

FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS  
GRABADO Y ARTE IMPRESO  
TESIS DE GRADO  
**RASTROS**

---

REGISTRO Y PROCESO COMO EJES RELACIONALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE OBRA



Prof. Pedro M. A. Karakachoff

D.N.I.: 26846122 - Legajo: 38611/2 - Tel.: 11 70043131 - [pkarakachoff@gmail.com](mailto:pkarakachoff@gmail.com)

Director: Prof. Lic. Pablo E. León

## ÍNDICE

RESUMEN / ABSTRACT .....	2
(RASTREAR) LA OBRA.....	3
LA DECISIÓN ESTÉTICA COMO ESTANDARTE .....	7
CONCLUSIÓN .....	11
ANEXO I / Rastros - Registro y proceso de obra. (Selección reducida) .....	13
ANEXO II / Obras de referencia. ....	16
ANEXO III / Obra de transgénero. ....	22
Obra terminada como aspecto residual de un proceso. ....	25
BIBLIOGRAFÍA .....	27

## RESUMEN / ABSTRACT

---

Esta tesis se realiza con la intención de generar nuevas reflexiones desde la producción artística a través de la elaboración de un análisis sobre el proceso de creación de obra. Se hace hincapié tanto en la experiencia de la ejecución -comenzando por su argumentación, sus diferentes ejes motivadores, hipótesis o primeras imágenes- como en la exposición del material resultante.

Tomando la propia producción como muestra y la conclusión reflexiva como resultado, se efectuó ejecutando un amplio sistema de registros del proceso, que fue utilizado como herramienta de investigación y elemento compositivo central.

Por lo tanto, se comprende un concepto de obra de arte como práctica propiamente procesual y objeto artístico -en los casos en que existiera- como mero producto de descarte de dicho proceso. Teniendo en cuenta la idea en la cual una obra nunca está del todo acabada, sino que se encuentra en un constante proceso, de acuerdo a su relación con el contexto y en las diferentes -e inevitables- alteraciones a través del paso del tiempo. Como así también de los cambios culturales que modifican nuestra percepción y por lo tanto su interpretación.

Como diría Umberto Eco, «La obra es aquí “abierta”, como es “abierto” un debate: la solución es esperada y deseada, pero debe venir del concurso consciente del público. La apertura se hace instrumento de pedagogía revolucionaria» (p. 83).

## (RASTREAR) LA OBRA

---

Para dar comienzo al plan de tesis se hizo enfoque en los caminos transitados en el quehacer cotidiano, en aquellos que se realizan recorriendo las ciudades.

Se utilizó la ciudad de La Plata como escenario de operación y laboratorio visual. Sus edificaciones y sus modificaciones urbanísticas aparecen en los registros fotográficos, influyendo tanto en el resultado físico de las realizaciones como en el transcurso de la ejecución de este proyecto. Asimismo, se tuvo en cuenta nuestra sociedad en general, la arquitectura de su urbe y su cambio constante. En construcción, destrucción, deconstrucción, transitando fases de abandono, reconstrucción o restauración.

Así fue que, haciendo uso del paisaje urbano como influencia en la producción artística, se apuntó a la poética del muro, del silencio, del ruido, de lo arrítmico, de lo roto, de lo descartado, de lo que ya no sirve. La rotura (ruptura) como herida en curación –en proceso de destrucción, de precariedad- señal de dolencia y de vida. El silencio como una paradoja del ruido, pues al igual que la nada, nos resulta imposible comprobar su existencia. El tránsito que se realiza para llegar a determinado objetivo. Y éste, como elemento situacional, en el cual el trayecto pasa a ser tanto una escenografía accidental en nuestras vidas como una influencia fundamental en nuestro ser.

Los espacios de tránsito como pequeños fragmentos de contextos globalizados que contienen esta estética del borde, de lo anónimo y de lo transitorio. La vida observada como un continuo y acompasado proceso. Donde la transformación de las cosas en el devenir invariable del paso del tiempo, devela la alteración de los cuerpos.

Vida y muerte desde una perspectiva dialéctica. Muerte como poder transformador y a su vez como paradigma de lo estático, de lo imperturbable. Vida como movimiento constante. Las dicotomías y su contradicción. Lo dañado y lo sano. El inicio del proceso creativo como salto al vacío, y el vacío como posibilidad de configuración hacia lo inabarcable.

