



#253

Seminario de Crítica 2023

“La propiedad de lo blanco: una tensión entre el derecho y el arte urbano en el Área Metropolitana de Buenos Aires (2018-2023)”

Autor

D.G. Sergio Martin Lobosco

Comentaristas

Mg. Arq. Julieta Perrotti Poggio (UBA)
y Lic. Guadalupe Neves (UNA)

Viernes 28 de abril de 2023
12:30 hs. Sala de Reuniones
“Horacio Pando” (IAA-FADU-UBA)



La propiedad de lo blanco: una tensión entre el derecho y el arte urbano en el Área Metropolitana de Buenos Aires (2018-2023)

D.G. Sergio Martin Lobosco

sergiolobosco@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Resumen

Esta presentación se propone recorrer algunos avances de la tesis que contiene diversas aristas que refieren a un fenómeno tanto, social, espacial y estético. Tal como indica el título del trabajo, es posible reconocer una tensión, un fenómeno en el espacio público de la ciudad que reclama una mirada multidisciplinaria: el arte callejero, como práctica relacionada intrínsecamente con lo prohibido, con lo sancionado y el poder. Las visuales de la ciudad son públicas y pertenecen a la comunidad, pero las mismas son intervenidas por la publicidad, sin manifestar delito alguno para la ley, y que en términos objetivos son visualmente contaminantes.

Éstas constituyen una parte del territorio en disputa entre grupos sociales que puede analizarse de manera exhaustiva a través de tres registros: el primero arquitectónico, el segundo publicitario o propagandístico en pugna con las expresiones artísticas y el tercero el social. El problema específico del arte urbano es que se entrecruza lo sociológico y lo jurídico, donde los espacios que propone la ciudad marcan el ritmo, el valor y sus posibles lecturas.

La lectura inicial propuesta en esta investigación se imprime sobre el primer registro donde lo coercitivo de los discursos visuales muestran: lo solemne, pulcro, homogéneo y monocromo. El blanco, en la piel de la ciudad, denuncia silenciosamente esta relación de poder: la presencia de la ausencia de los derechos de colectivos postergados.

Palabras clave: Arte Urbano, Disidencias, Espacios residuales, Graffiti, Libertad de expresión.

La propiedad de lo blanco: una tensión entre el derecho y el arte urbano en el Área Metropolitana de Buenos Aires (2018-2023)

D.G. Sergio Martin Lobosco

Introducción

Arte, vandalismo, transgresión, apropiación, ilegalidad, territorio, juventud, vanguardia, exclusión, suciedad, mural, enchastre, obra, delito, propiedad, frescura, disidencias, espontaneidad, intervención, espacio residual, patrimonio, street art, colectivo, espacio público son las palabras instaladas en el imaginario colectivo que funcionan como una primera aproximación al objeto de estudio de esta tesis.

El fenómeno que se analiza, concerniente a las intervenciones urbanas, se despliega e irrumpe ante la mirada diariamente, interpela y convoca siempre a una reflexión que, en el devenir vertiginoso de la ciudad, nunca se termina de responder. Por esta razón, se propone ordenar y revelar el conflicto que existe en este sinfín de adjetivos, conceptos y objetivaciones que se presentan como contradictorios entre sí y en tensión permanente.

Los intersticios, espacios residuales no pensados, forman y moldean esos vacíos que portan imágenes; y el blanco puede volverse también negación, motor y propagador de las luchas políticas y sociales; un dispositivo entre lo dicho y no dicho (Agamben, 2007) que, en su apropiación, se hace visible. A su vez, **el objeto de estudio** es la tensión entre diversos actores sociales, la cual se plasma como vacío espacial en lo urbano, blanco en lo estético y como denuncia de la falta de derechos en lo socio jurídico. La misma se escenifica y patentiza en la ciudad, donde las representaciones artísticas en el espacio público definidas como arte urbano testimonian y son índices de estos vacíos de derechos, vacíos urbanos (espacios residuales), y son una clara muestra de la tensión entre diferentes actores sociales, poderes y discursos. Actores tales como artistas callejeros que luchan por una visibilidad, por un reconocimiento o un lugar en la ciudad. Estas luchas están en franca oposición y desentendimiento de los discursos del buen arte de la academia, y generan en la ciudad una identidad no

esperada que se resiste a ser tipificada y cosificada dentro del canon, por lo menos a priori.

Estos temas han generado a lo largo de la tesis una serie de preguntas como: ¿Porque existen intervenciones permitidas e instituidas y otras prohibidas? ¿Cuál es el criterio de diferenciación? ¿Es estético, político, disciplinario? ¿Qué diferencia a las “buenas prácticas artísticas” y a las otras que no lo son? ¿Por qué aparecen zonas urbanas totalmente intervenidas y otras no? ¿A qué se debe la permeabilidad o impermeabilidad de ciertos barrios respecto al grado de admisión de intervenciones? ¿Qué espacios y por qué son más proclives a ciertos tipos de intervención?

