, sino decisión política: orientar la práctica hacia economía circular, cuidado del territorio y crítica al paradigma que concibe la vida como materia disponible para el saqueo.



Fig 15. *No eres perenne*, Ana Laura Cantera. (2013)
Detalle de su experimentación.

La investigación de Ana Laura Cantera (2015), particularmente en la obra *No eres perenne* (2013) (Fig. 15), influye en la creación de biomateriales y en la ecología política del arte, mientras que el trabajo de Gilberto Esparza (2006) con sus *Parásitos urbanos* (2006, 2007) reinscribe la pregunta por la basura tecnológica como un problema estético y territorial. La inclusión de ambos artistas permite sostener que producir desde materialidades sustentables no constituye un mero recurso formal, sino una decisión política orientada hacia la economía circular, el cuidado del territorio y la crítica al paradigma que concibe la vida como materia disponible para el saqueo. En este sentido, la recuperación de residuos —telas, papeles, aserrín y otros materiales provenientes de fábricas del entorno barrial— se integra como parte constitutiva de la práctica artística, reforzando el cruce entre arte y ecología desde una perspectiva situada.

Desde aquí, *Desgualichar la mirada* deviene una forma de descolonización perceptiva, un ejercicio orientado a desmontar los dispositivos visuales de la modernidad, recuperar la sensibilidad como forma de conocimiento y volver a mirar la ciudad con un corazón dispuesto al encuentro. Se configura, asimismo, como un gesto de recomposición del vínculo con el territorio y con quienes lo habitan, en el que la práctica artística se afirma como espacio de sanación colectiva y de reflexión crítica sobre los modos contemporáneos de habitar.

En síntesis, el juego, el corazonar y la descolonización de la mirada se articulan como ejes fundamentales para activar el espacio urbano como narrativa activa. El arte, desde esta perspectiva, no es un espejo del mundo, sino una fuerza que permite imaginarlo de otro modo. Y es precisamente en el acto de jugar, co-crear y corazonar en colectivo donde se abre la posibilidad de habitar la ciudad con el alma, sembrando ternura donde otros siembran olvido. Estos principios configuran el núcleo conceptual de este trabajo y preparan el terreno para el capítulo siguiente, donde abordaré en detalle mi rol como artista, los procesos que sostienen mi práctica y las producciones que conforman el proyecto *Desgualichar la mirada*.

Complementando estos enfoques, Boaventura de Sousa Santos (2009) introduce el concepto de "epistemologías del sur" para reivindicar los saberes populares, indígenas, campesinos y afrodescendientes como formas válidas y necesarias de conocimiento. Según el autor, la monocultura del saber científico ha provocado una "epistemicidio" que ha empobrecido la diversidad cognitiva de la humanidad. Frente a ello, propone una ecología de saberes que reconozca la pluralidad epistémica y promueva un diálogo horizontal entre conocimientos. Esta propuesta tiene implicancias directas para el arte contemporáneo, que puede convertirse en un terreno fértil para visibilizar esas otras epistemologías y cuestionar los dispositivos hegemónicos de representación y valor estético.

En este sentido, el arte decolonial no sólo denuncia los rostros humanos del capitalismo global, sino que también ensaya alternativas simbólicas y sensibles para interrumpir las lógicas de saqueo, proponiendo en su lugar vínculos sustentables con los territorios, las comunidades y los recursos.

Desde otro ángulo, el estudio del arte como práctica situada en América Latina exige comprender su íntima vinculación con el territorio, la memoria social y las tensiones políticas que atraviesan la región. En este sentido, resulta fundamental considerar que las producciones culturales latinoamericanas —en sus diversas manifestaciones— no sólo representan problemáticas socioambientales, sino que también elaboran modos de imaginar futuros posibles frente a la colonialidad del poder, la desigualdad estructural y las formas contemporáneas de extractivismo.

Así, este capítulo establece que la comprensión contemporánea del ser artista en América Latina implica articular materialidad sustentable, estética relacional y una ética del territorio. La obra se vuelve un espacio de encuentro, un portal para imaginar otras formas de vida y un gesto político que convoca a recuperar la memoria ancestral, el juego como forma de conocimiento y la potencia colectiva de lo sensible.

En conjunto, estos autores configuran una matriz teórica decolonial que no solo interpela las estructuras de poder y conocimiento heredadas de la modernidad colonial, sino que también ofrece herramientas para imaginar nuevas formas de creación, circulación y recepción del

arte. Mi posicionamiento como artista se inscribe en esta corriente crítica, proponiendo prácticas que dialoguen con los saberes situados, que incorporen principios de sustentabilidad y economía circular, y que apuesten por una estética de la reexistencia. De esta manera, el arte se vuelve no sólo un medio de expresión, sino también un acto político, una forma de intervenir en el mundo desde un hacer comprometido con la vida, la memoria y la justicia social. De aquí mi preocupación por revalorizar el concepto de *Buen vivir* ancestral de las culturas originarias de Argentina.

En esta dirección las transformaciones epistémicas propuestas por los autores anteriormente trabajados se sostienen, en primer lugar, en la emergencia de un marco teórico sólido, articulado por el Grupo Modernidad/Colonialidad, que desde el concepto de decolonialidad busca desbordar y superar la visión totalizante del “sistema-mundo europeo occidental/euro-norteamericano-capitalista/patriarcal-moderno/colonial”⁴¹ (Castro-Gómez y Grosfoguel, 2007: 3). Pero al mismo tiempo, se alimentan del reencuentro con discursos y prácticas ancestrales que, lejos de estar anclados en el pasado, se renuevan en el presente a partir de la vigencia de las formas comunales de los pueblos originarios. Desde estas racionalidades otras, los planteamientos indígenas y campesinos reconfiguran la idea de desarrollo, desplazándose de su sentido convencional y situándose en los marcos históricos y productivos locales, donde la naturaleza es comprendida como sagrada y la convivencia se fundamenta en principios, valores y prácticas comunales. Por otra parte, cobran centralidad expresiones como la kichwa *sumak kawsay* (buen vivir) y la aymara *suma qamaña* (vivir bien), que irrumpen en el discurso político latinoamericano a inicios del siglo XXI

“Mientras los Pueblos Indígenas proponen para el mundo el “Vivir Bien”, el capitalismo se basa en el “Vivir Mejor”. Las diferencias son claras: El vivir mejor significa vivir a costa del otro, explotando al otro, saqueando los recursos naturales, violando a la Madre Tierra, privatizando los servicios básicos; en cambio el Vivir Bien es vivir en solidaridad, en igualdad, en armonía, en complementariedad, en reciprocidad”⁴²

En esta línea, las reflexiones de Ticio Escobar (2004) son muy importantes dado que plantea la noción del *brotar*, vinculado a la idea de un vivir ancestral enraizado en lo comunitario y lo simbólico, y que entra en diálogo con el concepto de *buen vivir* que venimos trabajando:

“La vida no se edifica sobre cimientos sólidos, sino que brota: surge desde abajo, se abre paso en medio de los intersticios de la cultura y de la

⁴¹ CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSFOGUEL, Ramon. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central - Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar.

⁴² MEDINA, Javier. (2011) “Acerca del suma qamaña”. Ivonne Farah y Luciano Vasapollo (coords.). *Vivir bien: ¿Paradigma no capitalista?* Bolivia: CIDES-UMSA/SAPIENZA/OXFAM, Pág. 7

naturaleza, enraizándose en lo común, en el rito y en la memoria compartida.”⁴³

En su texto, Escobar (2004) vincula esta idea de *brotar* con las formas de vida de los pueblos originarios, donde la existencia no se concibe como progreso lineal ni acumulación material, sino como un fluir que se expande desde lo colectivo y lo ritual. Esa imagen de lo que brota dialoga estrechamente con el *sumak kawsay* y el *suma qamaña*, (o buen vivir) en tanto ambas expresiones plantean una relación con la naturaleza y la comunidad basada en el equilibrio, la reciprocidad y la continuidad de la vida.

Asimismo, las ideas de Rita Segato (2015) pueden vincularse con el *buen vivir* ancestral y las críticas decoloniales, ya que aborda cómo las comunidades sostienen otras formas de vida frente al avance del capitalismo y el patriarcado:

“Las comunidades nos enseñan que la vida no se sostiene por la acumulación, sino por la reciprocidad, la memoria y el cuidado. Allí donde el capital arrasa, la comunalidad vuelve a brotar como una política de la vida.”⁴⁴

Por lo que, Segato (2015) propone pensar la comunalidad como práctica de resistencia y horizonte alternativo y si a sus ideas las cruzamos con lo planteado por Diana Lenton (2017) ambas ayudan a comprender cómo las prácticas artísticas pueden funcionar como formas de resistencia simbólica frente a los procesos de invisibilización, violencia estructural y despojo cultural que atraviesan nuestra región. En ese marco, el arte no es solo un vehículo estético, sino también una herramienta política para reconfigurar sentidos, disputar narrativas y reactivar memorias. Vinculado a esto, las ideas de Alvin Toffler (1980) completan lo que venimos analizando dado que plantea una reflexión sobre los cambios sociales y la necesidad de nuevas formas de organización:

“Las comunidades del mañana no estarán ligadas solamente por la proximidad territorial, sino por la interdependencia y la cooperación, creando redes de apoyo que sustituyan la fragmentación de la vida moderna.”⁴⁵

Las propuestas de Toffler (1980) dialogan con el *sumak kawsay* y las concepciones de vida comunal de los pueblos originarios, ya que el autor anticipa un retorno a formas comunitarias de vínculo social como respuesta a las crisis de la modernidad industrial y permiten ampliar el

⁴³ ESCOBAR, Ticio. (2004) *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, pag. 67

⁴⁴ SEGATO, Rita (2015) *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo, 2015, p. 45.

⁴⁵ TOFFLER, Alvin (1980) *La tercera ola*. Barcelona: Plaza & Janés, p. 341.

análisis hacia las dimensiones comunicacionales, tecnológicas y epistémicas del arte en el contexto contemporáneo. Frente a una era dominada por la saturación informativa, la homogeneización cultural y la hiperproductividad, estas prácticas apelan a una desaceleración sensible, a una revalorización del tiempo ritual y del vínculo afectivo como forma de resistencia. En concordancia con este autor, Rappaport (2004) trabaja sobre la reivindicación de saberes ancestrales y comunales dialoga directamente con el buen vivir (sumak kawsay/suma qamaña) y busca proponer formas de conocimiento que desactiven la mirada colonizada y ponen en el centro lo colectivo, lo ritual y lo sensible. Dice:

“El conocimiento histórico indígena no se conserva solamente en archivos escritos, sino que se transmite a través de la memoria viva, en prácticas corporales y colectivas que se actualizan en el presente y que vinculan a las comunidades con sus territorios.”⁴⁶

Por otra parte, reflexiona sobre la relación entre memoria, territorio y saberes ancestrales en comunidades indígenas latinoamericanas. Su perspectiva se centra en cómo los pueblos originarios producen formas alternativas de conocimiento, ligadas a la oralidad, lo comunal y lo ritual. Plantea que la historia y la memoria no son solo relatos, sino prácticas corporales y colectivas que se actualizan en el presente. En este sentido, destaca la necesidad de repensar las categorías académicas tradicionales e incorporar epistemologías otras que emergen desde la experiencia situada de los pueblos.

Estas epistemologías situadas, que nacen de la memoria viva y de la comunalidad de los pueblos originarios, ponen de relieve la necesidad de comprender la vida como una red de vínculos donde lo humano, lo no humano y lo espiritual se entrelazan en prácticas de cuidado y reciprocidad. Desde esta perspectiva, el buen vivir se revela no sólo como un horizonte político, sino también como una ontología que reconoce la sacralidad de la naturaleza y la interdependencia entre todas las formas de existencia. Esta misma intuición se encuentra, desde otro marco teórico, en las propuestas de pensadores ecológicos como Edward Goldsmith (1995), quien advierte que “la naturaleza no puede ser concebida como un recurso a explotar, sino como una totalidad sagrada de interrelaciones”⁴⁷

Esta visión holística, del autor se conecta con la noción de *corazonar* de Patricio Guerrero Arias (2010), en tanto propone un *sentipensar* ecológico que devuelve centralidad a la afectividad y a lo relacional en nuestra forma de habitar el mundo. En sintonía, podemos decir que “la sostenibilidad es un fenómeno de sistemas”⁴⁸, lo que permite pensar el arte no como un objeto aislado, sino como parte de una red de vínculos simbólicos, materiales y

⁴⁶ RAPPAPORT, Joanne y ABELARDO RAMOS, Pacho (2005) “Una historia colaborativa: retos para el diálogo indígena-académico,” en Revista Historia Crítica. no.29. Bogotá.

⁴⁷ GOLDSMITH, Edward. (1995) *El Tao de la ecología*. Barcelona: Integral, pág. 27

⁴⁸ CAPRA, Fritjof. (1996) *La trama de la vida*. Barcelona: Anagrama, pág 212.

sociales. Ambas miradas sostienen que la sustentabilidad, como el *corazonar*, exige una reconexión sensible y ética con la totalidad de la vida.

En este marco, la colonialidad del poder y del saber se actualiza hoy en políticas extractivistas y en la reinstalación de discursos de odio (Sarlo, 1994; Segato, 2015; Dussel, 1977; Federici, 2010). Frente a esto, la noción de *Desgualichar la mirada* se propone como eje metodológico para desprogramar la mirada colonizada y volver a sentir con el corazón. Producir arte desde una ética ecológica y relacional se presenta así como forma de resistencia ante un contexto signado por la desmemoria y la mercantilización de la vida. En continuidad con la ética de la exterioridad, Enrique Dussel (1977) fundamenta la necesidad de poner en el centro al oprimido, entendiendo la modernidad como proyecto de exclusión que nace con la conquista de América y proponiendo una responsabilidad activa frente al otro, apertura intercultural y valoración de múltiples racionalidades. En la sección, esta base ética se articula con *corazonar* como práctica de escucha, afectividad y compromiso que vuelve al arte un gesto sanador y político.

En síntesis, el arte se configura como campo de disputa simbólica y tensión política donde se construyen sentidos en un mundo atravesado por desigualdad, individualismo y homogeneización cultural. En este contexto, el juego aparece no sólo como recurso estético sino como práctica transformadora y social: gesto ritual que recupera la potencia de lo comunitario. Concebido como método de creación, el juego deviene herramienta de resistencia y revalorización de saberes ancestrales que ofrecen horizontes para sentir, ver y habitar desde otras lógicas. Así, el capítulo consolida que la comprensión contemporánea del ser artista en América Latina implica articular materialidad sustentable, estética relacional y ética del territorio: la obra como espacio de encuentro, portal para imaginar formas de vida, y gesto político que convoca memoria ancestral, juego como conocimiento y potencia colectiva de lo sensible, preparando el pasaje hacia el análisis de obras y procesos que sostienen el proyecto *Desgualichar la mirada*.

Sobre esto, Arthur C. Danto (1997), sostiene que "la obra debe llevar su mundo consigo"⁴⁹, es decir que la obra contemporánea ya no se define por estilo o forma, sino por el contexto y el discurso que la sustentan y afirman, señalando que su significado emerge de su emplazamiento simbólico tanto como de su materialidad. Esta idea converge con la visión de Bachelard (1957) sobre la inseparabilidad entre espacio, experiencia y sentido.

Asimismo, en este marco la producción artística contemporánea se define por una creciente disolución de los límites disciplinares y una apertura hacia formatos y prácticas que trascienden la obra como objeto autónomo. En este sentido, el arte actual opera en territorios híbridos donde se generan mundos posibles y nuevas formas de interpretar la realidad. Esta

⁴⁹ DANTO, A. C. (1997). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (p. 39). Barcelona: Paidós.

transformación estructural marca el pasaje de la obra como monumento estático a la creación vivencial y relacional, donde el espacio cobra un valor equivalente al objeto y donde el sentido de la obra se completa con la participación activa del espectador.

Ahora bien pensando en las experiencias del arte contemporáneo, donde ya las experiencias artísticas han devenido en un campo fértil, de cruzamiento de lenguajes observamos como la utilización del espacio ha dejado de ser banal o un mero soporte más de la obra para pasar a ser parte central de la experiencia artística. En la actualidad el arte se apropia del espacio urbano y ya no como un terreno neutro, sino un campo de disputa donde se inscriben relaciones de poder, memorias colectivas y conflictos territoriales. Sus planteos ponen en evidencia que toda intervención artística es un gesto político, ya sea porque contribuye a reforzar dinámicas de exclusión o porque actúa como acto de resistencia frente a ellas.

En esta dirección, Hal Foster (1996) propone que:

“Gran parte del arte más significativo de las últimas décadas ha intentado reconectarse con la ciudad, involucrarse con los conflictos sociales inscritos en sus espacios e intervenir en las luchas políticas que dan forma a sus configuraciones.”⁵⁰

En conclusión, estas ideas permiten comprender cómo el arte situado produce re territorializaciones críticas que transforman tanto el espacio físico como las percepciones sociales y culturales que lo atraviesan. Y esta concepción se enlaza con la teoría de Henri Lefebvre (1974), que entiende el espacio urbano como producto social antes que como escenario neutral, y con Marc Augé (1993), quien nos advierte sobre la proliferación de espacios de tránsito y anonimato en la contemporaneidad. Frente a esta homogeneización, las prácticas artísticas actúan como fuerzas de reterritorialización que restituyen memoria y singularidad. La tesis propone entonces una práctica artística que, desde la creación de biomateriales, la economía circular y las nuevas tecnologías, busca activar el espacio público como territorio sensible, donde lo relacional, lo lúdico y lo ritual se conviertan en motores de una experiencia estética compartida.

Frente a este panorama, el concepto de *corazonar* de Guerrero Arias (2012) adquiere una fuerza renovada: entendido como una práctica colectiva de resistencia frente al odio, se presenta como un camino posible para reconstruir lazos desde el arte, lo sustentable y las tecnologías emergentes. En esta clave, mi propuesta busca articular y colectivizar una mirada estética de la identidad latinoamericana que, más allá de las fracturas políticas, recupere la potencia de lo sensible para sanar lo social. Al generar acciones que propicien tanto la introspección personal como la vivencia comunitaria del tránsito urbano, el acto creativo se

⁵⁰ FOSTER, Hal (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press, pág. 14

convierte en un ritual compartido, capaz de despertar empatía hacia el otro y de transformar al espectador en co-creador de la experiencia. El arte, así, no solo se piensa como un objeto o un discurso, sino como un gesto sanador y político que interpela la realidad presente, ofreciendo un espacio de encuentro y de resistencia frente al desgaste cotidiano que produce la crisis y la división social.

Las ideas del autor sobre el *Corazonar*, han calado profundo en mi hacer como artista, transformando por completo mi posicionamiento como artista y como planteaba más arriba, ha ido creciendo profundamente en mi una postura comprometida con la realidad social actual de Argentina. En la actualidad, atravesamos una coyuntura histórica marcada por la incertidumbre y la polarización. En el caso argentino, la llamada “grieta” política se ha profundizado hasta convertirse en un modo cotidiano de habitar lo social, generando un clima de tensión constante que deja a amplios sectores de la población en estado de desamparo. El estrés, la desconfianza y la preocupación se vuelven parte de la experiencia diaria, donde la lucha partidaria desplaza las urgencias reales y erosiona los vínculos comunitarios, debilitando el tejido cultural y emocional de la sociedad.