(...) La existencia del arte obedece a una serie de necesidades vitales en el hombre, a las cuales parece estar condicionado. Una es la de expresarse y comunicar a los demás su particular mundo mágico y poético interior. Otra sería

una manifestación de deseos en cuanto a lo que quisiera que fuese su mundo circundante. Otra, su necesidad de aventura. Otra, su necesidad de belleza. Otra, su deseo de trascender. Pero también obedece a su necesidad de construir, elaborar, componer, ordenar y crear, a lo cual también parece que cada individuo está condicionado en mayor o en menor grado. (...)

Pero, así como el hombre deriva también emociones intensas, satisfacción, placer, o lo que quiera llamársele, de las actividades constructivas y creadoras, también existe en él el polo opuesto. El de derivar emociones, placer o satisfacción de la destrucción, del romper, quemar o descomponer, y de la contemplación de tales actividades. (Kemble, 2004, pp. 29-30).

Así fue que, como punto de partida se recurrió a la materialidad de los revestimientos estéticos del mobiliario urbano para la producción.

Como organización del plan de trabajo se partió de diferentes registros -gráficos, fotográficos, de audio y audiovisuales- para posteriormente trabajar en el taller y desarrollar el material expositivo.

La tarea de exploración y registro en la ciudad, originó una recolección de residuos hallados en los mismos sitios observados que fueron utilizados inicialmente como experimentación en la realización de pruebas y -luego de una selección- para la composición de diferentes artilugios.

Desde un primer contacto lúdico se realizaron -a manera de juego de construcción, de mecano o de ingenio- distintas pruebas que fueron llevando a investigar en distintos sitios de internet, disímiles técnicas del oficio. Junto a la obtención de un equipamiento adecuado para la experimentación de dichos materiales, se confluó en la investigación y puesta en práctica de técnicas de carpintería, albañilería y ensamblaje para cortar materiales manualmente, realizar pisos de cemento, moldes para piedra reconstituida...

De la toma en contacto con estas técnicas y materiales, resultaron desde pequeñas esculturas móviles a grandes cuerpos de dimensiones proporcionales a la humana, y en otros casos excediéndola ampliamente.

Reparando en los diferentes registros realizados, y con parte de los materiales hallados, se elaboró una serie de estructuras de madera que fueron rellenas con diferentes tipos de cemento.

Las distintas realizaciones fueron elaboradas con la intención de exponer su materialidad al desnudo. Ante la eventual necesidad de aplicar pintura sobre algunas superficies, fue con la intención de ser expuesta como materia en sí misma, de congruente valor simbólico al del cemento, madera, alambre o zinc.

Históricamente podría encontrarse este tipo de metodología en el trabajo de artistas como Keneth Kemble, quien llegó a utilizar chapas de zinc recogidas en barrios lindantes, o una silla rota como obra expositiva, entre muchas otras experiencias. Recurso que también puede hallar proximidad en la producción de contemporáneos como Aaron Moran -citado como referencia en el proyecto de tesis- cuya obra también podría relacionarse con la de Luis Alberto Wells, otro artista argentino, relacionado junto a Kemble, al movimiento artístico de los años sesenta, llamado *arte destructivo*. También Nora Correas, utiliza técnicas de reciclado, recolectando material de desecho en las calles de Buenos Aires para concretar sus obras. En la instalación *Recordando a Damocles* emplea materiales como madera, espejo, resina, hierro y alambre conformando distintas representaciones sin dejar de exponer la materialidad de los objetos utilizados. Ana Gallardo aprovecha situaciones que atraviesan su vida particular para la producción artística. En *Casa Ambulante* ejecutó una intervención en la ciudad de Buenos Aires al sufrir un desalojo, trasladando todos sus muebles y objetos personales acarreados por una bicicleta conducida por ella misma. En este caso, se trata de una performance realizada en colaboración con otras personas allegadas a la artista. Una intervención urbana, que a la vez es adquirida en formato audiovisual como videoarte, expuesta por sus registros fotográficos y también por el mismo objeto realizado para dicha acción. El recorrido por la ciudad aparece como materia inherente a la obra, el entorno y sus calles, como parte de la acción. Diego Bianchi trabaja con residuos recogidos de la calle. Su obra *Daños* está realizada con desechos que se entrelazan y rodean una columna del lugar de exposición hasta taparla por completo, ocupando gran parte del techo y del suelo. Elaborada con una enorme cantidad de objetos -sillas, mangueras, bolsas, pedazos de madera, plástico- que se esparcen centrifugamente por todo el sitio.