Motorizada por esta serie de interrogantes la **hipótesis** interpela a los lectores y espectadores sobre las paredes blancas de la ciudad, aquellas que aparentan carecer de preguntas, las homogéneas hasta la transparencia en la que se muestra una relación de poder específica a la cual resisten los grupos postergados. El vacío de intervenciones debe ser visto en este sentido como la ausencia de algo que reclama por ocupar un espacio.

Se deduce como hipótesis de trabajo que las intervenciones artísticas en el espacio urbano están atravesadas por controles sociales que se apoyan en los discursos sobre el arte instalado socialmente; siendo estos discursos construidos y marcados por los tipos de intervención artística, los tiempos de ejecución, que finalmente tienen un correlato en el discurso sobre la legalidad o ilegalidad del hecho.

Es así que *La propiedad de lo blanco* se convierte entonces en la tensión fundamental, donde este vacío se convierte en un índice central del conflicto, donde las minorías y disidencias postergadas pugnan con los usuarios y espectadores de la ciudad por la apropiación de las visuales de este territorio.

A su vez, el blanco tiene un peso simbólico que es suficientemente estable y compartido. Una hegemonía de lo blanco en la cultura: hombre blanco occidental, novias que se casan de blanco, aludiendo directamente a los mitos de virginidad femenina, blanco que nos habla de cierta asepsia y pulcritud, “de punta en blanco”, una frase instalada en el lenguaje cotidiano; blanco, sinónimo de puro; “blanqueo”, sinónimo de paz y, fundamentalmente, se encuentra instalado el blanco en el código de las prácticas médicas como “sin microbios, sin virus”, símbolo visible de salud. Blanco, sinónimo de luz para los impresionistas; blanco, instalado en nuestras

representaciones, relacionado con el origen de la teoría del *Big Bang* (Pastoureau & Simonnet, 2005). Todavía en el Área Metropolitana de Buenos Aires existe la práctica de pintar los árboles de blanco con cal, secuela de la epidemia de Poliomiélitis de 1956. Blanco, “sano y disciplinado”, diría Foucault (1995), para quien las prácticas entretrejen el poder, poder que siempre se relaciona con el espacio concreto.

Por otro lado, la libertad de expresión está contemplada dentro de la Constitución Nacional (Art. 14 y 75 inc. 22), así como en tratados de Derechos Humanos (Convención Interamericana de Derechos Humanos, Art. 13, entre otros.) y transita la investigación confrontando con el derecho a la propiedad, generando nuevas preguntas e interrogantes. Lucha por los espacios de representación y a la vez de aceptación social.

De este modo, el arte y el derecho permiten acceder a ciertas categorías condicionadas por la ideología y permiten plantear el siguiente interrogante, entre otros: ¿Qué es lo que hace que se considere una cosa como arte o como una simple intervención?

Las problemáticas culturales tienen un foco privilegiado en el campo del arte, la necesidad antropológica, por otra parte, de ser incluido por un grupo es casi una necesidad primaria, ser excluido implica una fuerte violencia simbólica, y estas se despliegan diariamente ante nuestra mirada.

Volviendo a las palabras desarrolladas en las primeras líneas, ya el mismo lenguaje nos marca ciertas contradicciones que no son ajenas al problema y que forman los núcleos del fenómeno a estudiar. Si se considera, por ejemplo, el origen de la palabra “vándalo”, el mismo hace referencia directa a los pueblos germanos que controlaron, desde la perspectiva occidental, parte de Europa central y el Mediterráneo (Moreno, 2020). Incluso una de las causas de la caída del imperio romano se le atribuye a cierta infiltración cultural de estos pueblos en el siglo V.

El diccionario de la Real Academia Española define el término de la siguiente manera: “Del lat. Tardío, *Vandālus*, “vándalo”, persona de un pueblo procedente de Escandinavia”. En una segunda acepción: “adj. Dicho de una persona que comete acciones propias de gente salvaje y destructiva”. La palabra “salvaje” da indicios de lo cargado que está el término de prejuicios e ideas xenófobas. Por otro

lado, las “invasiones bárbaras” fueron un punto de inflexión en la cronología y periodización de la historia occidental.

El peso simbólico que estas definiciones conceptuales implicaron (y continúan haciéndolo) en este territorio, es notable: “Civilización o barbarie”, subtítulo del libro *Facundo*, de Sarmiento, que siguen estructurando el pensamiento vernáculo, así como una buena justificación de la emergencia en la región de un pensamiento descolonizador que a lo largo de la tesis se propone desarrollar. El adjetivo “vándalo” está cargado de significados que implican una segregación social y cultural.

El término “graffiti”, por su parte, es definido por la Real Academia Española como “Firma, texto o composición pictórica realizados generalmente sin autorización en lugares públicos, sobre una pared u otra superficie resistente”. Sin embargo, Valle Padilla (2004, p.6) habla de “graffiti” (con doble “f”) en referencia al acto de rayar una superficie. El término, sostiene la autora, se origina en la locución latina “Graphos”, que significa “escrito o dibujo trazado a mano”, proviene de “Graphis” (carbono natural y/o material para elaborar lápices y lapiceros) y es también una extensión de “Graphia”. Ya en la antigüedad, los monumentos públicos de las ciudades conquistadas eran intervenidos o marcados por los soldados invasores, lo cual permite concluir que la historia del concepto habla sobre todo de una tensión de poder entre grupos enfrentados, quedando el aspecto estético del concepto en un segundo lugar.