En este contexto de tensión política y fractura social, es necesario recuperar marcos de pensamiento que ayuden a configurar otros espacios para el arte, sino también otras formas de comprender el mundo y de “hacerlo nuestro” comunitariamente. Las prácticas que asumo desde el *corazonar* dialogan con estas búsquedas, pues su potencia radica en la posibilidad de transformar la sensibilidad y abrir espacios de encuentro en medio de la desconfianza y el desencanto. Desde allí, encuentro un punto de contacto con los aportes de los teóricos decoloniales que, desde distintos ángulos, han problematizado las raíces históricas de nuestras desigualdades. Así como el *corazonar* interpela a través de la afectividad y la empatía, la filosofía de la liberación de Enrique Dussel (1977) plantea una ética de la exterioridad que reconoce en los oprimidos la fuente de un saber y de otro tipo de racionalidad, capaz de cuestionar la hegemonía eurocéntrica. Ambas perspectivas convergen en la necesidad de descentrar la mirada, de poner en el centro a un otro —al marginado, al excluido, al que la modernidad colonial dejó en los márgenes— y de generar un compromiso estético, político y ético que no se limite a denunciar, sino que proponga nuevas formas de vida, de diálogo y de construcción comunitaria.

En este sentido, según Enrique Dussel (1977) la modernidad no es un proceso homogéneo y emancipador, sino que nace con la conquista de América y se consolida como un proyecto de exclusión sistemática. Frente a ello, propone una filosofía que parta de los oprimidos, desde una lógica transmoderna que cuestione las estructuras de dominación capitalista, patriarcal y colonial. Esta postura implica una responsabilidad activa frente al otro, una apertura al diálogo intercultural y una valoración de las múltiples racionalidades existentes más allá del canon occidental. En base a esto, podemos inferir que Guerrero Arias (2012), traduce esta

postura de Dussel (1977) en una afectividad concreta que no solo escucha al otro, sino que lo siente, lo acompaña, lo llora y lo celebra.

En este escenario, producir arte desde una ética ecológica y relacional se configura como una forma de resistencia. El uso de biomateriales elaborados a partir de residuos industriales y orgánicos, las pinturas ecológicas de fabricación propia y la recolección de restos descartados en el entorno barrial se articulan con una preocupación concreta por la economía circular, el cuidado del territorio y la crítica al paradigma productivista que concibe la vida —humana y no humana— como materia disponible para el saqueo. Las obras no se limitan a denunciar esta lógica, sino que buscan activar experiencias de juego y de comunalidad capaces de imaginar formas otras de habitar la ciudad, más sensibles y más justas.

En síntesis, este capítulo asume una posición clara: ser artista hoy, en la Buenos Aires contemporánea, implica trabajar desde la materialidad sustentable y la participación colectiva para afrontar —con juego y ternura— un contexto atravesado por el odio, la desmemoria y la mercantilización de la vida. Las producciones se conciben como obras-juego, experiencias rituales y entornos relacionales orientados a despertar preguntas, activar la memoria afectiva y reconstruir, aunque sea de manera provisoria, la confianza en lo común.

Desde este marco conceptual y metodológico, el capítulo siguiente se propone profundizar en el análisis de las obras desarrolladas en el proyecto de investigación. Organizadas según el orden cronológico en que fueron creadas, estas experiencias permitirán visibilizar la continuidad de ciertos núcleos problemáticos que atraviesan la práctica artística —así como aquellos que se han intensificado o reconfigurado— hasta confluir en el proyecto actual, evidenciando el proceso mediante el cual estas búsquedas se consolidan como parte de un posicionamiento estético, ético y situado.

Segundo capítulo

Desgualichar la mirada: Tecnopoéticas sustentables desde el corazonar la ciudad de Buenos Aires.

“El propósito del arte es la liberación de las personas,
por lo tanto el arte es para mí la ciencia de la libertad”
Joseph Beuys.

2.1. Arte, territorio y circularidad: el cruce entre ludicidad, espacio y participación.

Estas obras previas permiten comprender cómo los principios que orientan esta investigación se manifiestan en decisiones concretas vinculadas a la forma, la materialidad, la espacialidad y la relación con el público. En esta sección se abordarán, entonces, producciones anteriores que dan cuenta del recorrido artístico que conduce a la presente investigación, entendidas como antecedentes de un hacer situado. Este análisis se inscribe metodológicamente en el enfoque de investigación–creación, perspectiva que articula la producción artística con la generación de conocimiento y que otorga sustento académico al desarrollo del proyecto. A partir de este marco, se avanzará progresivamente hacia el análisis de *Desgualichar la mirada*, para dar lugar a una descripción detallada de las piezas desarrolladas dentro del enfoque teórico-conceptual trabajado en los capítulos precedentes, articulando de qué modo estas ideas se traducen en prácticas y lenguajes visuales específicos.

- **Experiencias lúdicas: el arte en juego.**

Para abordar el cruce entre juego, espacio y participación resulta necesario retroceder a la investigación desarrollada en el marco de mi tesis de grado. El proyecto *Experiencias lúdicas: Arte en juego* (Fig. 16 y Fig. 17) se constituyó como un laboratorio inicial de exploración, donde comenzaron a delinearse búsquedas que hoy se profundizan y encuentran continuidad en los conceptos trabajados en *Desgualichar la mirada*. En aquella instancia indagué la relación entre juego, escultura y espacio mediante módulos constructivos manipulables que sólo adquirirían estatuto de obra en la medida en que el público los tocaba, recombinaba y los hacían circular.



Fig. 16. *Experiencia: Arte en juego*. Melina Saredo. Registro fotográfico de la acción lúdica ritual. Intervención del patio de la Fundación Cromos. Diciembre de 2012

La instalación fue concebida como un intersticio social (Bourriaud, 2015), en el que la forma final no estaba predeterminada, sino que emergía de la vivencia compartida, el diálogo y la negociación entre cuerpos, decisiones y afectos. Desde una lectura gadameriana, la obra operaba como un “juego” en el que todos los participantes se constituían en co-jugadores, configurando un espacio transicional capaz de habilitar procesos de simbolización, reconocimiento mutuo y construcción de lazos comunitarios.

Esta experiencia funcionó, asimismo, como una instancia de verificación empírica al poner a prueba la disposición del público a interactuar con la obra: permitió observar si los espectadores se involucraban activamente o si, por el contrario, permanecían expectantes ante el temor de intervenir el objeto artístico. Los resultados fueron significativos, ya que la participación se produjo de manera sostenida y dio lugar a intercambios íntimos entre los asistentes y la obra, confirmando la potencia del juego como mediador de la experiencia estética y anticipando líneas de trabajo que más tarde se consolidaron en producciones posteriores.

Al mismo tiempo, este proyecto propició un desplazamiento en mi posicionamiento como artista. La obra dejó de concebirse como un dispositivo cerrado para abrirse a la contingencia del encuentro, lo que implicó ensayar un corrimiento desde el rol autoral hacia una práctica orientada a la facilitación de experiencias. Este gesto anticipa uno de los núcleos metodológicos de la presente investigación: comprender la producción artística como un proceso relacional en el que el sentido se construye colectivamente.

En este sentido, *Experiencias lúdicas: Arte en juego* (2012) (Fig. 17) puede leerse como un antecedente directo de *Desgualichar la mirada*, no sólo por su énfasis en la participación y en la activación del espacio, sino también por su interés en generar situaciones donde la obra se complete en la interacción. Allí se esbozan preocupaciones que hoy adquieren mayor densidad conceptual —la ludicidad como forma de conocimiento sensible, el espacio como territorio de encuentro y el público como coautor— y que orientan el desarrollo actual hacia prácticas que buscan reconfigurar la percepción, activar vínculos y promover experiencias estéticas compartidas.



Fig. 17. *Experiencia: Arte en juego*. Melina Saredo. Registro fotográfico de la acción lúdica ritual. Intervención del patio de la Fundación Cromos. Diciembre de 2012.

Posteriormente, la experiencia se extendió hacia diversos espacios del ámbito escolar de educación primaria, en el contexto de las jornadas de Educación Sexual Integral (ESI). Estas acciones lúdicas habilitaron el abordaje de la memoria afectiva, el conflicto y la diversidad cultural mediante dispositivos escultóricos colectivos, confirmando que el juego podía operar como motor de reflexión ética y de integración social. En este sentido, la práctica se vincula con lo desarrollado en el marco teórico de esta tesis, particularmente con la noción de redistribución de lo sensible propuesta por Rancière, en tanto la experiencia estética posibilitó nuevas formas de visibilidad y enunciación dentro del espacio educativo, y con la idea de interrupción trabajada por Oliveras (2009), al generar situaciones que desestabilizan las lógicas habituales de interacción escolar para abrir paso a otras formas de encuentro. Asimismo, la centralidad del juego dialoga con los planteos de Huizinga (2010) y Schiller

(1990), al evidenciar su capacidad para articular sensibilidad y razón, favoreciendo procesos de reconocimiento mutuo y construcción colectiva de sentido.

Desde esta perspectiva, el proyecto *Desigualichar la mirada* retoma y profundiza aquellas intuiciones iniciales, desplazándose hacia el espacio urbano e inscribiéndose en el horizonte del pensamiento decolonial y la ecología política. Si en *Experiencias lúdicas: el Arte en juego* (2012) el eje estaba puesto en activar al espectador como prosumidor dentro de instalaciones lúdicas, en la investigación actual esa lógica relacional se articula con el corazonar (Guerrero Arias, 2010), entendido como una forma de conocimiento sensible que integra afectividad, memoria y compromiso con el otro. A su vez, la incorporación de biomateriales y tecnologías blandas enlaza esta práctica con una ética de la sustentabilidad y con la crítica al paradigma productivista trabajada a lo largo de esta tesis, situando la intervención artística en diálogo con la economía circular y el cuidado del territorio.

En este desplazamiento, el juego deja de operar únicamente como estrategia formal para consolidarse como una metodología situada de resistencia frente a la colonialidad de la mirada. Tal como se ha desarrollado en capítulos anteriores, *desigualichar* implica desactivar los automatismos perceptivos heredados de la modernidad para reconfigurar los vínculos entre cuerpo, memoria y territorio. Bajo esta clave, las experiencias lúdicas realizadas años atrás pueden leerse como un antecedente metodológico y sensible del proyecto actual: ya en ellas se ensayaba la obra como rito, como celebración y como dispositivo de rearticulación de los lazos sociales. Hoy, estas búsquedas se profundizan en una práctica que, orientada por el horizonte del buen vivir, propone activar formas de empatía, comunalidad y participación capaces de imaginar modos más justos y afectivos de habitar lo común.

- **Ente [RE] Activo**

En el marco metodológico de la investigación–creación que orienta esta tesis, resulta pertinente recuperar el proyecto *Ente [RE] Activo* (2015) (Fig. 18) como un antecedente clave en la consolidación de una práctica artística que articula tecnología, espacio y participación. Realizado durante la cursada de la Maestría en Tecnologías y Estética de las Artes Electrónicas, este trabajo constituyó un punto de inflexión al posibilitar el cruce entre inquietudes que ya atravesaban mi quehacer artístico y los desarrollos conceptuales incorporados en el tránsito formativo de posgrado. La obra funcionó como un primer laboratorio de exploración donde comencé a pensar el espacio no como un soporte neutro, sino como un organismo sensible cuyo comportamiento se activa y se transforma en presencia del espectador.



Fig. 18. Foto de la obra *Ente [RE]Activo*. Melina Saredo. MUNTREF. 2015
Fuente: Registro personal de la artista.

La instalación se articuló a partir de una interfaz electrónica basada en sensores PIR, motores y dispositivos lumínicos que reaccionaba ante la cercanía del público, generando un juego de acción y reacción que operaba como metáfora del modo en que nuestras prácticas cotidianas inciden sobre el entorno urbano. Este gesto tecnológico se sostenía, sin embargo, en una reflexión fenomenológica sobre el habitar, retomando a Heidegger (1995) en su concepción del “forjar lugares” como condición del habitar humano, y a Bachelard (1957), quien entiende el espacio como una instancia activa que se configura en relación con quienes lo habitan, constituyéndose en territorio afectivo y poético. A su vez, la obra puede leerse desde la perspectiva relacional propuesta por Bourriaud (2008), en tanto la presencia del otro inaugura un acontecimiento compartido que convierte la interacción en materia misma de la experiencia estética.

La elección de materiales —cemento, chapa, residuos tecnológicos y componentes electrónicos— reforzaba esta mirada crítica al inscribir la instalación dentro de una poética urbana contemporánea. El interés por tensionar la naturalización de estos elementos buscaba evidenciar cómo aquello que se desecha o se relega forma parte constitutiva de los paisajes que habitamos. En este punto, la reflexión de Eco (1985) sobre el arte como productor de “complementos del mundo” resulta especialmente significativa, ya que permite comprender la obra como una manifestación capaz de revelar el modo en que una cultura se percibe a sí misma. La reactividad del ente no pretendía únicamente suscitar una respuesta lúdica, sino

también interpelar la responsabilidad ética del habitar y visibilizar la vulnerabilidad del entorno frente a nuestras acciones. De este modo, la obra proponía un diálogo entre cuerpo, tecnología y espacio en el que la interacción del público se configuraba como instancia de reflexión sobre la reciprocidad entre lo humano y lo urbano.

En relación con la investigación actual, *Desgualichar la mirada, Ente [RE]Activo* (2015) (Fig. 18) puede comprenderse como un antecedente metodológico que permitió ensayar preguntas y procedimientos que hoy adquieren mayor densidad conceptual. Si en aquel proyecto se problematiza el vínculo entre espectador y entorno mediante una experiencia en la que el espacio reaccionaba y devolvía la mirada, en la investigación presente esta inquietud se amplía hacia la concepción del espacio como narrativa activa, capaz de producir significados, memorias y afectos (Bachelard, 1957), pero también atravesado por dinámicas políticas que demandan nuevas formas de percepción. La reactividad inicial se desplaza así hacia la construcción de prácticas sostenidas de participación, cuidado y co-construcción comunitaria, articuladas con el concepto de corazonar como forma de vinculación sensible con el territorio (Guerrero Arias, 2010).

Del mismo modo, la dimensión tecnológica que en *Ente [RE]Activo* (2015) operaba como mediadora entre cuerpo y espacio se reconfigura en el proyecto actual desde una mirada crítica y situada que incorpora procedimientos eco-sostenibles, biomateriales y estrategias de economía circular. La pregunta deja de centrarse exclusivamente en cómo reacciona el espacio ante nuestra presencia para orientarse hacia cómo activar modos de percepción capaces de desarticular la colonialidad de la mirada y habilitar vínculos más respetuosos con los territorios que habitamos. En este desplazamiento se inscriben las producciones desarrolladas en esta tesis —*Encendiendo el latido urbano, Corazonar la ciudad, Derivas del corazonar* y la performance *Desgualichando odios*—, donde la interacción tecnológica se expande hacia experiencias participativas que integran afecto, memoria y compromiso colectivo.

Ambos proyectos comparten, en este sentido, una preocupación común: comprender el arte como una práctica capaz de generar experiencias de encuentro, sensibilidad y transformación. Mientras *Ente [RE] Activo* (2015) abrió la posibilidad de pensar el espacio como entidad activa y vulnerable, las prácticas tecnopoéticas sustentables del corazonar llevadas a cabo en el marco de la investigación *Desgualichar la mirada* profundizan esa intuición al situarla en un horizonte ético, decolonial y comunitario, donde la creación artística se vuelve herramienta para repensar colectivamente cómo miramos, cómo habitamos y cómo nos vinculamos con los otros y con el entorno. Desde la perspectiva de la investigación-creación, este recorrido evidencia una continuidad metodológica en la que cada obra no sólo produce un resultado estético, sino también conocimiento situado que orienta y expande el desarrollo de la práctica artística.

- **Práctica pictórica, escritura y archivo sensible: fundamentos epistemológicos.**

A continuación en esta sección, es de mi interés hacer un recorrido por mi práctica pictórica, la cual se consolidó en un entramado formativo que incluyó la participación en la clínica de obra “Morar” I y II en la Galería Juana de Arte durante el año 2023 y 2024, junto con cursos orientados a los ecomateriales, el reciclaje y la historia cultural. Este recorrido no constituye un antecedente meramente cronológico, sino el primer territorio de problematización desde el cual comenzó a configurarse una metodología de investigación–creación que hoy estructura esta tesis. En aquel contexto, la experimentación con pintura ecológica y biomateriales elaborados a partir de residuos recuperados de distintas fábricas introdujo una pregunta que luego adquiere densidad teórica: ¿qué implica producir imágenes cuando la materialidad misma se vuelve un posicionamiento ético frente al mundo?

Desde esta perspectiva, la práctica artística dejó de comprenderse como instancia exclusivamente productiva para asumirse como espacio de conocimiento situado. Tal desplazamiento dialoga con la tradición latinoamericana señalada por Andrea Giunta (1992), para quien las estrategias de apropiación, mezcla e inversión constituyen operaciones críticas capaces de intervenir en los discursos dominantes. En mi caso, estas estrategias se manifestaron en la voluntad de trabajar con desechos, reconfigurando su estatuto simbólico y alejándose de la lógica extractivista que concibe la materia como recurso ilimitado. A su vez, atravesada por el deseo de que mi producción sea ecológica, biodegradable y sustentable, encontré en el camino de la circularidad de materiales las vías hacia el desarrollo de un arte comprometido con la sustentabilidad.

Sostuve tempranamente una convicción que hoy reconozco como núcleo epistemológico de mi práctica: “Creo en lo colectivo y la horizontalidad del conocimiento. Combinó poesías con color, abstracción y juego”

Esta afirmación anticipa una concepción relacional de la obra que puede pensarse en continuidad con el intersticio social de Bourriaud (2008), un espacio donde el arte no se define por su autonomía formal sino por su capacidad de producir modos de estar con otros. De este modo, la pintura comenzó a operar como un dispositivo de encuentro antes que como un objeto contemplativo.

En este proceso, la noción de bitácora adquirió una dimensión expandida. Las pinturas funcionaron como un archivo sensible donde se entrelazan experiencia vital, exploración material y reflexión crítica. Atravesada por la maternidad y por una enfermedad autoinmune, mi producción se encuentra impregnada de la conciencia de finitud y del impacto que la vida urbana ejerce sobre los cuerpos y el entorno. Sin embargo, esta dimensión no se agota en lo autobiográfico, más bien se proyecta hacia lo colectivo, en consonancia con el “estar juntos”

que la tradición kuschiana —recuperada por Tasat (2019)— reconoce como fundamento de la experiencia cultural latinoamericana.

La incorporación de textos poéticos dentro de las pinturas respondió, en este marco, a la necesidad de desbordar los límites disciplinares y de construir un lenguaje híbrido. Imagen y palabra no operan aquí en una relación ilustrativa, sino como capas que tensionan la lectura y habilitan múltiples recorridos interpretativos. Esta operación puede comprenderse como una forma de *sentipensar*, es decir, una práctica que integra razón y afectividad y que desplaza la hegemonía de la racionalidad instrumental hacia modos de conocimiento encarnados.

Al mismo tiempo, la defensa de la naturaleza y la búsqueda de una economía circular —mediante obras que discuten los principios de la producción artística desde lo biodegradable y la sustentabilidad— sitúan esta práctica dentro de un horizonte crítico que cuestiona los modos contemporáneos de producción. Aquí comienza a delinearse con claridad el campo de las tecnopoéticas sustentables que esta investigación desarrolla en profundidad, entendidas como un territorio donde técnica, sensibilidad y ética se articulan para imaginar formas no extractivas de creación.