Me interesan las obras en las cuales su abordaje está atravesado por diferentes modos de acceso. Donde se visibiliza el eje relacional entre el contexto y la materialidad del objeto utilizado para tal fin.

## LA DECISIÓN ESTÉTICA COMO ESTANDARTE

---

Innumerables son las alternativas al momento de seleccionar un material, un dispositivo, una forma de expresión o una *técnica*. Considero que esta toma de decisiones comprende el tipo estético, la cual es especialmente social, inseparable de su sentido político.

Al iniciar este trabajo se evaluó la posibilidad de utilizar frases como anclajes verbales en los objetos realizados, pero esta idea fue descartada para darle énfasis a lo visual y a lo que allí acontece.

Hace mucho tiempo podría haber escrito un cuento que se llamaba *Soy una basura*. Donde, mediante un juego de palabras, hablaba de mi relación con los desechos de los demás, lo que ya agotó su *vida útil*. A su vez, *Soy una basura*, comprendía un estigma asociado con los márgenes. Lo marginal, no exactamente desde una perspectiva social, sino desde un punto de vista de lo periférico, entendido como *lo disonante*, lo que está fuera de norma.

Generalmente cuando se utiliza este término, se lo esgrime desde un punto de vista socio-político, con un enfoque principalmente geográfico, desde la dicotomía centro/periferia, Europa/Sudamérica, Países “desarrollados”/países “subdesarrollados” ...

De alguna forma se ha incorporado la idea de que el centro es limpio, pulcro, representativo de los buenos valores. Y como ha de esperarse, el término periferia fue empleado desde el centro, para referirse a lo *subdesarrollado*, desde términos económicos que, con intención o no, contienen un sentido cultural. Así es como la periferia, quiere dejar de ser periferia, desde la periferia, con una mirada de sí misma, desde el centro.

Con la intención de observar desde los bordes, desde el estigma, como construcción de identidad y discurso, me gustaría pensar en una periferia como posicionamiento estratégico desde los márgenes. Pero pienso, tal vez, en la marginación propia de lo que se dice, en la situación por la que se rompe con lo que *debería ser*, dentro de un contexto determinado. Los bordes, desde una estética donde se sitúa el abandono, lo que no llega a percibirse del todo, lo que puede esperar.

De esta manera se optó por esta estética y metodología, que podría remitirse a movimientos de vanguardia de mediados del siglo XX. Entendiendo como periferia lo que no es tendencia o poco novedoso. Si así no lo fuera, muy probablemente sería devorado, para ser absorbido, aplastado y regenerado en una mercancía de su propia némesis. Los polos se atraen, se repelen, luchan, se transforman. Jugando con esas dicotomías y con las polarizaciones que nos caracterizan como sociedad, es que aparece esta obra dañada, hallada en la basura, como un espejo roto que nos muestra un reflejo descentrado, transformado.

Como productor de arte, cuyas primeras experiencias artísticas fueron la historieta o el humor gráfico, tengo el hábito de pensar en imágenes secuenciales. En una historia narrativa en la que aparece una serie de representaciones en las que, tal vez, podría entreverse un principio o un final. En particular me interesan las historias cíclicas, donde lo narrativo ingresa en un sistema de *loop*, un movimiento en el cual es muy difícil definir dónde comienza y dónde termina la obra. Tampoco podría decir que la imagen de la que voy a hacer mención fue la primera, ya que antes de llegar a ella -y durante- realicé una serie de pequeños mecanismos y experiencias. La estructura en cuestión surgió al combinar una gran cantidad de listones de madera a modo del juego de *palitos chinos*, como el juego con el que solíamos pasar el tiempo durante la infancia. Luego, encastrando los listones y atando con alambre aquellos puntos en los que se requirió generar una inflexión, un eje de tensión en la estructura para entrelazar los restos de madera -proveniente de viejas puertas, cercas, muebles desarmados, palets de carga- con la intención de generar ritmo y movimiento.