Figura 19. *Cuánto cuesta mirar adentro*. Melina Saredo.
Pinturas a la tiza ecológica sobre madera. 2025.
Fuente: Dossier artístico de la autora.

La serie pictórica revela asimismo una preocupación sostenida por la experiencia urbana y sus efectos subjetivos. Obras como *Cuánto cuesta mirar adentro* (2024) (Fig. 19) o *Rockear la ciudad* (2024) (Fig. 20), realizadas con pintura a la tiza ecológica sobre madera, materializan una indagación sobre el habitar contemporáneo y anticipan el gesto metodológico de *desigualchar la mirada*, entendido como ejercicio de desprogramación perceptiva frente a la naturalización del entorno. La superficie pictórica se convierte así en un campo de experimentación donde se ensayan otras formas de atención.



Figura 20. *Rockear la ciudad*. Melina Saredo.
Pintura a la tiza ecológica sobre madera. 2024.
Fuente: Dossier artístico de la autora.

Estas producciones dialogan con la idea de que el arte comprometido puede restablecer la empatía, la cooperación y lo comunitario, invitando a reflexionar sobre cómo se habita la Ciudad de Buenos Aires, des-urbanizando la mirada y revalorizando la identidad y la memoria ancestral. En este sentido, la pintura deja de ser un soporte para transformarse en un dispositivo perceptivo que activa vínculos entre cuerpo, territorio y memoria.

La voluntad de cruzar pintura, dibujo infantil, poesía, tecnología e investigación —incluida mi participación en el grupo Maloneras desde 2018— permite comprender esta práctica como

un espacio de hibridez constitutivo del proyecto actual. Antes que adoptar la investigación–creación como metodología externa, reconozco retrospectivamente que esta lógica ya organizaba mis procesos: experimentar, reflexionar y producir conocimiento desde la práctica.

En esta clave, la pintura comenzó a desplazarse desde una concepción objetual hacia una comprensión expandida del hecho artístico. Tal desplazamiento resulta afín a la perspectiva relacional del arte contemporáneo y, al mismo tiempo, se inscribe en una tradición crítica latinoamericana que entiende la mezcla como estrategia emancipadora (Giunta, 1992). Las tecnopoéticas sustentables emergen aquí como una radicalización de ese gesto, es decir, se propone que no sólo se trata de mezclar lenguajes, sino de repensar las condiciones materiales y simbólicas de la producción artística.

De este modo, mi práctica pictórica previa puede leerse como un antecedente epistemológico de la investigación actual. En ella ya estaban presentes la preocupación ecológica, el cruce disciplinar, la dimensión afectiva del conocimiento y la voluntad de generar experiencias compartidas. Lo que entonces se manifestaba como exploración intuitiva se reconoce hoy como la base conceptual de una práctica artística situada que articula arte, tecnología y territorio. (ver anexo 1 de imágenes)

En consecuencia, el tránsito desde la clínica de obra hasta la formulación de esta tesis no debe entenderse como ruptura, sino como un proceso de intensificación teórica. La pintura devino bitácora; la bitácora, archivo; y el archivo, plataforma para el despliegue de tecnopoéticas sustentables orientadas a reconfigurar los modos de percibir y habitar la ciudad. *Desgualichar la mirada* aparece así como la cristalización de un camino previo que encuentra en la investigación–creación no sólo un método, sino una forma de producir conocimiento sensible desde el arte.

2.2. Tecnopoéticas sustentables del *corazonar* la ciudad de Buenos Aires.

Este apartado tiene como propósito presentar el marco conceptual desde el cual se inscriben las experiencias artísticas desarrolladas en esta investigación, estableciendo las coordenadas teóricas, metodológicas y sensibles que orientan la lectura de cada una de las obras que se analizarán a continuación. Más que un cierre del recorrido previo, esta sección funciona como un umbral interpretativo que permite comprender el proyecto *Desigualchar la mirada* como un proceso de investigación–creación en expansión, donde teoría y práctica se retroalimentan de manera constante.

Desde la presentación del avance de tesis hasta el presente, el proyecto ha atravesado un proceso sostenido de crecimiento, revisión y profundización crítica. La ampliación de mi bitácora personal, la circulación pública de las obras en espacios legitimados, la obtención de una beca para presentar el proyecto en un congreso internacional en Grecia en junio de 2026 y la reformulación de diversos objetos artísticos responden a una misma necesidad epistemológica, la de construir una práctica coherente en la que obra, concepto y experiencia compartida conformen una totalidad relacional. Esta búsqueda dialoga con la noción de obra abierta propuesta por Umberto Eco (1985), quien sostiene que la obra contemporánea no se presenta como estructura cerrada sino como un campo de posibilidades interpretativas que se actualiza en el encuentro con el otro.

El proyecto *Desigualchar la mirada* se inscribe así en un proceso artístico-investigativo que vengo desarrollando desde 2023 a raíz de lo aprendido en la clínica de obra realizada en la Galería Juana de Arte, aunque sus raíces se remontan a exploraciones anteriores iniciadas en Experiencias como *Experiencias lúdicas: Arte en juego* (2012), la instalación electrónica *Ente [Re]activo* (2015) y en diversos dispositivos escultóricos, pictóricos y participativos que constituyen antecedentes metodológicos fundamentales. En ellas comenzó a configurarse una práctica situada donde juego, afectividad, materialidad sustentable y participación comunitaria operan como dimensiones inseparables.

Esta perspectiva se alinea con las ideas de la estética relacional de Nicolas Bourriaud (2008), para quien el arte contemporáneo produce “intersticios sociales”, es decir, a partir de los cuales se crean espacios de encuentro capaces de generar formas alternativas de sociabilidad. Sin embargo, en esta investigación dicha relacionalidad no se limita al vínculo interpersonal, sino que se extiende hacia la relación con el territorio, las materialidades y las memorias colectivas, acercándose a lo que Ticio Escobar (2004) denomina la capacidad del arte de “salir de sí” para intervenir críticamente en lo social.

Las experiencias tempranas, aunque heterogéneas en sus lenguajes, comparten una preocupación central, indagar cómo el arte puede activar nuevas formas de relación entre las personas y su entorno, generando espacios sensibles que cuestionan las lógicas urbanas dominantes. En este sentido, la práctica artística se concibe menos como producción de objetos que como generación de situaciones, y desde la perspectiva de Jacques Rancière (2009), el arte interviene en la estructura misma de lo sensible al generar redistribuciones que modifican los regímenes de visibilidad, enunciación y pensamiento compartido.

En continuidad con esta trayectoria, *Desgualichar la mirada* se configura como una práctica destinada a problematizar los patrones perceptivos internalizados en la experiencia urbana contemporánea. Para ello retomó el concepto de *corazonar* desarrollado por Patricio Guerrero Arias (2010), quien plantea la necesidad de reintegrar pensamiento y afectividad en los procesos de conocimiento, cuestionando la escisión moderna entre razón y emoción. *Corazonar* implica, en este marco, una forma de saber encarnada donde cuerpo, memoria y sensibilidad participan activamente en la construcción del sentido.

Esta perspectiva se profundiza a la luz de los aportes de Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 2018), quien advierte que la colonialidad de la mirada continúa operando como un dispositivo que fija jerarquías y naturaliza desigualdades. *Desgualichar* —en tanto práctica— supone entonces deshacer ese hechizo perceptivo, interrumpir las formas automatizadas de ver y habilitar modos de relación basados en la escucha, la empatía y la cooperación.

¿Qué entiendo por tecnopoéticas sustentables del corazonar?

En el marco de esta investigación, propongo comprender las tecnopoéticas sustentables del corazonar como un modo de hacer arte donde técnica, sensibilidad y ética se articulan para producir experiencias relacionales no extractivas y situacionales, ligadas a la experiencia de vivir en un entorno urbano como es la Ciudad de Buenos Aires. No se trata simplemente de incorporar tecnología a la obra, sino de interrogar sus condiciones de uso, su impacto material y sus implicancias simbólicas. En este sentido, resultan fundamentales los aportes de Claudia Kozak (2012, 2015), quien, propone pensar la tecnopoética como un campo donde las prácticas artísticas no sólo utilizan tecnologías, sino que las problematizan, las desvían de su funcionalidad instrumental y producen imaginarios críticos sobre ellas. Desde esta perspectiva, la tecnología deja de ser un recurso neutral para convertirse en una zona de disputa cultural y estética.

Optar por tecnologías blandas, biomateriales y estrategias de economía circular se configura entonces como una decisión tanto estética como política, orientada a desacelerar la lógica productivista y a promover formas de creación más responsables con los territorios y las comunidades. La noción de tecnopoética permite comprender estas elecciones no como meros procedimientos técnicos, sino como posicionamientos críticos capaces de reconfigurar los modos de relación entre arte, tecnología y vida social.

El *corazonar* introduce aquí un matiz fundamental, la sustentabilidad no se limita al plano ecológico, sino que involucra también el cuidado de los vínculos y de la vida común. En esta dirección, la comunalidad —entendida como ética del hacer colectivo— se vuelve una categoría clave (Martínez Luna, 2010; Díaz Gómez, 2007). Como señala Martínez Luna, la comunalidad no es sólo una forma de organización social, sino una manera de “estar en el mundo con otros”, principio que resuena con el “estar juntos” recuperado por Kusch.

Por su parte, el paradigma del *Buen Vivir* (Acosta, 2013; Huanacuni Mamani, 2010) refuerza esta orientación al proponer relaciones equilibradas entre seres humanos, naturaleza y comunidad, cuestionando la narrativa moderna del progreso ilimitado. En lugar de aspirar a “vivir mejor” en términos competitivos, el *Buen Vivir* invita a sostener una vida digna en armonía con los territorios.

Desde este entramado teórico, el *desigualicho* se configura como método, como una práctica destinada a desmontar los dispositivos perceptivos heredados de la modernidad colonial para abrir paso a formas más sensibles de habitar la ciudad. *Corazonar*, en consecuencia, no es sólo un concepto sino una metodología artística que orienta la producción hacia experiencias de cuidado, reciprocidad y memoria compartida.

El proyecto materializa estas búsquedas mediante una metodología situada de investigación–creación que integra biomateriales, tecnologías blandas, derivas urbanas, performances, dispositivos lúdicos y acciones pedagógicas. Tal como sostiene Hal Foster (2001), muchas prácticas contemporáneas se desplazan desde la representación hacia la intervención directa en lo social; sin embargo, en este caso la intervención se articula con una ética afectiva que busca recomponer los lazos erosionados por la lógica individualista.

En este sentido, las tecnopoéticas sustentables del *corazonar* pueden comprenderse como mediaciones sensibles capaces de activar procesos de percepción crítica y participación colectiva. La tecnología deja de ser un fin en sí mismo para convertirse en un lenguaje que amplifica la experiencia sin desplazar el protagonismo del cuerpo ni del encuentro.

A partir de este marco, los procesos, acciones y eventos desarrollados durante la investigación —muchos de ellos ya esbozados en el avance de tesis— serán analizados en detalle en las páginas siguientes. Cada obra permitirá observar no sólo los resultados formales, sino también los desplazamientos conceptuales, los ajustes metodológicos y los aprendizajes surgidos del contacto con los públicos. De este modo, el recorrido que se abre a continuación no debe leerse como una mera enumeración de producciones, sino como la cartografía de un proceso donde el arte deviene conocimiento situado y práctica de transformación sensible.

Procesos sensibles para repensar la pintura desde lo biomaterial y lo ambiental.

Al comenzar a idear este proyecto, uno de sus pilares fundamentales fue la búsqueda de un arte comprometido ecológicamente. En ese marco, se hizo necesario revisar críticamente con qué materiales, sobre qué soportes y desde qué modos se estaba pintando, entendiendo que dichas decisiones no podían permanecer en el plano de lo fortuito. La materialidad comenzó entonces a ocupar un lugar central y fundacional en el hecho artístico, no como un aspecto accesorio, sino como una dimensión constitutiva del sentido de la obra. La conciencia sobre cada elección material pasó a ser entendida como parte del posicionamiento ético, político y estético del proceso de creación.

En este punto, el haber cursado con la Dra. Ana Laura Cantera durante la maestría produjo un giro decisivo en la práctica artística, al abrir el acceso a un campo hasta entonces poco explorado, el de los biomateriales. A partir de esta experiencia inicial, se decidió profundizar en dichas investigaciones mediante la participación en diversos cursos y talleres con personas especializadas, con el objetivo de explorar distintas materialidades y luego trasladar esos aprendizajes al propio taller para desarrollar prácticas situadas.

De manera paralela a estas exploraciones materiales, se establecieron vínculos con las comunas del barrio de residencia y trabajo —en particular con los centros comunales de Floresta, Vélez Sarsfield y Villa del Parque—. A través de estos contactos se generaron diálogos con referentes comunales y con fábricas locales, entre ellas una carpintería y varias fábricas textiles. Este entramado territorial se constituyó en otro eje estructurante del proyecto, la recuperación de materiales descartados y su posterior procesamiento no sólo se consolidó como una práctica artística, sino también como una experiencia reparadora. La investigación sobre los usos, las transformaciones y las posibilidades de esos residuos condujo al desarrollo de un biomaterial versátil, apto para la producción de papel para pintar, pastas modelables o placas rígidas utilizadas como soporte.

Tal como se había señalado en el avance de tesis, las investigaciones materiales fueron múltiples. En una primera etapa, se replicaron fórmulas aprendidas en los talleres realizados (Fig. 21), utilizando materialidades recuperadas del uso cotidiano —como yerba mate, hojas secas, café, entre otras— para experimentar en la creación de biomateriales modelables,

biocueros y pastas⁵¹. Estas pruebas, atravesadas por aciertos y errores, constituyeron una fase exploratoria necesaria que impulsó la profundización de la búsqueda.



Fig. 21. Prueba de biomaterial de yerba mate realizadas con el compuesto vegetal como aglutinante (En este caso se estaba probando su masa y resistencia por lo que se optó por una forma de recipiente)

A partir de la fórmula básica⁵² para la creación de biomateriales, se realizaron nuevas experiencias utilizando hojas secas recolectadas en el entorno inmediato y posteriormente trituradas (Fig. 22). Sin embargo, las condiciones de humedad del espacio doméstico dificultaron el secado adecuado, generando materiales inestables o con presencia de hongos. Esta situación condujo a la conclusión de que dicho espacio no era el más adecuado para este tipo de producción, por lo que las pruebas se trasladaron al taller,

⁵¹ Fórmula alterada a partir de la fórmula compartida por la docente Dra. Ana Laura Cantera sobre el biomaterial de yerba mate:

- una taza de yerba usada y procesada secada al sol.
- 250 gr Agua
- 7,5 gr de glicerina vegetal
- 4 gr de gelatina sin sabor

⁵² Fórmula básica de biomaterial de gelatina:

- 3 cdas. de gelatina sin sabor
- 2 cdas. de glicerina vegetal
- 250 ml de agua

donde el clima más seco permitió mejores resultados. Aun así, las piezas obtenidas continuaban siendo quebradizas, lo que evidenció la necesidad de desarrollar una nueva fórmula más resistente y duradera.



Fig. 22. pruebas de biomaterial de gelatina y hojas secas, estas pruebas se hicieron en busca de distintas texturas pero fueron desestimadas por ser quebradizas.

A partir de estas dificultades, se realizaron diversas pruebas con distintos componentes con el objetivo de arribar a una fórmula propia⁵³. Estas experiencias (Fig. 22) permitieron establecer los parámetros necesarios para lograr una mezcla más homogénea y resistente, adecuada para

⁵³ Fórmula propia elaborada a partir de aglutinante vegetal, aserrín, tela y papel reciclado, las proporciones pueden variar dependiendo del acabado que se desee, pero la proporción original de la fórmula es:

- 1 taza de aserrín, papel y tela triturados previamente (cuanto más procesados están los materiales, quedan más finos y la terminación de la pasta es más suave y modelable)
- 5cdas. de aglutinante vegetal casero aún caliente.
- 3 cdas. de gelatina sin sabor (ya disuelta en agua caliente)
- 2 cdas. de glicerina vegetal

Fórmula del aglutinante vegetal casero:

- 1 taza de agua fría
- 2 tazas de agua hirviendo
- 1 taza de fecula de maiz
- 2 cdas. de azúcar (ayuda a ganar adherencia)
- un chorrito de vinagre blanco (conservador)

múltiples usos. De este proceso experimental derivaron distintos resultados y aplicaciones, entre los que se destacan las siguientes experiencias materiales.

Para la creación de una masa modelable, se mezcló una taza de tela, aserrín y papel triturados junto a cinco cucharadas de aglutinante vegetal, sin incorporar agua adicional. El procedimiento consistió en disponer los elementos secos en un bol e ir incorporando el aglutinante mientras se amasaba. Una vez obtenida una masa que no se pegotea en los dedos, estaba lista para su uso. El control de la cantidad de aglutinante resultó fundamental, si la masa quedaba demasiado líquida, se incorporaba mayor cantidad de material seco hasta alcanzar la textura deseada.



Fig 23. Prueba de la fórmula definitiva de aserrín, papel y tela triturada a base de aglutinante vegetal.

Esta fórmula (Fig. 23) permitió crear placas que, una vez secas, adquieren una dureza similar a la piedra. Esta fue la fórmula que utilicé para cubrir algunos sectores de la obra *Encendiendo el latido urbano* (2026), ya que ofrecía una combinación equilibrada entre resistencia y maleabilidad permitiendo jugar sobre el soporte de cartón rígido.

Por otra parte, al mezclar únicamente una taza de aserrín con cinco cucharadas de aglutinante vegetal y extender la mezcla en forma de placa, se obtuvo una lámina dura pero quebradiza (Fig. 24). Sin embargo, al colocar esta misma masa en moldes, la mezcla copiaba adecuadamente la forma y adquiere mayor resistencia.



Fig 24. Prueba de la fórmula de aserrín a base de aglutinante vegetal.

Finalmente, al trabajar con una taza de tela triturada —cuanto más procesada y pulposa, más fino y resistente resultaba el material— junto con cinco cucharadas de aglutinante vegetal, y estirar la masa en placas o moldes, se lograron láminas duras, resistentes y estables. Las muestras obtenidas con esta fórmula (Fig. 25) demostraron ser duraderas, no quebradizas y resistentes a la humedad, sin presentar hongos.



Fig 25. Prueba de la fórmula de tela triturada a base de aglutinante vegetal.

En este recorrido de experimentación material, también se desarrolló papel textil a partir de la combinación de tela triturada y papel recuperado. Para ello, se dispusieron los materiales triturados en una batea con agua y una taza de aglutinante vegetal casero, utilizando un tamiz

antiguo para formar las láminas. Estas se dejaban secar entre telas y luego se prensaban, obteniendo un papel fino, resistente y apto para ser pintado (Fig. 26 y Fig. 27).



Fig. 26 batea con agua y material triturado para la creación del papel textil.

Fig 27. ejemplos de papel textil terminado.

Estas experiencias condujeron a una revisión profunda de los soportes pictóricos utilizados y de los materiales empleados en la pintura. Más adelante, estas investigaciones se expandirán hacia la incorporación de semillas en estos papeles y al modelado de pastas con forma de corazón para ser entregadas durante acciones lúdicas participativas, desarrollo que será abordado en secciones posteriores.

De manera complementaria, este proceso llevó a investigar la producción de pinturas ecológicas. A partir de búsquedas realizadas en la web, se arribó a una fórmula compuesta por carbonato de calcio, agua, pigmentos naturales y un aglutinante vegetal (látex natural). No obstante, esta línea de investigación abría un campo específico que excede los objetivos del presente proyecto, por lo que se decidió suspenderla temporalmente. De forma fortuita, tras una muestra de trabajos pictóricos y posteriormente a través de internet, se produjo el contacto con la responsable de una línea de pinturas ecológicas a la tiza (Albardón). Luego de una entrevista, se elaboró un plan de acción conjunto que derivó en una relación de investigación conjunta y sponsoreo.

A partir de este vínculo, comencé una línea de producción pictórica sustentable, trabajando inicialmente sobre placas de madera y luego sobre soportes de cartón elaborados a partir de

cartones recuperados. Los cartones utilizados fueron donados por una empresa cercana a mi domicilio y corresponden a restos de material empleado como separadores entre pallets de madera. Estos soportes fueron intervenidos con los biomateriales desarrollados en la investigación, consolidando una práctica pictórica que articula recuperación material, economía circular y exploración estética.

Este trabajo con biomateriales y pinturas ecológicas no sólo cuestiona la tradición extractivista del arte, sino que instala una reflexión sobre la memoria material de la ciudad, sus residuos y su potencia poética, entendiendo los desechos urbanos como portadores de sentido y como materia viva para la creación artística.

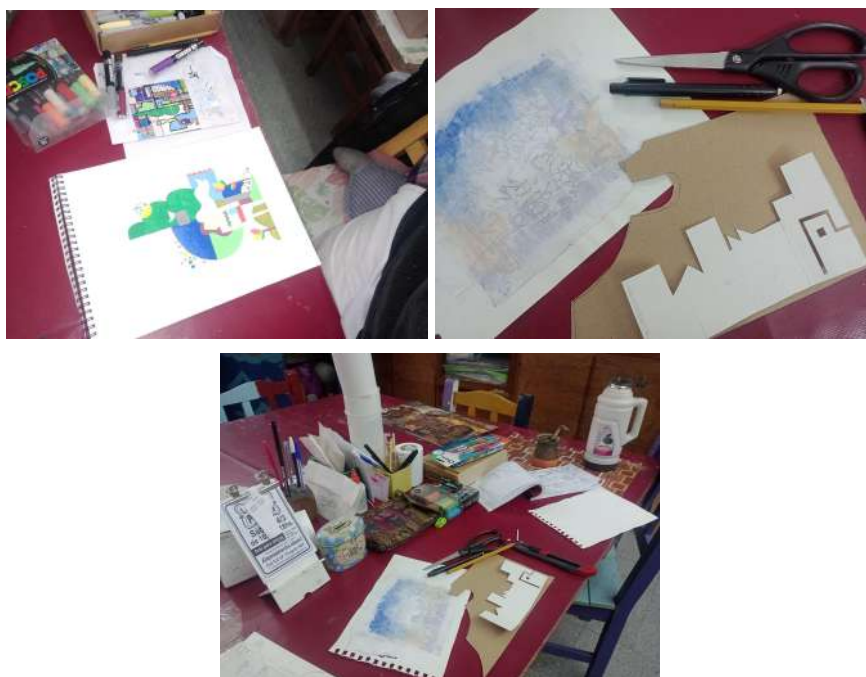


Fig. 26 Comienzo de la bitácora y primeros bocetos.

Fig. 27 Primeras aproximaciones conceptuales del objeto pictórico a partir de la bitácora personal.

Fig. 28. Espacio de taller y bocetos de las obras que comencé a trabajar durante el proceso de investigación.

Estas producciones se originaron a partir de los bocetos realizados en mi bitácora personal (Fig. 26, 27 y 28), la cual fue desarrollándose y ampliándose de manera sostenida a lo largo del proceso de investigación. Lejos de funcionar únicamente como un registro auxiliar, la bitácora se constituyó progresivamente como un espacio de pensamiento y experimentación donde convergen ideas, escritos, poemas, frases, dibujos e imágenes. En este sentido, operó

como un dispositivo metodológico central de la investigación–creación, desde el cual se articularon decisiones formales, materiales y conceptuales que luego se tradujeron en obras concretas.

Desde esta perspectiva, la bitácora puede leerse como una tecnopoética en sentido amplio, en consonancia con las nociones desarrolladas por Claudia Kozak, quien propone pensar las tecnopoéticas no como la mera incorporación de tecnologías al arte, sino como modos específicos de producción de sentido donde técnica, lenguaje y sensibilidad se co-implican de manera crítica y situada (Kozak, 2012; 2015). En este marco, la bitácora no antecede simplemente a la obra, sino que forma parte del entramado tecnopoético del proyecto, es allí donde se ensayan cruces entre pintura, escritura, pensamiento afectivo, memoria personal y reflexión política, configurando una práctica donde lo técnico no se separa de lo poético ni de lo ético.

A partir de este reservorio sensible y conceptual se fueron gestando diversas obras pictóricas (ver anexo 1 de imágenes), que posteriormente fueron exhibidas en distintas muestras realizadas en los meses posteriores a la presentación del avance de esta tesis, entre ellas:

- *Corazonando la ciudad*. Muestra personal. Galería Palermo H. Tucumán 714. CABA. Noviembre de 2025.
- *De corazones y desgualichos*. Muestra personal. Alianza Francesa, sede Flores. Granaderos 61. CABA. Mayo–Julio de 2025.
- *Energía en movimiento*. Exposición colectiva. Galería Juana de Arte. Sarmiento 64, Martínez. Buenos Aires. Mayo de 2025.
- *Corazonar: El desgualicho de la mirada*. Cultura Viva. Tomás de Anchorena 664, Abasto. CABA. Marzo de 2025.

Estas exhibiciones funcionaron como instancias de validación, ajuste y reformulación del proyecto, permitiéndome observar cómo las obras operaban en contextos diversos y cómo los conceptos de *corazonar* y *desgualichar la mirada* se activaban en el encuentro con el público. En muchos casos, las producciones pictóricas dialogaban directamente con las preguntas rectoras de la investigación, preguntas que luego serían retomadas y reconfiguradas en las acciones rituales y participativas desarrolladas en el espacio urbano, que serán analizadas en profundidad en apartados posteriores.

De manera paralela a la realización de estos bocetos y obras bidimensionales —en los que fui ensayando respuestas personales a los interrogantes que estructuran esta investigación—,

realicé también pruebas formales orientadas a definir la configuración del objeto bidimensional que posteriormente funcionaría como núcleo de una instalación espacial para la exposición final del proyecto (Fig. 27 y Fig. 28). Estas exploraciones anticipan el pasaje desde la pintura hacia dispositivos más complejos, donde la materialidad, la escala, la espacialidad y la mediación tecnológica comienzan a articularse de forma más explícita.



Fig. 27. Primer boceto para el objeto a crear en biomaterial a usar en la instalación final.

Fig. 28 Prototipo funcional del objeto artístico presentado para el avance de tesis.

En este sentido, el proceso pictórico y la construcción de la bitácora no pueden pensarse como una etapa previa o separada del desarrollo de las tecnopoéticas sustentables del corazonar, sino como un antecedente estructural que permite comprender cómo la investigación fue desplazándose progresivamente hacia prácticas relacionales, situadas y participativas. La pintura, la escritura y el trabajo material se consolidan así como un suelo desde el cual emergen posteriormente los dispositivos tecnológicos, las acciones urbanas y las experiencias colectivas que conforman el núcleo del proyecto *Desigualchar la mirada*, inscribiéndose en una concepción de la tecnología —siguiendo a Kozak— entendida como práctica cultural crítica, sensible y políticamente situada.

En continuidad con el proceso pictórico y de experimentación material previamente desarrollado, y en estrecha relación con los bocetos surgidos de la bitácora personal, en la (Fig. 27) puede observarse el primer boceto presentado en el avance de tesis. En dicha instancia se proponía una obra bidimensional recubierta de biomaterial (Fig. 28), cuya activación se producía a partir de un sensor de proximidad (PIR), ante la presencia de un otro, el objeto reaccionaba encendiendo un parlante y un sistema de luces. Este funcionamiento puede apreciarse en el registro audiovisual del objeto presentado como avance de tesis, disponible en el siguiente enlace:

No obstante, a lo largo del desarrollo de las obras pictóricas, de las investigaciones materiales y de las reflexiones surgidas en torno a la pregunta matriz que dio origen a esta investigación, se hizo necesario introducir ajustes sustanciales en dicho objeto. Si bien los objetivos generales del proyecto no se modificaron —ni tampoco la centralidad de la participación del público—, las experiencias rituales realizadas y las reflexiones posteriores sobre lo acontecido en ellas, que serán desarrolladas en la próxima sección de este apartado, impulsaron un replanteo profundo del dispositivo artístico.

Este proceso implicó una revisión reiterada de los objetivos, así como una observación detenida de la bitácora, de los escritos y de las producciones realizadas. En ese recorrido, el objeto presentado inicialmente (Fig. 28) comenzó a percibirse como visualmente inconexo respecto del conjunto de las producciones desarrolladas durante la investigación. Esta constatación condujo a la necesidad de reformularlo desde el punto de vista formal, buscando una mayor coherencia con el universo visual y material que venía consolidándose en la práctica pictórica.

A las diferencias formales y visuales se sumó, además, una reflexión crítica sobre el tipo de vínculo que el objeto establecía con el público. En su versión inicial, el dispositivo únicamente “respondía” a un estímulo presencial a través del sensado, configurando una dinámica basada en la reacción, pero no en la interacción. En este esquema, las personas eran apenas “detectadas” por el objeto, sin posibilidad de incidir activamente en su funcionamiento. A partir de esta observación, se tomó la decisión de reformular dicha lógica, recuperando las experiencias positivas surgidas del ritual *Corazonar la ciudad* (2025), que propone la incorporación física de notas escritas por los participantes en la obra, así como los aportes recogidos mediante el muro colaborativo en línea, al que se hará referencia más adelante.

En síntesis, se arribó a la conclusión de que el cambio debía ser tanto visual como tecnológico. La intención fue habilitar un modo de acercamiento al objeto que implica plenamente al participante, invitándolo a jugar con la obra según las reglas que ésta propone.

Desde el punto de vista formal, se modificó el estilo del objeto con el objetivo de mantener una coherencia visual con las obras pictóricas desarrolladas a lo largo de la investigación (ver Anexo 1 de imágenes). El objeto, construido sobre cartón, se encuentra recubierto en algunas zonas con el biomaterial textil desarrollado en el marco del proyecto, mientras que en otras áreas está intervenido con pinturas ecológicas elaboradas a partir de carbonato de calcio y látex.

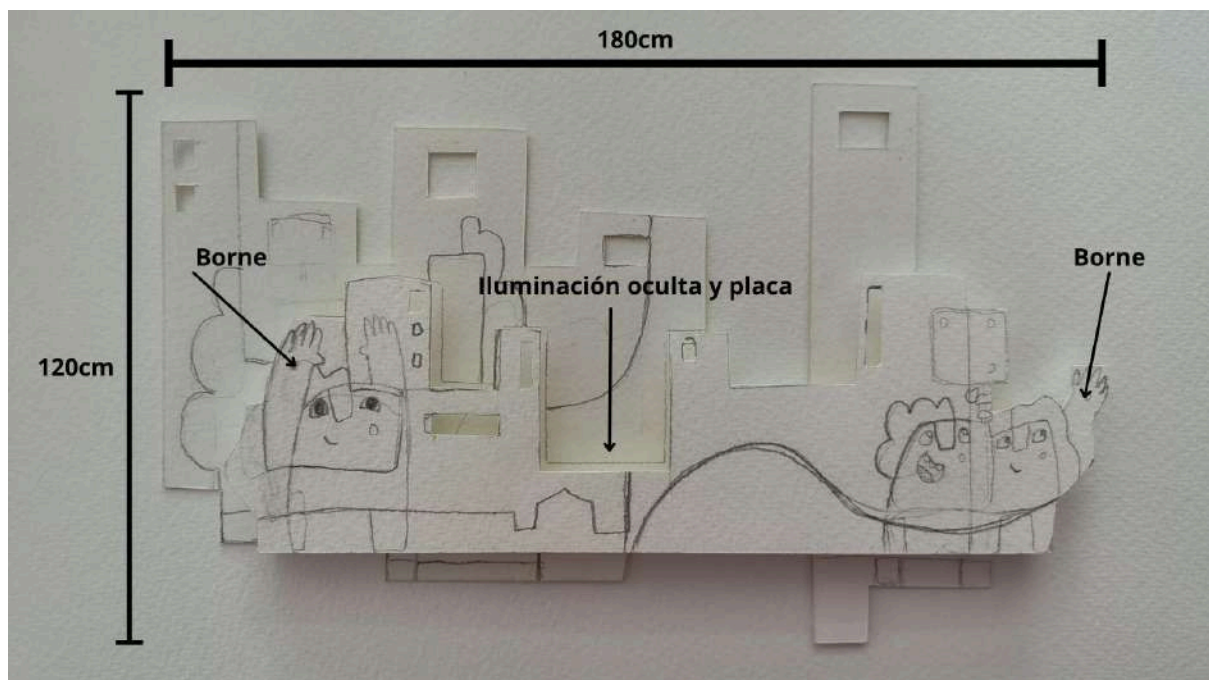


Fig. 29. Cambios formales y visuales propuestos para el objeto artístico electrónico *Encendiendo el latido urbano*.

Como se mencionó anteriormente, uno de los cambios principales fue evitar que la obra se diferenciara visualmente de manera significativa respecto del universo pictórico previamente desarrollado. En este sentido, se incorporaron los personajes surgidos de las propias apreciaciones registradas en la bitácora, con el propósito de habilitar una interacción lúdica por parte del público (Fig. 29). Esta decisión condujo a concebir la obra *Encendiendo el latido urbano* (Fig 30) no sólo como un dispositivo reactivo, sino como una propuesta activamente participativa. El objetivo fue que el público pudiera “abrazar” la obra, entendiendo este gesto como un abrazo compartido entre el público y la obra, y también entre los propios participantes.



Fig.30. *Encendiendo el latido urbano*. Melina Saredo. 2025

Desde esta perspectiva, y en coherencia con la concepción del arte como experiencia a ser vivida, se propuso una instancia en la que el cuerpo del público se encuentra directamente implicado. La obra invita al *corazonar*, explorando la noción de una cadena de abrazos como condición para la activación de la empatía. Si bien el funcionamiento técnico del dispositivo es simple, su dimensión poética adquiere un peso significativo.

El dispositivo requiere la participación de al menos dos personas para ser activado. Como puede observarse en el esquema (Fig. 31) un participante debe tocar un borne conectado a la placa electrónica que está dispuesto en la mano de uno de los personajes, mientras que otra persona debe tocar el otro borne dispuesto en la mano del personaje situado en el extremo opuesto de la obra, que permite cerrar el circuito eléctrico. Dada la extensión de la obra, no es posible que una sola persona accione ambos puntos de manera simultánea. Para completar el circuito, los participantes deben tomarse de las manos o establecer contacto físico entre sí, conformando así el “abrazo” propuesto por la obra. Una vez cerrado el circuito, la obra se activa y se ilumina, materializando visualmente el gesto compartido.

Desde esta perspectiva, y en coherencia con la concepción del arte como una experiencia a ser vivida, se propuso una instancia en la que el cuerpo del público se encuentra directamente implicado. La obra invita al “corazonar”, indagando en la noción de una cadena de abrazos como condición para la activación de la empatía. Si bien su funcionamiento técnico es simple, su dimensión poética resulta significativa.

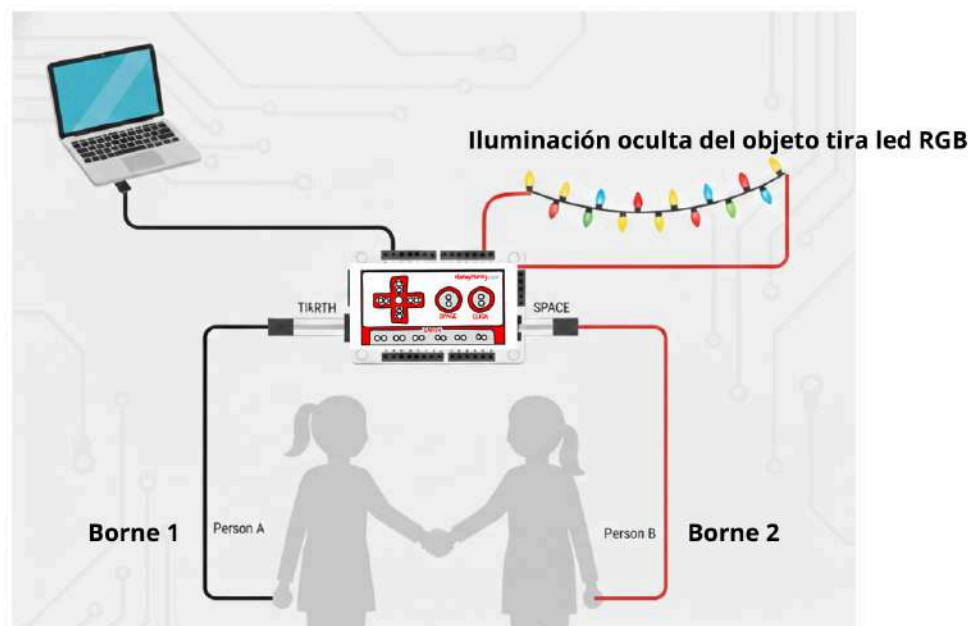


Fig. 31. Esquema de conexión de los componentes electrónicos para la instalación artística *Encendiendo el latido urbano*.

El dispositivo requiere la participación de, al menos, dos personas para ser activado (Fig. 30). Un participante debe tocar la mano de uno de los personajes, donde se encuentra ubicado un borne conectado a la placa electrónica, mientras que otra persona debe tocar la mano del personaje situado en el extremo opuesto de la obra, donde se localiza el segundo borne que permite cerrar el circuito eléctrico. Dada la extensión de la obra, no es posible que una sola persona accione ambos puntos simultáneamente. Para que el circuito se complete, los participantes deben tomarse de las manos o establecer contacto físico entre sí, conformando así el “abrazo” propuesto por la obra. Una vez cerrado el circuito, la obra se activa y se ilumina, materializando visualmente el gesto compartido. (ver link del funcionamiento de la obra: https://youtu.be/Z3M6aG2Fl_c)

Por último, otro de los cambios introducidos fue la incorporación de códigos QR como mediaciones tecnológicas que habilitan un diálogo ampliado con la obra. Inspirada en la obra de Yiying Lu, el trabajo con códigos QR es una práctica que se fue incorporando progresivamente en las pinturas para sumar al objeto artístico otros espacios virtuales de diálogo y producción de sentido. A través de estos dispositivos se establecen “ventanas” que permiten al público acercarse a los procesos creativos, incorporando textos, poemas, registros audiovisuales del proceso, música y otros materiales que expanden la obra como experiencia vivida. (Ver anexo 4 de imágenes)

En el caso específico de esta obra, uno de los códigos QR enlaza al sonido de una canción trabajada con inteligencia artificial (link a la canción: <https://qr.codes/f5lkPA>) y realizada a partir de una poesía de mi autoría, que aborda explícitamente la acción de *corazonar* la ciudad y desgalichar la mirada. Por otra parte, otro código QR al muro colaborativo creado para el proyecto, donde se presenta información general, las preguntas rectoras de la investigación y se invita al público a dejar sus propias respuestas en torno a prácticas cotidianas de descompresión, desgalichamiento o desurbanización luego de una jornada intensa (link al muro colaborativo: <https://padlet.com/melinasaredo/desgalichar-la-mirada-2l6nv7d015ub3pv9>).