Lo que en un inicio fue una tímida recolección de maderas y elementos que me llamaron la atención, esta recolección se transformó en una obsesión. De a poco se fue ampliando el filtro de selección y ya todo parecía ser interesante, digno de ser rescatado de su inminente destino fatal. El pasillo de la entrada de mi casa se convirtió en un gran *galpón de obra*. Maderas, tablones, sillas rotas, escaleras improvisadas, enormes chapas de cinc, pedazos de durlock y palets fueron transformando el ambiente. A los efectos de ampliar espacio se fueron descartando elementos para incorporar otros. Los objetos que no se tocaban por

un tiempo y que, de alguna manera *envejecían*, eran retirados para dar espacio a un *nuevo rejunte*.

La siguiente construcción de la que haré mención fue armada a partir de un palet. Primero fue cepillado, lavado con agua y detergente, dado que tenía capas de tierra y polvo. Se procuró no lijarlo ni renovar su aspecto, ya que no era la intención de que se viera *nuevo*. Luego fue fraccionado con un serrucho, deteniendo la acción por fases, jugando con las formas que iban apareciendo, especulando en cómo podrían ser encastradas luego. Cada pieza fue pensada para que pudiera armarse y desarmarse como un rompecabezas, a modo de juego para explorar sus distintas posibilidades. Esta idea fue desestimada luego para pasar a ser una pieza fija, combinada sobre dos chapas de zinc ensambladas detrás. El zinc fue previamente atornillado sobre una estructura de madera para generar un sostén firme, quedando como resultado una pieza uniforme de 85cm. de alto, 68cm. de ancho, por 60cm. de profundidad.

Lo que en principio iba a ser un tríptico irregular terminó siendo una sola pieza apaisada de 30cm. por 104cm. por 5cm. Realizada con listones de madera -que la enmarcan y contiene- en el centro se le colocó una base de melamina con una malla de alambre cubierta de cemento. Una parte de la superficie fue pintada de blanco dejando la parte central con cemento al descubierto sin pintar, generando una apariencia similar a la de un arreglo de revoque en un muro.

La última estructura fue emplazada en frente de éstas, en la pared que oculta mi cocina. Se utilizaron unas maderas para armar un marco de buena profundidad (83cm. por 64cm. por 10cm) que se dejó vacío, de manera que sólo enmarque la pared, y sobre ella, al centro, fueron colgados dos tubos de luz -que son un sobrante de un trabajo anterior-. Quedando ubicada en frente de las otras tres estructuras por lo que su luz les llegaría en el caso de ser encendida.

Todos estos artificios están dispuestos en un espacio pequeño donde compiten por centralidad, acentuando la sensación de aglomeración.

De acuerdo a las actuales circunstancias y teniendo en cuenta el enfoque procesual que se le dio al proyecto, se decidió hacer una exposición selectiva de imágenes *online* que comprenda toda la experiencia.

Finalmente se unificó en una misma serie las fotos tomadas en la calle junto a las que fueron tomadas durante la producción de obra y las diferentes posibilidades evaluadas en el proceso.

## CONCLUSIÓN

---

La exploración de nuevos métodos y materiales para la producción conlleva a enfrentar técnicas desconocidas para el realizador artístico. Afrontar nuevos desafíos supone también un reto con respecto a los tiempos de producción, ya que se trata de aprender a utilizar determinadas herramientas para concretar nuevas formas de afrontar el trabajo creativo. Aprender nuevas técnicas permite implementar otros modos de investigación, adquisición y preparación para la tecnología y técnicas necesarias. Experimentación desde la prueba y el *error* que comprende el volver hacia atrás para realizar otro tipo de ejecución cuando los resultados no son los esperados. Otras veces esos resultados no deseados abren nuevas puertas impensadas, caminos desconocidos, que pueden llevar a un proceso adecuado para lo que se plantea.

Hablar de una obra de arte cual prospecto indicativo se tratase, no sólo es un emprendimiento erróneo sino imposible. Ya que de la libre e infinitas posibilidades se refiere, y ese es otro de los motivos por el cual se evitó poner lenguaje escrito en las obras para quitarle la visibilidad de *panfleto* en la que corren el riesgo de caer este tipo de prácticas. Dicho esto, no sólo me interesa la estética del *no lugar* o la estética de los bordes, también me parece interesante el *no arte*, la búsqueda de aquello que no tiene la intención de ser. Me resulta especialmente atractiva la estética de *lo funcional*, no sólo de aquellos artefactos cuyo funcionamiento suele ser más importante que su aspecto, es decir, resulta lógico que se busque que una lámpara se vea bonita o que combine con el ambiente que va a ocupar, pero más nos interesa que ilumine. En muchas situaciones cotidianas, la funcionalidad es directamente urgente y lo compositivo pasa a ser subordinado por el objetivo de que el artefacto funcione. Este es otro aspecto particular que me interesó indagar durante este trayecto.

Como conclusión, luego de trabajar en este proyecto en los últimos dos años, puedo decir que el resultado no es tal. Reflexión que vengo desarrollando a lo largo de mi carrera y estudio en artes –no podría definir exactamente desde cuándo estoy trabajando en esto, pero vamos a definirlo en esta etapa de producción, en que la Tesis de Grado se trazó como el objetivo a alcanzar-.

La obra va cambiando, el mismo proceso creativo, los procedimientos se van modificando de acuerdo a los acontecimientos circunstanciales y a los diferentes contextos socioeconómicos del momento. Sin ir más lejos, la situación de pandemia que nos afectó durante casi todo el año 2020, no sólo alargó el proceso, sino que, definió la decisión de no exponer esta tesis de manera física y tangible, en algún centro de exposición, sino de manera virtual, en las redes.

Con respecto a lo que se ha realizado en este proyecto, es un proceso más allá de que pueda existir un resultado objetual. Puedo decir que no estoy igual que al principio, pero tampoco siento haber llegado a un final ni a una meseta. Siento, más bien, tener la suficiente experiencia técnica renovada como para comenzar una nueva etapa de producción a partir de estos conocimientos construidos. Entendiendo esta experiencia como la suma intrínseca de la teoría y su puesta en práctica.

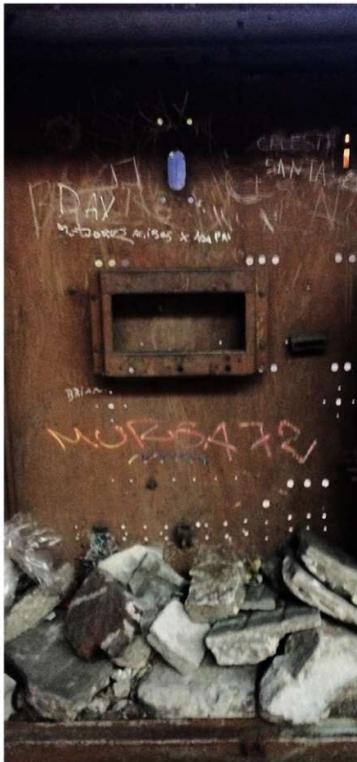
En resumen, el producto de esta tesis es la próxima idea a ejecutar. El resultado es el continuo hacer desenlazado de un presente en acción y en movimiento constante, en el cual el siguiente paso nos llevará al siguiente.

ANEXO I / Rastros - Registro y proceso de obra. (Selección reducida).

---









*El rey de los pordioseros. Kenneth Kemble, 1960.*



*Jerry que fue Nathaniel. Luis Wells 1962.*



*Recordando a Damocles. Nora Correas, 1994.*



*Fraserhighway-flower-bricks. Aaron Moran, 2020.*



*Casa rodante. Ana Gallardo, 2006.*



*Daños. Diego Bianchi, 2004.*

En la cátedra del Taller complementario Escultura, hablamos de *escultura de transgénero*. Término que conocí al formar parte del cuerpo docente como Ayudante Adscripto y que se tomó aquí para utilizarlo con el propósito de ampliar su término. En lugar de *Escultura de Tránsgenero* diremos *Obra de Transgénero*, es decir; obra cuyo género esté / desterritorializado /, de dificultosa clasificación, cuyos límites con lo cotidiano sean borrosos. Accesible desde lo narrativo, lo gráfico, lo escenográfico, lo escultórico, lo pictórico, lo virtual, lo inacabado, lo procesual, lo disruptivo, lo fragmentado, lo efímero, lo desechable...