De este proceso creativo se desprende que, en el marco de los procesos sensibles que atraviesan esta investigación, la obra se inscribe en una concepción del arte como experiencia encarnada, relacional y situada, donde el cuerpo deviene soporte, interfaz y mediador del sentido. Tal como se desarrolla a lo largo de esta tesis, el *corazonar* —entendido como una forma de conocimiento afectivo y colectivo— propone una ruptura con la lógica representacional y objetual para dar lugar a una práctica estética que se activa en el encuentro con otros. En este sentido, la propuesta no se limita a una obra reactiva, sino que configura un dispositivo relacional tecnopoético sustentable y ambiental — en el sentido que expresa Kosak— que sólo adquiere sentido en la participación compartida, en sintonía con la noción de obra abierta y con las prácticas que conciben el espacio como narrativa activa y el arte como intersticio social.

Asimismo, la implicación directa del cuerpo del público, a través del gesto del abrazo y del contacto físico necesario para cerrar el circuito, recupera una dimensión ritual y afectiva que dialoga con las cosmovisiones ancestrales abordadas en esta investigación, en las que la experiencia estética no se separa de la vida ni del entorno. La utilización de biomateriales y tecnologías de bajo impacto refuerza esta perspectiva, ya que la materialidad de la obra no se concibe como un mero soporte técnico, sino como una extensión del vínculo entre lo humano, lo ambiental y lo comunitario. De este modo, la pintura se expande hacia un campo procesual donde lo sensible, lo corporal y lo tecnológico se entrelazan para habilitar una experiencia orientada a restituir la empatía, activar memorias afectivas y proponer otras formas posibles de habitar el espacio urbano desde una ética del cuidado y la comunalidad.

Por último, la incorporación de códigos QR y herramientas de inteligencia artificial en el marco de esta obra funcionan como mediaciones sensibles que expanden la experiencia sin sustituir la presencia, el cuerpo ni el encuentro, haciendo visible la infraestructura técnica y habilitando una lectura crítica de sus condiciones de producción. Lejos de operar como simulacros de vínculo, estos dispositivos se integran como umbrales que articulan lo material y lo virtual, lo individual y lo colectivo, inscribiéndose en una lógica de apertura, coautoría y memoria activa. De este modo, la tecnología se desplaza de una función extractivista hacia una práctica de acompañamiento afectivo y relacional, coherente con el *corazonar* como

método y con el *desgualichar* como gesto de desprogramación perceptiva. Esta concepción habilita el pasaje hacia un conjunto de acciones y experiencias que profundizan esta dimensión situada del proyecto —derivadas urbanas, rituales colectivos y performances participativas— donde la obra se despliega plenamente en el territorio y en el tiempo compartido, y donde el sentido se produce en el tránsito, en el encuentro y en la experiencia vivida.

Rituales para *corazonar* la ciudad: El afecto como metodología artística situada.

Otra dimensión central del proyecto son los rituales, que cuando presente el avance eran solo teoría y hoy ya hay varios que se han materializado y otros han quedado para etapas posteriores de desarrollo. Aquí iré narrando las experiencias vividas en cada uno de los rituales realizados, sus aciertos, problemas y reflexiones posteriores una vez realizados.

El primer paso de las acciones rituales fue la creación del muro colaborativo virtual, alojado en la plataforma Padlet (link al muro colaborativo: <https://padlet.com/melinasaredo/desigualchar-la-mirada-2l6nv7d015ub3pv9>), donde personas de distintas procedencias comparten reflexiones, dibujos, fotografías y fragmentos de relatos vinculados a la pregunta por habitar la ciudad desde el afecto. En un video publicado en redes (link: https://www.youtube.com/watch?v=YJR_GiRUwEM) comencé a contar sobre mi proyecto y publique el link del muro colaborativo para que la gente que quisiera pudiera comenzar a escribir sus prácticas. Esta instancia extiende el alcance territorial del proyecto, permitiendo que la obra continúe creciendo más allá del tiempo expositivo y del encuentro presencial. Enseguida tuve una gran respuesta (Fig. 32), generando un muro rico en experiencias, diálogos de prácticas y recetas para de alguna forma pensar el vivir la ciudad de otra manera.

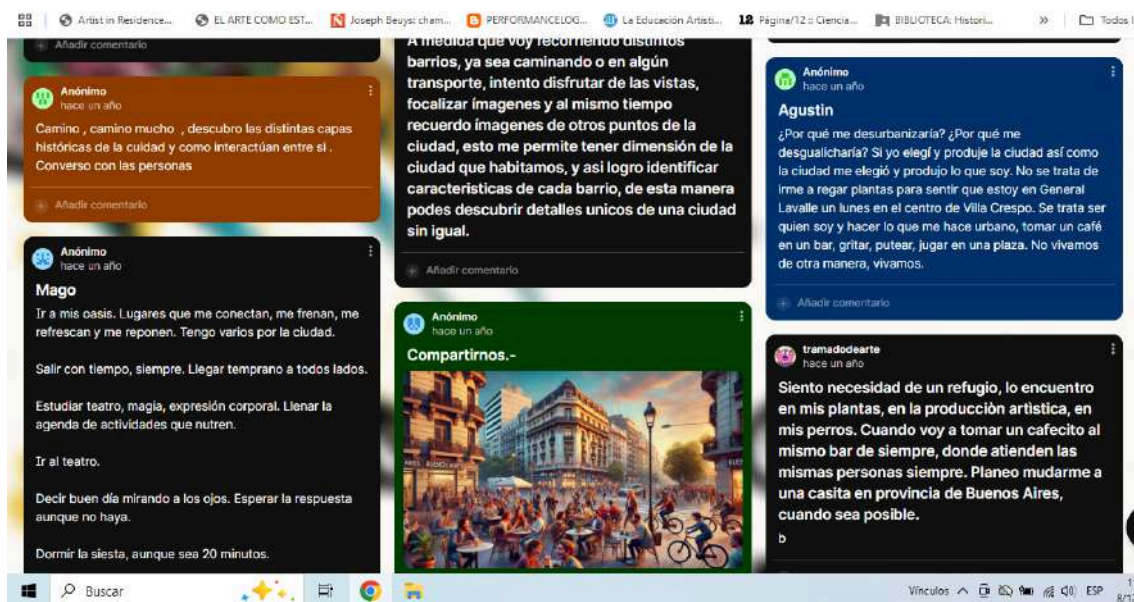


Fig. 32. Captura de pantalla del muro colaborativo del proyecto.
link:<https://padlet.com/melinasaredo/desigualichar-la-mirada-216nv7d015ub3pv9>

Esta instancia permanece activa y fue creciendo a lo largo del proyecto, ya que en cada muestra y exposición se ha incorporado un código QR que dirige al muro colaborativo. De este modo, el muro continúa creciendo y se configura como un espacio virtual vivo de reflexión colectiva en torno a los modos de habitar la ciudad de Buenos Aires. Resulta particularmente significativo que, dentro de los aportes recibidos, algunas personas expresan explícitamente su deseo de no “desigualicharse” ni “desurbanizarse”. Este posicionamiento, lejos de constituir una negativa al dispositivo, evidencia la potencia reflexiva de la propuesta, dado que incluso quienes manifiestan desacuerdo se ven interpelados a pensar sobre cómo viven, dónde viven y qué decisiones sostienen en su cotidianeidad. Al dejar asentadas sus posturas en el muro y habilitar la posibilidad de respuesta por parte de otros participantes, la obra activa un espacio de diálogo, disenso y construcción colectiva de sentido. En este marco, el muro colaborativo opera como una extensión relacional de la obra, reafirmando al arte como experiencia abierta, situada y procesual, capaz de generar pensamiento crítico, vínculos afectivos y debate en torno a las formas contemporáneas de habitar el territorio urbano.

Por otra parte, realicé el ritual *Corazonar la ciudad* (2025), un dispositivo instalado durante la muestra *De corazones y desigualichos* en la Alianza Francesa, en el marco de la exposición de algunas de las pinturas realizadas a partir de mi bitácora personal. Esta instancia constituyó la primera presentación de los trabajos de esta investigación en un espacio institucional legitimado y, a su vez, la primera activación presencial de uno de los rituales propuestos en el proyecto.

El dispositivo invitaba a cada visitante a dejar palabras, frases o prácticas vinculadas a acciones cotidianas que realizan para “desurbanizarse”. Para ello, las personas intervenían tarjetas de colores que luego podían abrocharse y colgarse en las tiras de tela que conformaban la instalación dentro de la sala expositiva. De este modo, la obra se expandía a lo largo del tiempo de exhibición y se constituía progresivamente como un archivo poético colectivo. Esta pieza (Fig. 33) retoma los principios de la estética relacional (Bourriaud, 1998/2015) y dialoga con las prácticas comunitarias que Ticio Escobar (2004) identifica como formas de resistencia cultural. La instalación funcionó como un organismo vivo, activado por los deseos, preocupaciones, recuerdos e imaginarios de quienes participaron (ver Anexo 2 de imágenes).



Fig. 33. *Corazonar la ciudad*. 2025. Melina Saredo. Dispositivo lúdico instalado en la Alianza francesa 2025 instalado durante la muestra de corazones y desgualichos.

La experiencia de *Corazonar la ciudad* (2025) me permitió comprender de manera concreta cómo el arte puede convertirse en un instrumento activo de reflexión personal y colectiva. Desde niñas y niños que visitaron la muestra con delegaciones escolares, hasta personas adultas que transitaban la sala por formar parte de las actividades regulares del instituto, se mostraron dispuestas a participar del dispositivo y a dejar sus anotaciones. Este hecho despertó en mí el interés por continuar indagando en prácticas artísticas capaces de interpelar a públicos amplios y no especializados, alejados de los circuitos tradicionales del arte. En particular, la respuesta de las infancias —su entusiasmo por tocar, crear y escribir dentro de una obra— abrió una nueva línea de exploración vinculada al desarrollo de talleres en escuelas y espacios infantiles, dimensión que será abordada más adelante en esta investigación.

De esta experiencia se desprende el juego urbano *Derivas del corazonar* (2025), en el cual el ritual adoptó un formato de búsqueda del tesoro reflexiva y afectiva en el espacio urbano, mediada por imágenes más con códigos QR que semanalmente eran instalados en distintos lugares. A través de mi página de instagram ([@melinasaredo](https://www.instagram.com/melinasaredo)) fui subiendo videos invitando a participar del juego y semanalmente iba subiendo reels donde mostraba fotos o videos de la ubicación en la que instalaba una tarjeta dibujada, la cual poseía, un dibujo, una pregunta y

un código QR que direcciona al muro colaborativo para que las personas puedan subir sus respuestas. (Link al video compilado de la experiencia: <https://youtu.be/SkaJR7tFDJM>)

El objetivo de este ritual (Fig. 34) era invitar a la ciudadanía a recorrer, descubrir y reflexionar sobre su entorno urbano y revalorar lugares históricos de los barrios que habito cotidianamente (los barrios intervenidos fueron: vélez sarsfield, devoto y villa del parque) a través de micro-intervenciones que propongan preguntas, acciones y gestos afectivos, fomentando el encuentro y la participación en un archivo poético colaborativo online. El juego urbano *Derivas del corazonar* (Fig. 33) realizado a partir de tarjetas ilustradas con códigos QR, distribuidos en el espacio público para interrumpir el automatismo del tránsito urbano permitió acercar el arte a la gente y, a través de las imágenes, los transeúntes accedieron a preguntas que abren un breve espacio de reflexión afectiva en medio de la velocidad cotidiana. Estas micro-acciones articulan tecnología accesible, poesía visual y participación espontánea, ampliando el proyecto hacia la comunidad. (ver anexo 3 de imágenes)



Fig. 34. *Derivas del corazonar*. Melina Saredo. 2025

Parte del Registro fotográfico del ritual, la imagen fue dejada en el centro de la memoria El Olimpo, en el barrio de vélez sarsfield

La experiencia ritual de *Derivas del corazonar* (2025) fue extremadamente rica dado que por un lado me situé en la necesidad de salir al espacio urbano, entrar en contacto con los lugares donde quería instalar las imágenes, contarles de la propuesta y dejar las imágenes para observar cual era el accionar de la gente. De manera positiva pude vivenciar que en la

mayoría de los casos en los lugares me abrieron los brazos a que dejara las imágenes y recibí muy afectuosas devoluciones frente a la propuesta de querer revalorizar ciertos espacios de los barrios que habito.

Por otra parte, encontré que hay bastante dificultad en movilizar al público para que juegue. Si bien en las redes sociales, y en particular en mi instagram los videos recibieron muchas visitas y la gente se animaba a proporcionar respuestas de que lugares eran los que tenían la imagen expuesta, muy pocos iban a buscarla físicamente para responder a la pregunta que se hallaba en la lámina expuesta. Las red social en este sentido se configuró en un espacio mucho más rico de diálogo que propiamente lo que ocurrió con las imágenes expuestas en la vía pública.

Las láminas, expuestas a las inclemencias del clima, al tránsito urbano perdieron visibilidad y atención, cayendo en el sin fin de estímulos visuales que tiene la ciudad, perdiendo protagonismo. Este hecho hizo que me replanteara la metodología del juego. De esta experiencia surgió la idea de transformar el juego urbano en un juego de cartas para poder jugar en espacios más reducidos o interiores, con comunidades más reducidas, experiencia que está en desarrollo y que pronto pondré a prueba también. Esta experiencia la pienso como una suerte de juego de preguntas y respuestas íntimo y reflexivo para pensar e indagar en nuestras prácticas diarias.

Como fue planteado más arriba, de estos dos rituales realizados surgió la necesidad de cambiar el objeto artístico presentado en el avance, gestándose la obra *Encendiendo el latido urbano* y por otro lado tuve la necesidad de cambiar la acción ritual performática que se preveía realizar con la *Tritucleta* a futuro. Por un lado, como expliqué anteriormente, me vi en la necesidad de hacer cambios formales y técnicos en la obra *Encendiendo el latido urbano* para que tuviera un hilo conductor más cercano con las pinturas y con los rituales que fueron realizándose durante el proyecto. Y por otra parte, he estado preparando todo lo necesario para realizar una acción ritual performativa, la acción con el *Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1 – Desgualichadora de Odios*, un artefacto que confeccione reutilizando un eje de trituradora de papel cirujeada por la calle, impresión 3d y tela reciclada. Este dispositivo vino a suplantarse a la tritucleta (Fig. 35) presentada como parte del avance de tesis.



Fig. 35. Boceto de la tritucleta. maquina trituradora para la acción performática desgualichadora de odios o dispositivo de transmutación afectiva.

El *Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1 – Desgualichadora de Odios* (Fig. 36) que tritura mensajes escritos en papel para reutilizarlos como materia poética o plástica. Está pensado para ser utilizado en el marco de la marcha por el 50° aniversario del golpe de estado (sucedido el 24 de marzo de 1976). En el contexto social argentino actual en el que se propaga el odio y la desmemoria considero que esta fecha es un emblema socio cultural de resistencia, por el cual que mejor que proponer una acción de abrazo colectivo, que “corazone” la calle. Se planea a futuro sacar a la calle la acción performativa en otras movilizaciones, espacios, etc. y me permite una mayor actividad que con la bicicleta, pudiendo usarlo en diversos espacios siendo el mismo más versátil. Esta performance propone transformar colectivamente palabras de odio en material creativo, articulando una política del cuidado que desafía la lógica urbana de la hostilidad, combinando ritualidad, juego y tecnología en un gesto que reactiva la potencia simbólica del acto comunitario.



Fig. 36. *Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1 – Desigualchadora de Odios*. Melina Saredo. Prototipo para el ritual a realizarse el 24 de marzo de 2026 durante la marcha por el 50° del golpe de estado de 1976..

La acción performativa pensada para realizarse en el espacio público propone que la gente escriba sus palabras, frases, escritos, etc de odio en papeles que son instantáneamente triturados. Simbólicamente al triturarse la persona se los “saca” de encima, se desigualcha. Yo a cambio de su participación les entregó un corazón confeccionado con biomaterial de papel textil con semillas el cual es plantable para que metafóricamente se transforme el odio en efecto, la hostilidad en un renacer natural y empático. (ver anexo 5 de imágenes)

Para cerrar esta sección, otro eje fundamental de los rituales se despliega en los talleres escolares y visitas guiadas, particularmente la experiencia con la Escuela N° 8 DE 7, cuyos estudiantes visitaron la exposición en la Alianza Francesa en 2025. Estas actividades permitieron trabajar la ciudad desde la sensibilidad y la imaginación, proponiendo dinámicas lúdicas inspiradas en las ideas de Huizinga (2010) que habilitan procesos de reflexión sobre convivencia, cuidado y memoria. Las intervenciones de las infancias en las obras —sus dibujos, preguntas, gestos y relatos— se incorporan al archivo afectivo del proyecto, integrando saberes comunitarios en la producción estética. (ver anexo 6 de imágenes)

Finalmente, en esta investigación se articulan todas estas prácticas —exposiciones, performances, biomateriales, dispositivos interactivos, talleres, derivas, plataformas digitales— en un único entramado metodológico que concibe el arte como una práctica político-afectiva capaz de reencantar la vida urbana, abrir espacios de sensibilidad y activar

modos colaborativos de habitar la ciudad. La multiplicidad de materiales producidos (textos, imágenes, fragmentos de conversaciones, objetos reciclados, archivos virtuales) conforma un archivo en permanente expansión que testimonia las formas diversas en que las personas imaginan otras posibilidades de vida común.

Desde esta perspectiva, *desgualichar la mirada* se vuelve una metodología crítica y sensible para desmontar las estructuras perceptivas que sostienen la violencia urbana, mientras que corazonar aparece como un gesto de recomposición afectiva y política. Ambas nociones encuentran su potencia en la praxis: en los encuentros, las obras, los rituales, las derivas y los juegos que, en su conjunto, permiten abrir fisuras en la lógica urbana dominante y proponer modos alternativos de sentir, pensar y habitar la ciudad.

Conclusión y reflexiones finales: Después de la acción qué nos queda.

La presente investigación se propuso indagar de qué manera el arte contemporáneo puede operar como un dispositivo sensible de reconfiguración de los vínculos urbanos, articulando juego, afecto, tecnología y materialidad sustentable en el espacio público. A lo largo del desarrollo teórico, metodológico y práctico, el proyecto *Desgualichar la mirada* fue consolidándose como una praxis estética situada, en la que creación artística e investigación no constituyen instancias separadas, sino dimensiones interdependientes de un mismo proceso de producción de conocimiento.

Desde este posicionamiento, la tesis asume que el arte no se limita a la representación simbólica de problemáticas sociales, sino que puede intervenir activamente en la producción de experiencia, habilitando modos alternativos de percepción, relación y habitar, en consonancia con Rancière (2009). En este marco, las obras desarrolladas no buscan ofrecer respuestas cerradas, sino generar condiciones de posibilidad para el encuentro, la escucha y la participación colectiva.

El concepto de *desgualichar la mirada* se constituyó progresivamente como eje estructurante de la investigación. Lejos de operar como una metáfora poética aislada, *desgualichar* se definió como una práctica crítica de desprogramación perceptiva, orientada a desmontar los automatismos visuales, afectivos y cognitivos que reproducen la hostilidad, la polarización y la deshumanización en la vida urbana contemporánea. Esta noción dialoga con las críticas a la colonialidad del poder y del saber desarrolladas por Segato (2015), Dussel (1977) y Rivera Cusicanqui (2010, 2018), entendiendo que las formas de ver y sentir no son neutras, sino históricamente producidas y políticamente situadas.

En este sentido, *desgualichar* implica una toma de posición ética, es decir que supone interrumpir la naturalización de discursos de odio, competencia y miedo que atraviesan el espacio público, y proponer, en su lugar, experiencias que restituyan la ternura, la empatía y la comunalidad como valores posibles. El arte se presenta aquí como un gesto de pausa, una fisura en el ritmo acelerado de la ciudad que permite habilitar instancias de reflexión afectiva y colectiva.

El concepto de *corazonar*, retomado de Guerrero Arias (2010), resultó fundamental para dotar a esta práctica de una dimensión epistemológica y política específica. Corazonar implica comprender el conocimiento como una práctica encarnada, donde pensamiento, emoción y acción se articulan inseparablemente. Esta perspectiva cuestiona la hegemonía de la razón instrumental y se inscribe en una tradición latinoamericana de pensamiento crítico que reivindica el *sentipensar* como forma legítima de producción de saber (Kusch, 2000; Tasat, 2019).

En el marco de esta tesis, el *corazonar* se tradujo en un método de hacer arte, orientado a generar experiencias relacionales donde el cuerpo del público deviene protagonista. Obras como *Encendiendo el latido urbano*, *Corazonar la ciudad*, *Dispositivo de Transmutación Afectiva N°1 – Desgualichadora de Odios* y las acciones performativas desarrolladas en el espacio público, como *Derivas del corazonar*, evidencian cómo el gesto lúdico y ritual puede operar como herramienta de transformación sensible. En estas prácticas, el juego no funciona como entretenimiento superficial, sino como un dispositivo estructurado de conocimiento, en consonancia con Huizinga (2007), quien entiende el juego como matriz constitutiva de la cultura.

Desde una perspectiva metodológica, la investigación se inscribió en el campo de la investigación-creación, entendida como un proceso situado de producción de conocimiento que emerge del hacer, del error, de la iteración y del contacto directo con los contextos de intervención. El uso de bitácoras personales, registros audiovisuales, derivas urbanas, rituales colectivos y archivos afectivos permitió sistematizar aprendizajes que no podrían haberse producido desde un enfoque exclusivamente teórico. En este sentido, la práctica artística se configuró como un laboratorio vivo, donde cada obra funciona simultáneamente como resultado, pregunta y método.

La dimensión material del proyecto ocupó un lugar central en esta investigación. La elección de biomateriales, residuos textiles, orgánicos e industriales recuperados del entorno barrial, así como el uso de pinturas ecológicas, respondió a una toma de posición política frente a los modelos extractivistas que históricamente han atravesado tanto al sistema artístico como a la vida urbana. En diálogo con Braungart y McDonough (2009) y con los principios del *Buen Vivir* (Acosta, 2013; Huanacuni Mamani, 2010), la materialidad de las obras fue concebida como portadora de memoria territorial y como soporte de una ética del cuidado.

Estas decisiones no se limitaron a una preocupación ambiental, sino que se articularon con una reflexión sobre la economía circular, la reutilización y la resignificación del descarte como gesto poético y político. Recuperar materiales desechados, transformarlos y devolverlos al espacio público bajo nuevas formas sensibles implicó disputar la lógica productivista que concibe la vida —humana y no humana— como recurso disponible para el saqueo.

En paralelo, la incorporación de tecnologías blandas y mediaciones digitales fue abordada desde una perspectiva crítica, apoyada en la noción de tecnopoéticas desarrollada por Claudia Kozak (2012, 2018). Desde este enfoque, la tecnología no se presenta como un instrumento neutral ni como un fin en sí mismo, sino como un campo de articulación entre poéticas y políticas de la técnica. Los códigos QR, las plataformas colaborativas, los dispositivos interactivos y las exploraciones con inteligencia artificial fueron utilizados como mediadores sensibles, orientados a ampliar la experiencia estética sin desplazar el protagonismo del cuerpo, el territorio y el encuentro.

En este sentido, el uso de inteligencia artificial —particularmente en la producción sonora a partir de textos poéticos de autoría propia— fue planteado como un ejercicio de apropiación crítica, cercano a la lógica de la antropofagia cultural propuesta por Oswald de Andrade (1928). Lejos de delegar la autoría al algoritmo, la IA se incorporó como un recurso que permite visibilizar la mediación técnica, problematizar el extractivismo de datos y abrir un espacio de reflexión sobre los modos contemporáneos de creación y circulación de sentido.

Las obras desarrolladas evidencian que la participación del público no constituye aquí un valor en sí mismo, sino una condición fundamental para la activación del sentido. En consonancia con Bourriaud (2006, 2008), Eco (1985) y Gadamer (1991), la obra se configura como un intersticio social, un juego abierto que sólo se completa en el encuentro con otros. El gesto del abrazo, la escritura compartida, el cierre colectivo de circuitos y la activación de memorias afectivas restituyen una dimensión ritual del arte que desafía la pasividad del espectador y habilita procesos de subjetivación política sensibles.

Lejos de clausurar un recorrido, esta tesis abre una serie de proyecciones posibles que extienden el campo de investigación y acción del proyecto *Desgualichar la mirada*. En primer lugar, se plantea la continuidad y profundización de las acciones performativas en el espacio público, particularmente del *Dispositivo de Transmutación Afectiva N°1 – Desgualichadora de Odios*, como herramienta replicable en contextos educativos, comunitarios y territoriales diversos. Estas acciones permiten trabajar colectivamente la gestión de emociones, el conflicto social y la memoria afectiva desde una perspectiva lúdica y no violenta.

Asimismo, se proyecta la expansión del uso de tecnologías blandas como dispositivos pedagógicos y comunitarios, fortaleciendo el trabajo con archivos colaborativos, bitácoras colectivas y plataformas de memoria viva que permitan sistematizar prácticas de cuidado, desurbanización simbólica y corazonar territorial. En este sentido, el proyecto abre la posibilidad de articularse con instituciones educativas, centros culturales y organizaciones sociales, ampliando su impacto más allá del ámbito artístico.

Otra línea de continuidad se vincula con la profundización del trabajo en biomateriales y economía circular, explorando nuevas formulaciones, soportes y usos que integren arte, ecología política y participación comunitaria. Este camino habilita futuras investigaciones orientadas a la producción de materiales sustentables como lenguaje artístico y como práctica de resistencia frente a los modelos extractivistas dominantes.

Finalmente, el proyecto deja abierta la posibilidad de seguir indagando el cruce entre poesía, pintura y tecnologías contemporáneas, consolidando una práctica transdisciplinar que articule escritura, imagen, sonido y acción performativa como modos complementarios de investigación–creación.

En un contexto urbano atravesado por la aceleración, la fragmentación social y la naturalización del odio, *Desgualichar la mirada* se afirma como una apuesta ética y estética por la reconstrucción de lo común. Corazonar la ciudad no es aquí un gesto ingenuo, sino una práctica consciente de resistencia, configurándose como una forma de devolverle al arte su potencia ritual, su capacidad de interrumpir lo dado y de abrir, aunque sea por un instante, un espacio donde volver a mirarnos sin miedo. En ese umbral sensible —entre el cuerpo y la tecnología, entre el residuo y la memoria, entre el juego y la reflexión— el arte recupera su dimensión más vital, la de recordarnos que aún es posible habitar el mundo de otra manera.

Anexos

Anexo 1. Obras pictóricas realizadas a partir de mi bitácora personal

En este apartado se presentan algunas de las pinturas que se fueron creando durante el proyecto. Pinturas en las cuales se fueron incorporando los biomateriales y donde se trató de responder a través de lo pictórico a las preguntas rectoras del proyecto *Desgualichar la mirada*. Estas obras han sido realizadas a partir de mi bitácora personal (Fig. 37, 38, 39 y 40), la cual fue desarrollándose y ampliándose de manera sostenida a lo largo del proceso de investigación. Lejos de operar únicamente como un registro auxiliar, la bitácora se configuró progresivamente como un espacio de pensamiento y experimentación en el que confluyen ideas, anotaciones, fragmentos poéticos, dibujos e imágenes.



Fig. 37. *Abrazar potencia nuestros colores*. Melina Saredo. 2025
Obra pintada con pintura ecológica sobre madera con biomateriales incorporados.

En este sentido, la bitácora funcionó como un dispositivo metodológico nodal dentro del proceso de investigación–creación, desde el cual se articularon decisiones formales, materiales y conceptuales que posteriormente se materializaron en obras específicas y en instancias de exhibición abiertas al público.

Desde esta perspectiva, la bitácora puede leerse como una tecnopoética en sentido amplio, en diálogo con las nociones desarrolladas por Claudia Kozak, quien entiende las tecnopoéticas no como una mera incorporación de tecnologías al campo artístico, sino como modos situados de producción de sentido en los que técnica, lenguaje y sensibilidad se implican mutuamente (Kozak, 2012; 2015). En este marco, la bitácora no antecede linealmente a la obra, sino que integra el entramado tecnopoético del proyecto: allí se ensayan cruces entre pintura, escritura, pensamiento afectivo, memoria personal y reflexión política, configurando una práctica en la que lo técnico se entrelaza con lo poético y lo ético.



Fig. 38 *¡Soltá! la vida está afuera*. Melina Saredo. 2025
Obra pintada con pintura ecológica sobre madera con biomateriales incorporados.



Fig. 39. *Cuánto cuesta cuidar nuestros propios colores*. Melina Saredo 2025
Obra pintada con pintura ecológica sobre madera con biomateriales incorporados.

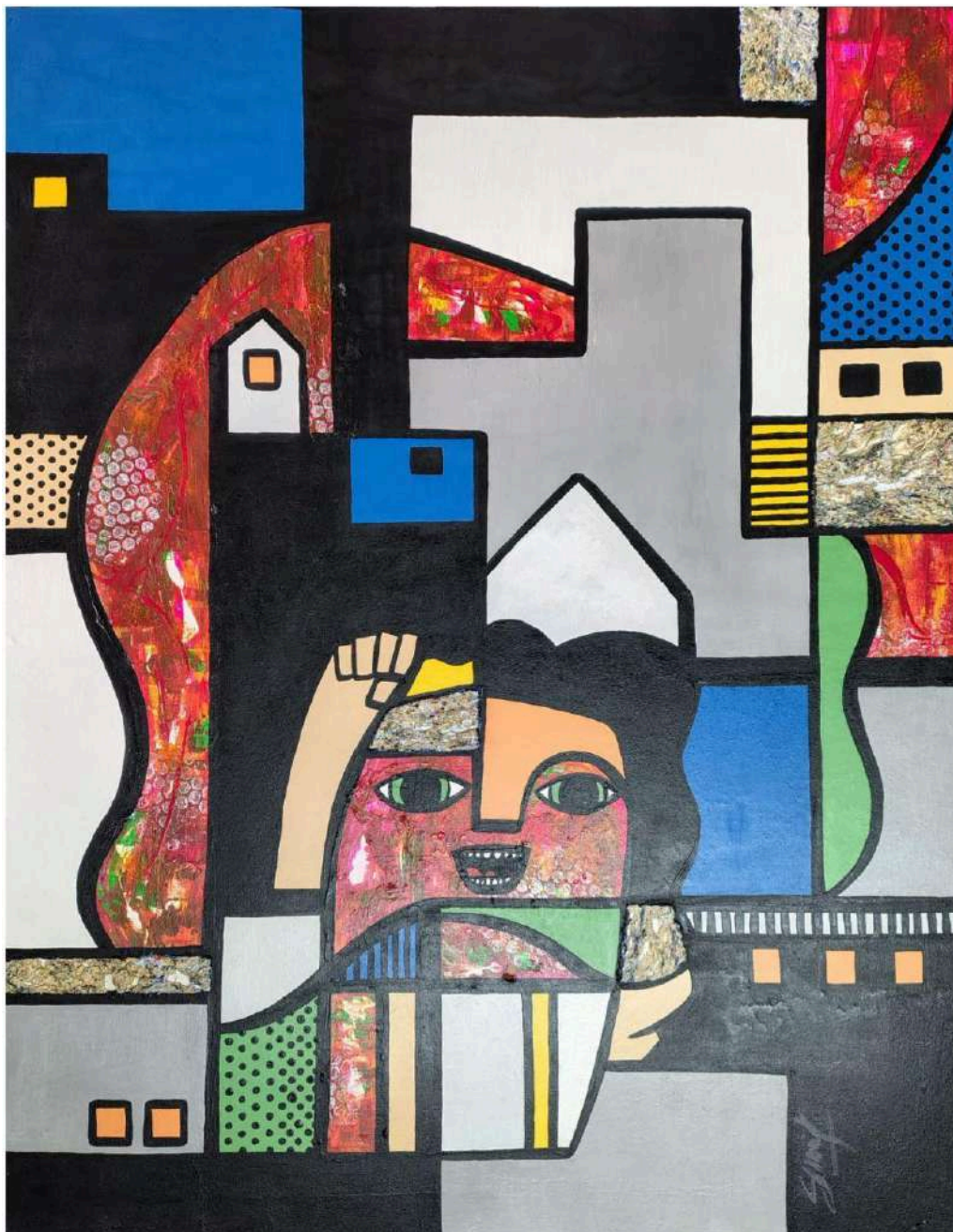


Fig. 40. *En ciudad gris sé el faro*. Melina Saredo. 2025
Obra pintada con pintura ecológica sobre madera con biomateriales incorporados.

A partir de este reservorio sensible y conceptual se gestaron diversas producciones pictóricas (como las que en este anexo se observan), que luego fueron exhibidas en distintas muestras realizadas en los meses posteriores a la presentación del avance de esta tesis, entre ellas: *Corazonando la ciudad* (muestra personal, Galería Palermo H, noviembre de 2025); *De*

corazones y desgualichos (muestra personal, Alianza Francesa sede Flores, mayo–julio de 2025); *Energía en movimiento* (exposición colectiva, Galería Juana de Arte, mayo de 2025); y *Corazonar. El desgualicho de la mirada* (Cultura Viva, marzo de 2025).

Estas exhibiciones constituyeron instancias situadas de contraste, validación y reformulación del proyecto, en tanto habilitaron la observación de las obras en contextos diversos y, especialmente, en relación con su recepción. El espacio expositivo operó como un ámbito de activación, donde las producciones dejaron de funcionar exclusivamente como objetos de contemplación para devenir superficies de encuentro e interacción. En ese marco, los conceptos de *corazonar* y *desgualichar la mirada* se pusieron en juego en la experiencia concreta con los públicos, evidenciando modos de apropiación, resonancia y desplazamiento que excedieron la instancia de producción individual.

En numerosos casos, las pinturas establecieron un diálogo directo con las preguntas rectoras de la investigación, no solo en el plano conceptual sino también en su dimensión performativa, en tanto habilitaron formas de participación, conversación y circulación afectiva. Estas dinámicas de intercambio anticiparon y, en cierto modo, prepararon el terreno para las acciones rituales y participativas desarrolladas posteriormente en el espacio urbano, las cuales serán analizadas en apartados posteriores.

Asimismo, la exposición *De corazones y desgualichos* (muestra personal, Alianza Francesa sede Flores, mayo–julio de 2025) (Fig. 41) constituyó un espacio particularmente significativo para la puesta en práctica de dos instancias relevantes del proyecto. Por un lado, funcionó como escenario de la primera obra ritual, *Corazonar la ciudad*, concebida como una propuesta de interacción directa con una de las piezas exhibidas y orientada a activar una dimensión participativa de la experiencia estética. Por otro lado, en el transcurso de la muestra se desarrollaron talleres presenciales y visitas guiadas de instituciones educativas, que habilitaron instancias de diálogo con infancias vinculadas al proyecto.

En estos encuentros, las y los participantes pudieron intervenir la obra *Corazonar la ciudad*, de carácter participativo, incorporando sus propias miradas y producciones simbólicas. Este proceso dio lugar a un intercambio significativo, en el que la mediación pedagógica y la experiencia estética se articularon como espacios de co-construcción de sentido, ampliando el alcance relacional de la propuesta y consolidando la dimensión colectiva del proyecto.



Fig. 41 Registro fotográfico de la exposición *De corazones y desgualichos*
(muestra personal, Alianza Francesa sede Flores, mayo–julio de 2025)

Por otra parte, la experiencia misma de exhibir estas obras puede comprenderse como una instancia de producción de conocimiento, en la medida en que el encuentro con el público no solo implicó una puesta en circulación de las imágenes, sino también una transformación del propio proceso investigativo. La exposición se constituyó así en un espacio de retroalimentación donde la interacción, la escucha y la observación de las respuestas sensibles de los asistentes incidieron en la reformulación de hipótesis, en el ajuste de procedimientos y en la expansión de los marcos interpretativos del proyecto.

para conocer más sobre mis pinturas del proyecto ver video, Link:
https://youtube.com/shorts/DJbkevErU1k?si=uIb9EPu0pbm0_TYE

Anexo 2. Experiencia Corazonar la ciudad

En este apartado se da cuenta de la experiencia transitada en el ritual *Corazonar la ciudad*.

El ritual **Corazonar la ciudad** (2025) se presentó como un dispositivo participativo instalado durante la muestra *De corazones y desgualichos* en la Alianza Francesa, en el marco de la exhibición de una serie de pinturas derivadas del trabajo con la bitácora personal. Esta instancia constituyó la primera activación pública de los rituales desarrollados en la investigación, así como la primera presentación del proyecto en un espacio institucional, configurando un punto de inflexión entre el proceso íntimo de producción y su apertura a una experiencia compartida.



Fig. 42. *Corazonar la ciudad*. Melina Saredo. 2025
Registro fotográfico de la obra participativa.
Muestra *De corazones y desgualichos* en la Alianza Francesa.

El dispositivo (Fig. 42) proponía una acción sencilla pero simbólicamente densa: invitar a quienes visitaban la exposición a dejar palabras, frases o gestos vinculados a prácticas cotidianas orientadas a contrarrestar las formas de violencia, hostilidad o endurecimiento afectivo que atraviesan la vida urbana contemporánea. En un contexto marcado por percepciones extendidas de odio o fragmentación social, la obra habilitaba un espacio de inscripción de mensajes asociados a la esperanza, el cuidado y la reconfiguración sensible del vínculo con la ciudad. La participación se materializaba mediante la intervención de tarjetas de colores que luego eran incorporadas a la instalación, al ser colgadas en las tiras textiles que conformaban el dispositivo dentro de la sala.

A lo largo del tiempo expositivo, la obra se expandió progresivamente, constituyéndose como un archivo colectivo en devenir. Cada intervención individual se integraba a una trama mayor, generando una acumulación visible de voces, deseos y micro-relatos que transformaban la instalación en un organismo vivo. En este sentido, el ritual operó como una interfaz relacional que desplazó el estatuto de la obra desde su condición objetual hacia una lógica procesual y participativa, en la que el sentido emerge del encuentro entre cuerpos, escrituras y temporalidades compartidas.