En cuanto a los artistas y los escritores que aceptan en poner en entredicho las reglas de las artes plásticas y narrativas y, eventualmente compartir su sospecha difundiendo sus obras, están condenados a no gozar de credibilidad entre los aficionados, que reclaman realidad e identidad y, por esta razón, no tienen garantizada una audiencia. De esta manera se puede imputar la dialéctica de las vanguardias al desafío que lanzan los realismos industriales y mass-mediáticos de las artes de pintar y narrar. El ready made duchampiano no hace sino significar activa y paródicamente este proceso constante de disolución del oficio de pintor, incluso del oficio de artista. Como apunta penetrantemente Thierry de Duve, la pregunta estética moderna, no es: ¿qué es lo bello? Sino, ¿qué sucede con el arte (y con la literatura)? (Lyotard, 1985, pp. 16).

En la serie de imágenes seleccionadas aparecen registros del proceso creativo y del proceso de obra, es decir, los registros urbanos realizados en la calle y las diferentes pruebas y construcciones realizadas con los materiales.

Si bien la resolución de la obra expositiva se conformó por diferentes fases de observación y de acción, como así también de la exploración de los distintos materiales seleccionados, se decidió exponer los archivos de manera conjunta para definir las diferentes fases del proceso como una sola experiencia, de forma vinculada y discontinua, como suele ser en la praxis, en lugar de una manera separada, ordenada y lineal como se plantearía en un plan de trabajo.

Se pensó en dicha materialidad como en una armonía de tres y en un tratamiento dividido en cuatro fases experimentales, conformadas principalmente por estos tres materiales: madera, chapa y cemento. Las cuatro fases de producción fueron la toma de registros, el desarrollo de obra a partir de éstos; la realización del escrito argumental y el posterior descarte de elementos para concluir en la conformación del material a ser exhibido. Siendo elegidas las

composiciones visuales consideradas más concluyentes y que contengan una línea de coherencia con esta finalidad.

Garante de una transformación de la plástica urbana, este surgir tiene como corolario una evolución del punto de vista del artista sobre la ciudad. Punto de vista que acredita la idea de que la ciudad gana cuando el arte se apodera de ella, con la condición de que éste sea renovado. Dado que las metamorfosis, que el arte público salvaje inflige, no se inscriben en la duración sino que pasan, es por tanto un arte siempre renovado y efímero, que se adhiere al espacio de la ciudad, evidentemente más conforme con el espíritu de ésta que las fórmulas de arte urbano suntuarias o conmemorativas. Como está en tránsito, la creación salvaje implica, de manera natural, una puesta en juego de la manera y de los medios del artista. Le toca a este último poner producción y condiciones materiales de trabajo al son de la materia urbana, una vez solicitada ésta, para ese nuevo modelado.

El artista "trabajando" la ciudad, tendrá alguna dificultad para obtener un resultado convincente si utiliza los viejos métodos o las maneras clásicas del arte, tales como el cuadro o la escultura. Re-figurar la ciudad, a este respecto, presupone que las herramientas sean redefinidas, así como el método. (Ardenne, 2006, pp. 68-69).

Hablando de la ciudad como proyección de las diferentes configuraciones del poder, podemos entender el resultado de ésta como una disputa por el espacio entre sectores desiguales. Si además comprendemos el espacio como un concepto indisoluble de lo temporal, desde un enfoque estético podríamos percibir al transeúnte como constructor de una categoría abstracta a partir de su experiencia en la ciudad, donde la urbe funciona como un libro, un compendio de diferentes textos que se abordan según la lectura que queramos darle. Recorrer la ciudad como si de un "texto laberíntico" se tratase, por el cual podremos elegir el recorrido que deseemos o también tomando el concepto de *obra viva*, de una unidad en la cual se comprenden diferentes técnicas y procedimientos.

Al señalar que hay una retórica al andar, las figuras mencionadas por Michel de Certeau, sinécdoque y asíndeton, son adecuadas para aplicarlas en este contexto. La primera, en su función de *parte por el todo*, teniendo en cuenta los fragmentos de objetos encontrados en los recorridos realizados. La segunda corresponde a la utilización de la retórica en el lenguaje al suprimir los nexos en las palabras, en las que el autor la compara con el espacio recorrido, donde inevitablemente se realiza una elipsis al andar, haciendo mención a una totalidad y a una ausencia. Como si de un *libro de artista* se tratase, un *dispositivo* por el

cual el usuario puede darle un uso distinto y por lo tanto un sentido único cada vez, rompiendo con la continuidad para demoler la realidad, despojándola de certidumbre.