Desde una perspectiva situada en la estética de las artes tecnológicas, el dispositivo puede entenderse como una tecnopoética relacional en la que el soporte material —tarjetas, telas, disposición espacial— funcionó como plataforma de mediación simbólica. Más que incorporar tecnologías digitales, la obra activó una lógica tecnológica en sentido ampliado: un sistema de interacción diseñado para propiciar circulación afectiva, inscripción colectiva y producción de memoria compartida. En este marco, el ritual se configuró como una arquitectura sensible orientada a modular experiencias y a habilitar formas de participación accesibles a públicos heterogéneos.

La experiencia de activación de *Corazonar la ciudad* permitió observar cómo el público asume un rol activo en la construcción de la obra (Fig. 43), desplazando la figura del espectador hacia la de co-participante. Niñas y niños que visitaron la muestra junto a instituciones educativas, así como personas adultas que transitaban la sala en el marco de las actividades habituales del instituto, se involucraron en el dispositivo dejando sus anotaciones y marcas. Este gesto reiterado, aparentemente mínimo, produjo una densificación afectiva del espacio expositivo, transformándolo en un ámbito de resonancia colectiva donde se ponían en circulación imaginarios alternativos frente a las narrativas urbanas dominantes.



Fig. 43. *Corazonar la ciudad*. Melina Saredo. 2025
 Registro fotográfico de la obra participativa.
 Muestra *De corazones y desgualichos* en la Alianza Francesa.

Desde mi posicionamiento como artista-investigadora, esta experiencia implicó una comprensión situada del potencial del arte como práctica de mediación social. El ritual no operó únicamente como una obra exhibida, sino como una instancia de producción de conocimiento encarnado, en la que la interacción con el público incidió directamente en la reformulación de las hipótesis del proyecto. La disposición participativa observada, especialmente en las infancias —su inclinación a tocar, escribir e intervenir dentro de la obra— señaló la potencia de los dispositivos abiertos para interpelar públicos no especializados y ampliar los márgenes de circulación del arte más allá de sus circuitos tradicionales.

En este sentido, *Corazonar la ciudad* funcionó como una experiencia piloto que evidenció la viabilidad de prácticas estético-rituales orientadas a la co-construcción de sentido en contextos institucionales. Al habilitar un espacio donde los visitantes podían inscribir gestos de esperanza frente a la percepción de un clima urbano adverso, el dispositivo puso en acto una dimensión política de la sensibilidad, entendida no como enunciado discursivo, sino como práctica relacional. Esta constatación orientó la continuidad del proyecto hacia el

desarrollo de acciones participativas en otros territorios, particularmente en ámbitos educativos y espacios urbanos, líneas que serán profundizadas en los apartados siguientes.

Anexo 3. Experiencia ritual Derivas del Corazonar

A partir de la experiencia desarrollada con *Corazonar la ciudad* se desprende el ritual urbano *Derivas del corazonar* (2025), en el cual la lógica participativa se trasladó al espacio público mediante un formato lúdico de exploración urbana. En esta instancia, el ritual adoptó la forma de una deriva afectiva mediada por imágenes ilustradas que incluían preguntas y códigos QR, instalados semanalmente en distintos puntos de la ciudad. La convocatoria se realizó a través de la cuenta de Instagram de la artista (@melinasaredo), donde se compartían registros audiovisuales que invitaban a participar del recorrido, así como pistas visuales sobre la localización de cada intervención. Cada tarjeta funcionaba como un nodo híbrido —gráfico, espacial y digital— que conectaba la experiencia urbana con un muro colaborativo online donde las personas podían dejar sus respuestas.



Fig. 44. *Derivas del corazonar*. Melina Saredo. 2025.

Registro fotográfico del emplazamiento de una de las láminas en la plaza el corralón de floresta durante el ritual.

El objetivo de este dispositivo consistía en invitar a la ciudadanía a recorrer, descubrir y reflexionar sobre su entorno inmediato, promoviendo una revalorización sensible de lugares significativos de los barrios habitados cotidianamente (Vélez Sarsfield, Devoto y Villa del Parque). A través de micro intervenciones que proponían preguntas, acciones y gestos afectivos, el ritual buscó activar formas de atención desacelerada en medio del tránsito urbano, fomentando el encuentro entre deriva corporal, imagen poética y participación remota. Las tarjetas ilustradas distribuidas en el espacio público operaban como

interrupciones mínimas del automatismo ciudadano, habilitando breves instancias de reflexión afectiva en el flujo cotidiano. En este sentido, la obra articuló tecnologías accesibles, poesía visual y participación espontánea, expandiendo el proyecto hacia una dimensión comunitaria (ver [link del video de la experiencia: https://youtu.be/SkaJR7tFDJM?si=r3WJ9JrDPOoZT_Mk](https://youtu.be/SkaJR7tFDJM?si=r3WJ9JrDPOoZT_Mk))



Fig. 45. *Derivas del corazonar*. Melina Saredo. 2025.
Registro fotográfico del emplazamiento de las láminas durante el ritual.

Desde una perspectiva tecnopoética, *Derivas del corazonar* puede entenderse como un dispositivo de mediación híbrida que integró capas analógicas y digitales: la presencia física de las láminas en la vía pública, la circulación de pistas en redes sociales y la inscripción de respuestas en un archivo colaborativo online. Esta articulación configuró una ecología de medios en la que el ritual no se localizaba en un único soporte, sino que se desplegaba como una experiencia distribuida entre territorio, plataforma y memoria colectiva.

La activación del ritual implicó, asimismo, un desplazamiento metodológico en la práctica artística, en tanto demandó una inmersión directa en el espacio urbano. La instalación de las imágenes supuso un trabajo de aproximación a los lugares elegidos, diálogo con los entornos y exposición a la respuesta de quienes habitaban esos espacios. En numerosos casos, la recepción fue favorable: la posibilidad de intervenir sitios barriales desde una perspectiva

afectiva generó devoluciones positivas y habilitó intercambios con personas que valoraron la iniciativa de reactivar la memoria sensible de esos territorios.

No obstante, la experiencia también evidenció tensiones en relación con los modos contemporáneos de participación. Si bien los contenidos difundidos en redes sociales —especialmente en Instagram— alcanzaron niveles significativos de visualización e interacción, la traducción de ese interés en acciones físicas fue limitada. Muchas personas participaron desde el plano digital, identificando ubicaciones o respondiendo a las consignas en línea, pero solo una minoría se desplazó efectivamente para interactuar con las láminas en el espacio público. En este sentido, la red social se configuró como un ámbito de intercambio más activo que la propia instancia territorial, señalando un desfase entre circulación digital y participación situada.

A ello se sumaron las condiciones materiales propias del entorno urbano. La exposición de las láminas a factores climáticos, al desgaste y a la saturación visual característica de la ciudad redujo progresivamente su visibilidad, diluyendo su capacidad de interpelación. Estas contingencias pusieron en evidencia los límites de las micro-intervenciones en contextos urbanos altamente estimulados, así como la necesidad de repensar estrategias de mediación que sostengan la atención y la participación en el tiempo.

Desde mi posicionamiento como artista-investigadora, esta experiencia operó como una instancia crítica de aprendizaje metodológico. La tensión entre participación digital y presencial, junto con las dificultades de permanencia material de las obras en el espacio público, motivó una revisión del formato del dispositivo. Como derivación de este proceso, surgió la idea de traducir el juego urbano a un formato de cartas, orientado a contextos más acotados o interiores y a comunidades reducidas. Esta reformulación —actualmente en desarrollo— propone conservar la dimensión reflexiva y afectiva del ritual, desplazándose hacia una escala más íntima que habilite intercambios sostenidos y situaciones de diálogo más concentradas.

En este sentido, *Derivas del corazonar* puede leerse como una experiencia de experimentación situada que amplió el campo de la investigación más allá del espacio expositivo, al tiempo que reveló las complejidades de articular arte, tecnología accesible y participación en entornos urbanos contemporáneos. La obra no sólo extendió el proyecto hacia nuevas territorialidades, sino que también produjo conocimiento sobre las condiciones materiales, afectivas y mediáticas que inciden en la activación de prácticas artísticas relacionales en el presente.

Anexo 4. Encendiendo el latido urbano.

La obra *Encendiendo el latido urbano* (2025) se presenta en este anexo desde una perspectiva centrada en su proceso constructivo y en las decisiones materiales que acompañaron su desarrollo. A diferencia del cuerpo principal de la tesis —donde se profundiza su dimensión conceptual y experiencial—, aquí se documenta la resolución formal del objeto en tanto dispositivo artístico-tecnológico.

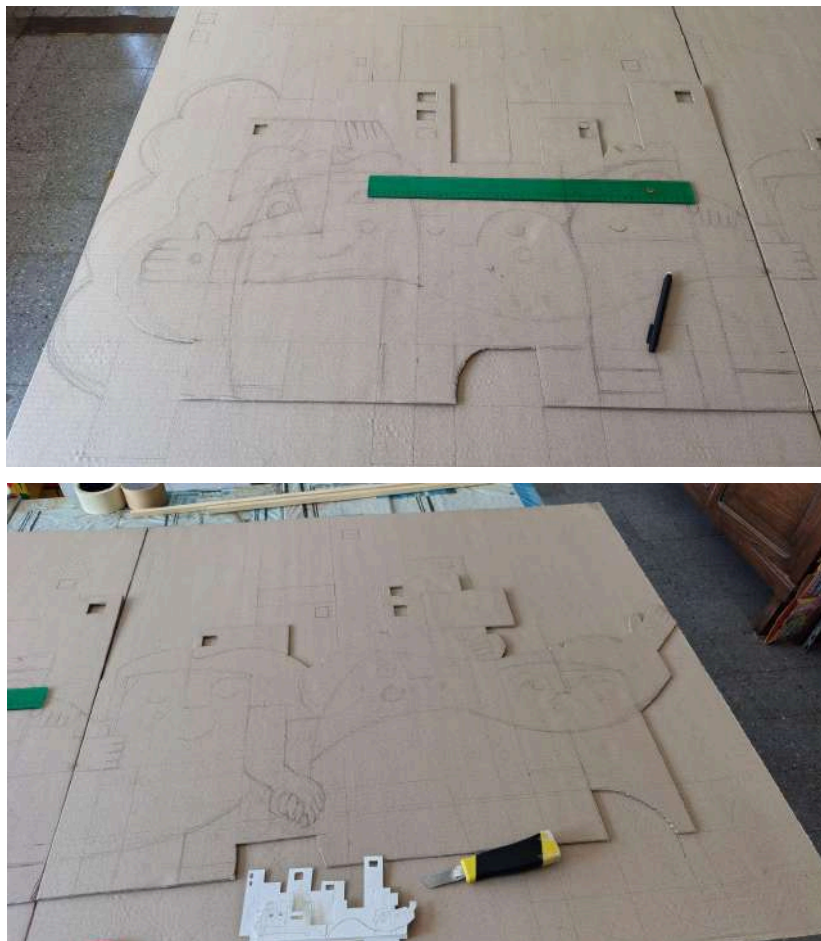


Fig. 46. *Encendiendo el latido urbano*. Melina Saredo. 2025
Registro fotográfico de la construcción de la obra.

Uno de los lineamientos principales del proceso fue sostener una continuidad visual con el universo pictórico previamente desarrollado. Para ello, se incorporaron personajes provenientes del imaginario registrado en la bitácora, integrando la electrónica dentro de una

estética pictórica reconocible. Esta decisión buscó evitar una escisión entre lo técnico y lo visual, promoviendo una articulación orgánica entre pintura, soporte material y componentes electrónicos.



Fig. 47. *Encendiendo el latido urbano*. Melina Saredo. 2025
Registro fotográfico de la construcción de la obra.

Desde el punto de vista técnico, la obra fue concebida como un sistema interactivo de activación lumínica basado en un circuito eléctrico simple. El dispositivo incorpora bornes conductivos ubicados en puntos específicos de la composición —en las manos de los personajes— conectados a una placa electrónica interna. La configuración del circuito fue diseñada de modo tal que su activación requiriera la intervención simultánea de al menos dos personas, quienes, al establecer contacto físico entre sí, permiten cerrar el circuito y generar la respuesta lumínica de la obra.

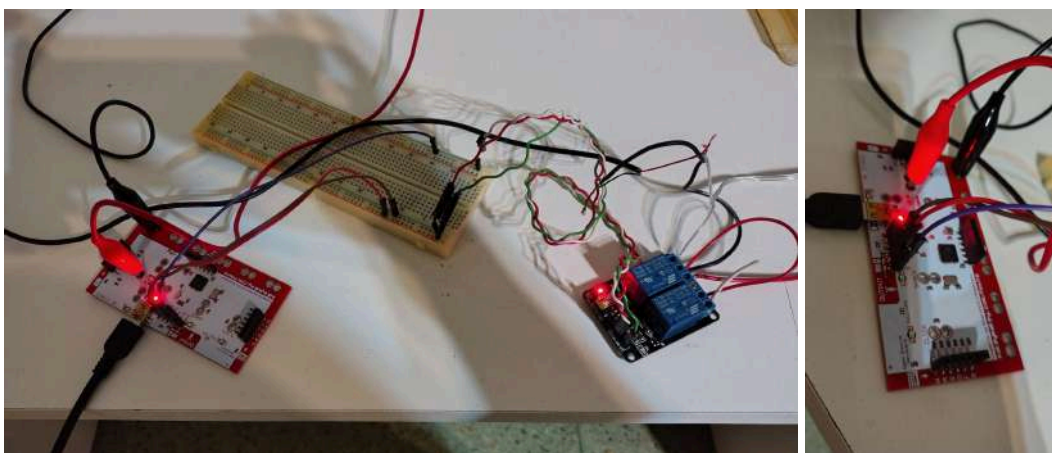


Fig. 47. *Encendiendo el latido urbano*. Melina Saredo. 2025

Registro fotográfico de las pruebas de conexión de los elementos electrónicos en la construcción de la obra.

En términos constructivos, esta resolución implicó el diseño integrado de múltiples capas: la superficie pictórica como interfaz visible, la estructura soporte que aloja el sistema electrónico y la disposición estratégica de los puntos de contacto. La integración de estos elementos exigió ensayos sucesivos orientados a garantizar la estabilidad del circuito, la legibilidad visual de los componentes y la durabilidad del dispositivo en contextos expositivos.

Otro aspecto relevante del proceso fue la incorporación de códigos QR como extensiones funcionales del objeto artístico y como texturas visuales en la obra. Estos elementos fueron integrados a la superficie pictórica como mediaciones que enlazan la obra con contenidos digitales asociados al proyecto, tales como materiales sonoros, registros del proceso creativo y espacios colaborativos en línea. Desde una perspectiva constructiva, los códigos fueron pensados como capas adicionales de lectura que expanden el objeto sin alterar su coherencia formal.

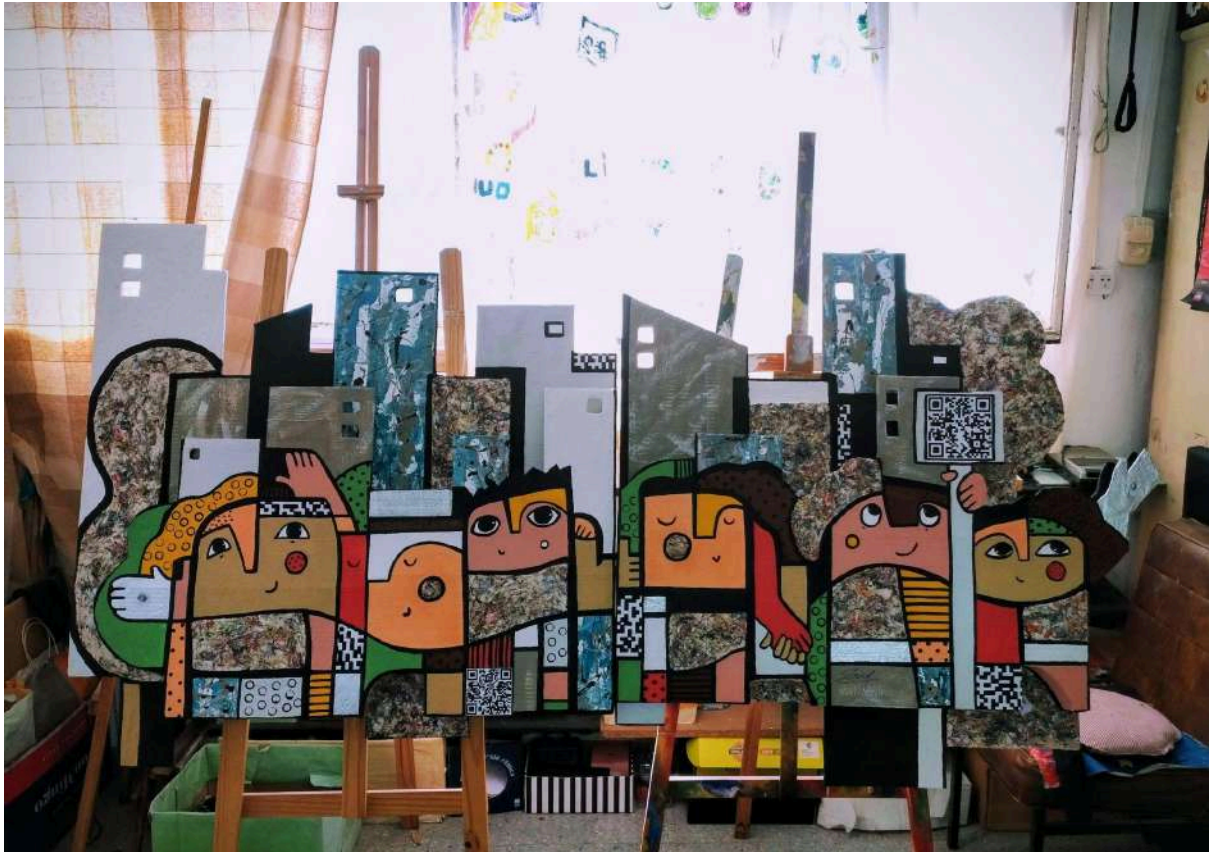


Fig. 47. *Encendiendo el latido urbano*. Melina Saredo. 2025
Registro fotográfico de la construcción de la obra.

Asimismo, el desarrollo de la obra implicó la articulación entre tecnologías accesibles y procedimientos manuales de creación del biomaterial, combinando trabajo pictórico, ensamblaje electrónico y pruebas de interacción. Este enfoque híbrido permitió consolidar un dispositivo estable que mantiene visible su materialidad, evitando ocultar la infraestructura técnica y favoreciendo una comprensión expandida del objeto como sistema.



Fig. 48. Registro fotográfico de la creación del biomaterial utilizado en la obra *Encendiendo el latido urbano*.

En este sentido, el registro fotográfico reunido en este anexo documenta las distintas instancias del proceso: esquemas de conexión, detalles de montaje, pruebas de funcionamiento e integración final en contexto expositivo. Estas imágenes permiten reconstruir la dimensión procesual de la obra, evidenciando las decisiones formales y técnicas que hicieron posible su activación como dispositivo interactivo.

De este modo, el anexo complementa la argumentación desarrollada en el cuerpo de la tesis al aportar una lectura centrada en la materialidad y en la lógica constructiva del objeto, dando cuenta de la obra como resultado de un proceso de experimentación técnica situado, donde pintura, electrónica y mediaciones digitales se articulan en una unidad operativa.

Link al video de funcionamiento de la obra: https://youtu.be/Z3M6aG2Fl_c

Anexo 5. Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1 – Desgualichadora de Odios

Memoria conceptual / poética

El *Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1 – Desgualichadora de Odios* se concibe como una máquina ritual de mediación afectiva, orientada a la transformación simbólica de las tensiones emocionales producidas en la vida urbana contemporánea. La obra invita al público a escribir palabras, frases o expresiones asociadas al malestar cotidiano —rabia, agotamiento, violencia simbólica o emocional— y a depositarlas en el dispositivo como acto consciente de exteriorización.

Una vez ingresadas, estas escrituras son trituradas mecánicamente, perdiendo su forma original y, con ella, su peso simbólico inicial. Este gesto de desarme material opera como metáfora de una desactivación del odio: aquello que hiere es fragmentado, desplazado de su función original y resignificado dentro del dispositivo.

El proceso no concluye en la destrucción, sino en la transmutación. A partir del papel triturado se generan pequeñas tarjetas o bombas simbólicas que incorporan semillas, las cuales son entregadas nuevamente a los participantes. De este modo, lo que fue escrito como carga negativa se transforma en un objeto portador de potencial vital, destinado a ser sembrado.

La obra propone así un pasaje ritual entre destrucción y cuidado, entre palabra que hiere y gesto que repara. El dispositivo funciona como un umbral poético y político que articula cuerpo, acción y materia, habilitando una experiencia colectiva orientada a la reflexión, la empatía y la recomposición del lazo social. En este sentido, la *Desgualichadora de Odios* no produce residuos, sino materiales de siembra simbólica, donde la transformación afectiva se inscribe tanto en el plano individual como en el comunitario.

Memoria técnica

- **Título:**
Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1 – Desgualichadora de Odios
- **Artista:**
Melina Saredo
- **Año:**
2026

- **Tipo de obra:**
Objeto-performativo / dispositivo interactivo de acción ritual
 - **Materiales de la performer:**
Mameluco blanco intervenido pictóricamente con tiras de tela cosidas desde los hombros en distintas longitudes, escritas con fragmentos de poesía de autoría propia.
 - **Materiales del dispositivo y del ritual:**
Mecanismo triturador de papel recuperado, cuchillas internas, bolsa frontal para sistema de recolección de restos, etiquetas de papel, marcadores de pintura ecológica, tarjetas con forma de corazón realizadas en papel textil con semillas.
 - **Dimensiones:**
Variables. Recorrido urbano a pie.
 - **Modo de activación:**
Se invita al público a escribir en tarjetas palabras vinculadas al odio, el malestar o la desesperanza cotidiana. Estas tarjetas son depositadas y trituradas en el dispositivo durante la performance. El material triturado se acumula en la bolsa frontal para su posterior transformación en tarjetas o bombas de semillas.
Cada participante recibe una tarjeta con semillas —o bomba de semillas con forma de corazón— que contiene la leyenda “*Desgualichar la mirada*”, realizada con pintura ecológica.
 - **Técnica:**
Hibridación entre acción performativa ritual, ecología material y prácticas participativas.
 - **Lugar de presentación:**
Espacios urbanos de la ciudad.
 - **Duración de la performance:**
Variable.
 - **Registros:**
- Registros del proceso de preparación previa a la acción.



Fig. 49. Prototipo para el *Dispositivo de Transmutación Afectiva N° 1 – Desgualichadora de Odios*



Fig. 50. Prototipo de tarjeta de papel reciclado teñido con curcuma con semillas para entregar durante la performance



Fig. 51. Segundo prototipo de de tarjeta de biomaterial de tela y aserrín con aglutinante natural y semillas

Poesía de mi autoría escrita en las tiras de tela:

Encendiendo el latido urbano

Encender el latido urbano

Es volver a escuchar la ciudad desde otro ángulo
con el pecho apoyado en el asfalto.

Oye cómo respira lo común, lo vano.

Ante el ruido que impone el capital,
yo vengo a proponer el camino natural.

Hay que caminar para recordar,
poner el cuerpo para reaprender a estar,
que la calle deje de ser solo pasar
y se vuelva encuentro, latido, umbral.
Hacer para seguir,
hacer para no desaparecer.

Corazonar es abrir una brecha,
romper la lógica que nos separa y acecha,
decir nosotros sin jerarquía
y sembrar empatía
donde el mercado sembró soledad y apatía.

Abrazar el Buen Vivir
no es tener más, sino convivir
Sostenernos juntos en el andar
Compartir el pulso, abrazar.
Encender el latido urbano
es cuidar la vida que insiste
en brotar despacio,
entre ruinas y cuidado.

Frente al vivir mejor impuesto por el capital
alzamos la voz del vivir con otros,
Desigualizando la mirada con memoria.
desafiar la rutina cotidiana
valorando lo vital

Que se corra la voz y hablen las paredes,
que canten los cuerpos manchando de abrazo la ciudad,
que baile la gente.
Porque un pueblo con memoria no es consigna:
es latido de amistad.

Anexo 6. Reflexiones sobre las visitas institucionales, rituales y talleres en la Alianza Francesa (2025)

Este anexo reúne una serie de reflexiones surgidas a partir de las visitas institucionales, rituales y talleres realizados durante la exhibición de *Corazones y desigualichos* en la Alianza Francesa en 2025. A diferencia del desarrollo principal de la tesis, donde estas prácticas se abordan en términos metodológicos, aquí propongo detenerme en la dimensión vivencial del proceso: aquello que ocurrió en el entre, en los vínculos, en los gestos mínimos que difícilmente ingresan en el registro analítico pero que constituyen el corazón sensible del proyecto.



Fig. 52. Visita guiada y taller de la escuela N° 8 DE 7
a la muestra De corazones y desigualichos, en la Alianza Francesa 2025

Las instancias de visitas guiadas y talleres —especialmente con instituciones educativas— transformaron la muestra en un espacio en constante mutación. Las obras dejaron de presentarse como un conjunto estable de piezas para devenir una escena relacional. Cada grupo que ingresaba reconfiguraba el clima del espacio, cambiaban los ritmos, las preguntas, las formas de recorrer. Como artista, experimenté un desplazamiento profundo desde el control hacia la escucha. La exposición comenzó a vivirse menos como una instancia de exhibición y más como un umbral donde algo podía acontecer.

En ese contexto, los rituales de desqualichamiento adquirieron una densidad inesperada. Lo que inicialmente había concebido como dispositivos poético-simbólicos se volvió una práctica compartida, apropiada por quienes participaban desde sus propias historias. Hubo quienes escribieron deseos, quienes narraron pérdidas, quienes simplemente dejaron un dibujo o un gesto silencioso. En los talleres institucionales, particularmente con infancias, estas acciones se expandieron hacia formas lúdicas de elaboración simbólica donde el juego operó como un lenguaje común que habilitó reflexiones sobre el cuidado, la memoria y el afecto sin necesidad de mediaciones conceptuales.



Fig. 53. Visita guiada y taller de la escuela N° 8 DE 7 a la muestra De corazones y desqualichos, en la Alianza Francesa 2025

Uno de los aspectos que más me impactó fue observar cómo los rituales activaban memorias afectivas inesperadas. Muchas intervenciones remitían a vínculos familiares, a prácticas de cuidado cotidiano o a escenas íntimas que emergían en el espacio expositivo con una naturalidad conmovedora. En esos momentos comprendí que el proyecto no sólo proponía imaginar otros modos de habitar la ciudad, sino también otras formas de narrarse a sí mismo dentro de ella. El gesto de participar —por pequeño que fuera— parecía habilitar una reconexión con zonas sensibles que el ritmo urbano suele obturar.

Desde mi lugar, estas experiencias implicaron una revisión del rol autoral. Si bien el proyecto parte de una investigación personal, durante las visitas institucionales la obra se volvió

claramente colectiva. Las marcas dejadas por quienes participaron —palabras, dibujos, preguntas, silencios— comenzaron a configurar una capa de sentido que no podía prever ni dirigir. Lejos de diluir la obra, esta apertura la fortaleció, reafirmando una intuición que atraviesa toda la investigación: que el arte se vuelve más potente cuando se concibe como plataforma de encuentro más que como objeto cerrado. En distintas instancias del proyecto he señalado este deseo de que las personas se lleven una emoción, una pregunta o un gesto encendido; en las visitas institucionales esa intención se volvió experiencia concreta.



Fig. 54. Producción artística de los alumnos/as de la escuela N°8 DE 7 en base al taller realizado en su escuela a partir de lo vivido en la visita de la artista a la escuela.

También emergió con claridad la dimensión política de la ternura. En un contexto social atravesado por la aceleración, la sobreinformación y la fragmentación de los vínculos, los talleres generaron microclimas de pausa donde la escucha y la atención se volvieron centrales. No se trató de grandes acontecimientos, sino de pequeñas escenas: alguien que se detenía más tiempo frente a una obra, un grupo que conversaba en voz baja, una risa compartida durante un ejercicio. Esas situaciones, aparentemente menores, revelaron una potencia transformadora que reafirma la ternura como forma de resistencia sensible.

Otro aprendizaje significativo tuvo que ver con la materialidad del archivo. A lo largo de la muestra, las intervenciones del público comenzaron a acumularse: papeles, anotaciones, registros fotográficos, fragmentos de conversaciones. Este archivo emergente no fue

planificado en su totalidad, pero terminó configurando un reservorio fundamental para la investigación. Más que documentar la obra, estos materiales testimonian las múltiples formas en que fue habitada. Funcionan como huellas de una experiencia colectiva que desborda cualquier relato lineal.



Fig. 55. Producción artística de los alumnos/as de la escuela N°8 DE 7 en base al taller realizado en su escuela a partir de lo vivido en la visita de la artista a la escuela.

Mirando en retrospectiva, las visitas institucionales me permitieron comprender la exposición como un organismo vivo. Cada encuentro introdujo variaciones sutiles pero significativas, generando una temporalidad expandida que desarmó la idea de muestra como evento fijo. La obra se volvió proceso, y ese proceso, a su vez, se volvió conocimiento. Muchas de las intuiciones que atraviesan esta tesis —en torno al arte como práctica político-afectiva, al ritual como tecnología sensible y al juego como forma de pensamiento— se consolidaron no en la planificación, sino en la experiencia directa con quienes participaron.

Por último, este anexo busca dar lugar a una forma de saber que suele quedar en los márgenes de la escritura académica: el saber encarnado. Aquello que se percibe en el cuerpo, en la atmósfera compartida, en la intensidad de ciertos silencios. Registrar estas vivencias no responde solo a un interés documental, sino a la convicción de que allí reside una parte esencial del proyecto. Si la tesis propone pensar el arte como una práctica capaz de reencantar la vida urbana, las visitas institucionales y los talleres realizados durante la muestra constituyen una evidencia concreta de esa posibilidad: momentos donde, aunque sea de manera efímera, se habilitaron modos más sensibles, atentos y afectivos de estar en común.

Bibliografía

AUGÉ, Marc. (1993) *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.

BACHELARD, Gaston. (1957) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

BENEDETTI, Lorenzo. (2011) *La ciudad como interfaz*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M).

BISHOP, Claire. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.

BOURRIAUD, Nicolás (2008) *Estética Relacional*. Trad. C. Beceyro y S. Delgado. Editorial Adriana Hidalgo. Buenos Aires. Argentina.

BOURRIAUD, Nicolás (2009) *Post producción*. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo . Editorial Adriana Hidalgo. Buenos Aires. Argentina.

BREA, José Luis. (1998) *La muerte del arte*. Madrid: Akal.

CAPRA, Fritjof. (1996) *La trama de la vida*. Barcelona: Anagrama

CARSE, James. (1986) *Finite and infinite games*. Ed. Ballantine. New York. USA

CASTRO - GÓMEZ, Santiago y GROSGOUEL, Ramon. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad Central / Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos / Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

DANTO, Arthur C. (1997) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.

DEUTSCHE, Rosalyn. (1996) *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, MA: MIT Press,.

DUSSEL, Enrique. (1977). *Filosofía de la liberación*. Edicol.

ECO, Umberto (1985) *Obra Abierta*. Editorial Planeta Agostini. Barcelona. España.

ELIADE, Mircea (1985) *Lo sagrado y lo profano*. edición LABOR, colección, *punto omega*, 1985. P.63.

ESCOBAR, Arturo. (2014) *Sentipensar con la tierra*. Medellín: Ediciones UNAULA.

ESCOBAR, Ticio (2004) *El arte fuera de sí*. Editorial FONDEC/ CAV/ Museo del Barro. Asunción. Paraguay.

ESCOBAR, Ticio. (2004) *El mito del arte y el mito del pueblo*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

FOSTER, Hal. (1996) *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press.

GADAMER, Hans-Georg (1991) *La actualidad de lo bello*. Editorial Paidós. Barcelona. España.

GALEANO, Eduardo. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI Editores.

GARCÍA, M - CHICOTE, G (2008). *Voces de tinta* : Estudio preliminar y antología comentada de Folklore argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche. La Plata : UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria : EDULP. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.282/pm.282.pdf>

GIUNTA, Andrea (1992) *Estrategias de la modernidad en América Latina*. Artículo publicado en la revista La actualidad – Arte y Cultura N° 71. Buenos Aires. Edición de agosto.

GOLDSMITH, Edward. (1995) *El Tao de la ecología*. Barcelona: Integral.

GUERRERO ARIAS, Patricio (2010) *Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia* (PRIMERA PARTE). *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(5),80-94. [fecha de Consulta 11 de Junio de 2024]. ISSN: 2011-3757. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021514007>

GUERRERO ARIAS, Patricio (2012). *Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes, la frialdad de la teoría y la metodología*. *Sophia. Colección de Filosofía de la Educación*, (13), 200–228.

HUIZINGA, Johan (2010) *Homo Ludens*. Traducción de Eugenio Imaz. Editorial Alianza. Madrid. España.

JENKINS, Henry. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.

KRAUSS, Rosalind. (2008) "La escultura en el campo expandido" En: *La posmodernidad*. HABERMAS, Jürgen, BAUDRILLARD, Jean y otros. Edición Hal Foster. Editorial Kairós. Barcelona. España.

KRAUSS, Rosalind. (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza

KESTER, Grant. (2004) *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press.

KOZAK, C. (Ed.). (2012). *Tecno-poéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.

KUSCH, Rodolfo (1962) *América Profunda*. Tomo II de Obras Completas. Rosario, Argentina: Editorial Fundación Ross.

KUSCH, Rodolfo (2000). *América profunda* (Tomo II, p. 672–673). [Citado en] Tasat, J. A. (coord.). (2013). *El hedor de América: Reflexiones interdisciplinarias a 50 años de América profunda de Rodolfo Kusch* (pp. 59). CLACSO / UNTREF

LEFEBVRE, Henri. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing (orig. 1974).

LENTON, Diana. (2017) "La criminalización de lo mapuche. el nuevo enemigo interno". En *Aborígen Argentino*. Agosto de 2017. Fuente: <http://www.aborigenargentino.com.ar/la-criminalizacion-los-mapuche-nuevo-enemigo-publico/>

LÉVI – STRAUSS, Claude (1999) *Pensamiento salvaje*. Fondo de cultura económica - Colección Breviarios. México.

MACHADO, Arlindo (2000) "Máquina e imaginario: el desafío de las políticas tecnológicas" en *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Ediciones C.C. Rojas - Universidad de Buenos Aires. Argentina.

MANDRINI, Raúl. (2008) *Los aborígenes de la Argentina. La tradición de los pueblos indígenas desde la conquista hasta fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana.

MARCHÁN FIZ, Simón (1994) *Del arte objetual al arte de concepto 1960 – 1974*. Editorial Akal. Madrid. España.

MEDINA, Javier. (2011) “Acerca del suma qamaña”. Ivonne Farah y Luciano Vasapollo (coords.). *Vivir bien: ¿Paradigma no capitalista?* Bolivia: CIDES-UMSA/SAPIENZA/OXFAM

MIGNOLO, Walter. (2005). *La idea de América Latina*. Gedisa.

MIGNOLO, Walter. (2007). *Epistemología del Sur y colonialidad del poder: el rol de los saberes subalternos*. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 55–86). Siglo del Hombre Editores.

MIGNOLO, Walter. (2016). *Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. Ediciones del Signo.

OLIVERAS, Elena (2009) *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Editorial Emecé. Buenos Aires. Argentina.

QUIJANO, Anibal. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201–246). CLACSO.

QUIJANO, Anibal. (2007). *Colonialidad del poder y clasificación social*. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 285–327). Siglo del Hombre Editores.

QUIJANO, Anibal. (2014). *Colonialidad del poder y subjetividad*. En R. Fornet-Betancourt (Ed.), *Identidad cultural, mestizaje y filosofía latinoamericana* (pp. 773–797). Instituto de Filosofía, La Habana.

RAE (2014) *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. 23.^a ed. Espasa. Madrid.

RANCIERE, Jacques (2008) *El espectador emancipado*. La Fabrique éditions. Francia.

RAPPAPORT, Joanne y ABELARDO RAMOS, Pacho (2005) “Una historia colaborativa: retos para el diálogo indígena-académico,” en Revista Historia Crítica. no.29. Bogotá.

RENDELL, Jane. (2006) *Art and Architecture: A Place Between*. London: I.B. Tauris.

RIBOULET, Celia. (2013). *Sobre el arte de los nuevos medios*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, 7(10), 136-143.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2015). Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el Álbum de la Revolución. En: *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires. Tinta Limón. (Parte 1, págs. 145-172)

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010) *Ch'ixinakax utxiwa : una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires : Tinta Limón, 1a ed.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2018) *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Bs. As.: Tinta Limón.

SACCO, G., y MELLADO, Pastor J. (2009). *M²* (Vol. 1, 1.^a ed.). Ediciones Castagnino+macro. Disponible en: https://castagninomacro.org/archivos/editorial/21._graciela_sacco.m2.pdf

SARLO, Beatriz (1994) *Escenas de la vida posmoderna*. Editorial Espasa Calpe Argentina S.A. Buenos Aires. Argentina.

SEGATO, Rita, MIGNOLO, Walter, TASAT José Alejandro (2021) *Avatares de la “interculturalidad”* Disponible en: <https://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/book/article/view/5207>

SEGATO, Rita (2015) *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Buenos Aires: Prometeo,.

SOUSA SANTOS, Boaventura de (2009). *Una epistemología del sur: La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI Editores.

SCHMIDT, Elmar. (2013) “Ambiente, ecología y sustentabilidad: imaginarios latinoamericanos en la literatura, el arte y el cine”. En *La sostenibilidad en Latinoamérica. Hacia un buen vivir desde una perspectiva interdisciplinaria*. Lima: Ed. San Marcos

TOFFLER, Alvin (1970). *El shock del futuro*. Plaza & Janés.

TOFFLER, Alvin (1980) *La tercera ola*. Barcelona: Plaza & Janés.

VALKO, Marcelo (2010) *Pedagogía de la desmemoria*. Crónicas y estrategias del genocidio invisible. Ediciones Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires.

WEINTRAUB, Linda. (2012) *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley: University of California Press.

Páginas web consultadas

ARMAS, Marcela (2007) *Occupation*. Fuente: <https://www.marcelaarmas.net/> (consulta: martes 11 de enero de 2024)

CANTERA, Ana Laura (2019 - 2021) *Inhalaciones territoriales*. Fuente: <https://www.analauracanteracom.ar/> (consulta: martes 10 de junio de 2022)