Fernández Cox (1991) menciona la “difícil unidad inclusiva”, buscando una aproximación que incluyese las variadas dimensiones de lo arquitectónico, (formal, funcional, simbólico, técnico). «No ocurre lo mismo si ensayamos el camino de la tesis, de que estamos en medio de una “crisis de crecimiento” en que las modernidades se revisan, aprenden de sus errores, y automodifican parcialmente su conducta (como por lo demás siempre ocurre con los fenómenos vivos y jamás con los mecanismos)» (p. 34).

Desde este punto de vista, después de haber acercado los procesos caminantes a las formaciones lingüísticas, se puede inclinarlos hacia el lado de las figuraciones oníricas, o al menos, descubrir sobre este otro borde lo que en la práctica del espacio resulta indisociable del lugar soñado. Andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que reúne y multiplica la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar; una experiencia, es cierto, pulverizada en desviaciones innumerables e ínfimas (desplazamientos y andares), compensada por las relaciones y los cruzamientos de estos éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano, y colocada bajo el signo de lo que debería ser, en fin, el lugar, pero que apenas es un nombre, la Ciudad. La identidad provista por este lugar es simbólica (nombrada) más aún cuando, pese a la desigualdad de títulos y beneficios entre ciudadanos, hay allí sólo una pululación de transeúntes, una red de estadías adoptadas por una circulación, un pisoteo a través de las apariencias de lo propio, un universo de sitios obsesionados por un no lugar o por los lugares soñados. (De Certau, 2008, pp. 10-11).

Si es en la modernidad en la que la política determina el espacio, queda el concepto inseparable de lo económico estructural ligado a la organización de la urbe por lo cual nuestras vidas y nuestras percepciones más íntimas quedan atadas intrínsecamente a la escenografía de nuestras vivencias.

Obra terminada como aspecto residual de un proceso.

---

Nicolas Bourriaud en *Estética relacional* señala que el registro de la obra no es la obra; la obra es algo a lo que debemos acceder, estar presentes frente a ella. Y que un ejemplo claro de esta afirmación sería la performance: “una performance es aquella acción que sucede y si no podemos verla sólo accederemos a un registro de ella”.

Ya Walter Benjamin hablaba de la era de la reproductibilidad técnica, en la que se genera la pérdida del aura en la obra original, desde este punto de vista lo mencionado anteriormente iría en contra de esta idea que señala el acercamiento del arte a las masas a través de las técnicas de reproducción, a la vez de nuevas formas de arte de alcance masivo. Volviendo a lo que argumenta Bourriaud, quien tenga la oportunidad de ir al museo del Louvre y poder pararse frente a la Gioconda, atravesará primero -muy probablemente- un mar de turistas, para llegar a una enorme caja de grueso vidrio en la que adentro se supone está la pintura original. Si hubiese allí una reproducción bien hecha y prolija, para resguardar aún más el original, supongo que no lo sabríamos nunca, y en el fondo no nos importa, ya que simbólicamente representa al único original del cual salen millar de reproducciones para que lleguen a nuestros hogares a través de una pantalla, un papel o en la lata de un dulce de batata.

Tal vez aquello que sucede alrededor de la obra -sus diferentes versiones, sus reversiones, sus reproducciones, la histeria generada alrededor del original, su valor en el mercado- tiene que ver con lo estético y la obra está presente en el acceso a ella en todas sus convenciones, siendo todo lo que sucede a su alrededor y lo que de ella se dice. Inherentemente al objeto que pretende contenerla, al que podremos acceder de alguna manera y tal vez nos genere la sensación de algo muerto o estático, como un cadáver o un resto. Y cuando nos distanciamos del objeto, la obra vive, se fragmenta, se evapora, se esparce, se multiplica, no desaparece.

En mi trayectoria prácticamente no tengo trabajo físico qué mostrar. Sin embargo, he producido mucho a lo largo de mi vida.

Considero el acto de concluir una obra, para venderla en tiempo y forma, una manera productiva y eficiente dentro del mundo capitalista, más que artístico. Una obra puede estar consignada desde los sistemas de producción o desde otros parámetros, que tal vez poco tengan que ver con el resultado final.

Presumo que todo lo que tiene que ver con lo investigativo, tiene que ver con el hecho del proceso de la experiencia.

Por ello, no será aventurado encontrar en la poética de la obra "abierta" (y más aún de la *obra en movimiento*), de la obra que en cada goce no resulta nunca igual a sí misma, las resonancias vagas o precisas de algunas tendencias de la ciencia contemporánea. Es ya un lugar común de la crítica más avanzada la referencia al continuo espacio-temporal para explicar la estructura del universo de Joyce; y no es una casualidad que Pousseur, para definir la naturaleza de su composición, hable de "campo de posibilidad". Haciendo esto, usa dos conceptos transformados por la cultura contemporánea y extraordinariamente reveladores: la noción de campo le proviene de la física y sobreentiende una renovada visión de las relaciones clásicas de causa y efecto unívoca y unilateralmente entendidas, implicando en cambio un complejo de interacción de fuerzas, una constelación de acontecimientos, un dinamismo de estructura. La noción de posibilidad es una noción filosófica que refleja toda una tendencia de la ciencia contemporánea, el abandono de una visión estática y silogística del orden, la apertura a una plasticidad de decisiones personales y a una circunstancialidad e historicidad de los valores. (Eco, 1963, pp. 90-91).

En el caso de esta tesis, lo objetual probablemente sea desechado, ya que fue ejecutado con el objetivo de investigar, explorar determinada materialidad y metodología. Si alguien se interesa en adquirir, comprar, conservar algunos de los artefactos realizados en este proceso, no dejaría de ser un engaño pensar que de esta manera se está obteniendo la obra. Tal vez se obtendría una parte de ella, una *cáscara*, el desecho de dicho proceso.

## BIBLIOGRAFÍA

---

ALONSO, R. (2000). La ciudad-escenario: itinerarios de la performance pública y la intervención urbana. Jornadas de Teoría y Crítica. Editorial Bienal de La Habana, Habana, Cuba.

ALONSO, R. (2003). Arte argentino actual: entre objetos, medios y procesos. IV Jornadas Nacionales de Arte y Universidad. Centro de Estudios e Investigación de Propuestas Artísticas Híbridas. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.

ARDENE, P. (2002). Un arte contextual. Creación artística de un medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, Murcia, España.

AUGÉ, M. (1992). Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Editorial Gedisa, Barcelona, España.

BISHOP, C. (2006). El arte de la instalación y su herencia. *Ramona* (78), 46-52.

BORRIAUD, N. (2006). Estética relacional. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, Argentina.

COLOMBRES, A. (2010). Centro y Periferia. *Revista La Puerta* (3). U.N.L.P. Facultad de Bellas Artes, 25-30.

BUCHAR, I. A. (2009). Arte autónomo y arte politizado. En *Cuestiones de arte contemporáneo* (pp.96-121). Emecé, Buenos Aires, Argentina.

ECO, U. (1962). *Obra abierta*. Editorial Planeta-Agostini, Barcelona, España.

FERNÁNDEZ COX, C. (1991). Modernidad apropiada, modernidad revisada, modernidad reencantada. *Revista Summa* (289), 171-178.

GALASSO, C. (23 de diciembre de 2019). Diego Bianchi plantea "la sustentabilidad como un tema a ser pensado y vivido". Infonews. Recuperado de <https://www.infonews.com/arte/diego-bianchi-plantea-la-sustentabilidad-como-un-tema-ser-pensado-y-vivido-n281737>

GUZZANTE, M. (15 de septiembre de 2018) Nora Correas: "Qué sentido tiene la vida". Los Andes. Recuperado de <https://www.losandes.com.ar/nora-correas-que-sentido-tiene-la-vida/>

JIMENEZ, M. (2005). La querrela del arte contemporáneo. Amorrortu editores, Buenos Aires, Argentina.

JIMÉNEZ, J. (12 de mayo de 2002). Pensar el espacio. Catálogo de exposición colectiva: *Conceptes de l'espai*. 82-86. Recuperado de <http://www.inmaterial.com/jjimenez/pensarE.htm>

KATZENSTEIN, I. (ed.) (2004). Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60. Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

LARRAÑAGA, J. (2001). Arte Hoy (10). Instalaciones. Editorial Nerea, San Sebastián, España.

Publicación *online*: <https://pedrokarakachoff.wordpress.com/>