Un último ejemplo de las tensiones que habitan en los conceptos implicados en el objeto de estudio de este trabajo se encuentra en el término “Patrimonio”, que el diccionario de la Real Academia Española define como “conjunto de bienes de una nación acumulado a lo largo de los siglos, que, por su significado artístico, arqueológico, etc., son objeto de protección especial por la legislación”. Pero aquello que produce que una intervención sea penada o valorada es problema del derecho o del arte, cuando es castigado/a su autor/a por el código penal, o valorada por el derecho cuando se la cataloga como patrimonio; también cuando es desestimada por el “mundo del arte”, en función de no cumplir con algún canon establecido por la academia.

Es en este punto donde aparecen los primeros requerimientos para realizar esta labor. Por un lado, la necesidad de una mirada multidisciplinaria, ya que *Arte, obra, vanguardia, mural, arte callejero*, da la pauta de que el problema es concerniente al

mundo de las Artes, pero si se tuviera en cuenta las palabras *vandalismo*, *ilegalidad*, *delito*, *propiedad* se observaría que sin duda se presenta como incumbencia del campo del Derecho; y por otro lado, palabras como *colectivo*, *exclusión* y *disidencias* implican una mirada desde la sociología del derecho. A su vez, puesto que el fenómeno se manifiesta en el espacio urbano, y que también aparecen palabras asociadas, tales como *territorio*, *intervención*, *patrimonio o apropiación*, y espacio residual se impone su abordaje desde el urbanismo y la arquitectura.

Por esta razón, las obras en cuestión, cuando se transita la ciudad, dejan una imagen visual más o menos memorable, estableciendo parámetros relacionados con cada uno de estos campos de análisis, y dependiendo del sujeto observador, quien podrá describir algo que estará atravesado por este sinfín de ideas y conceptos que, ahora lo sabemos, es necesario ordenar.

En segundo lugar, es importante mitigar en este trabajo el prejuicio que sostiene que estas intervenciones son generadas exclusivamente por adolescentes y únicamente representan a la "cultura joven". Con sólo observar detenidamente cualquiera de estas obras, se puede dar cuenta de que el recorrido estético y discursivo apuntan a algo diferente. Incluso preguntar qué significa ser adolescente hoy, ¿es una edad legal, biológica, psicológica, un mero estereotipo de consumo? Es fundamental por lo tanto, preguntar qué nivel de apropiación por parte de los actores sociales tiene una intervención, la cual genera una identidad en el territorio; pero no es menos fundamental la pregunta sobre quiénes son esos actores, y si representan una minoría o, por el contrario, segregan una minoría.

Las expresiones que se abordan son murales institucionalizados e instituidos como práctica artística, grafitis, estencil, pegatinas, tags, inscripciones políticas partidarias y toda otra intervención informal urbana en el territorio del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA).¹

¹ El AMBA es la zona urbana común que conforman la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y los siguientes cuarenta municipios de la Provincia de Buenos Aires: Almirante Brown, Avellaneda, Berazategui, Berisso, Brandsen, Campana, Cañuelas, Ensenada, Escobar, Esteban Echeverría, Exaltación de la Cruz, Ezeiza, Florencio Varela, General Las Heras, General Rodríguez, General San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, Lanús, La Plata, Lomas de Zamora, Luján,

Más allá de los relevamientos, entrevistas y análisis de las obras e intervenciones, lo que le da carácter multidisciplinario a esta tarea es lo que se describe como “cero”: la prohibición, la pared blanca, el lugar que no se intervino, junto con las razones de estas no intervenciones. Puesto que si el espacio público no es intervenido por razones legales, la cuestión se transforma en un problema de derecho; si, por el contrario, debido a la hegemonía discursiva de la ciudad, el lugar no permite intervención alguna es un problema inherente al urbanismo; y si este “cero” es generado por encontrarse dentro del territorio de alguna tribu urbana, la cuestión es concerniente a un análisis sociológico.

Las diferentes dimensiones e incumbencias pragmáticas y simbólicas imponen una explicación más detallada para poder conocer el problema con mayor profundidad. De las palabras enumeradas en el comienzo de esta introducción, una que aparece muy relacionada a estas prácticas es “la transgresión”. ¿De qué transgresión hablamos? ¿Qué es lo que se transgrede? Como primera aproximación a la cuestión, se propone pensar en cualquier intervención en territorio del AMBA, tanto murales, *grafiti*, *hip hop*, *tags*, *esténcil*, *etc.*; y evocar, por un momento, la manera que se incorpora en el aprendizaje sobre cuestiones relacionadas con las artes plásticas, tanto en el hogar, en un comienzo, como luego, en la educación escolar.

El primer paso ineludible es el soporte, el papel en blanco²: inevitablemente la base material de las expresiones de toda persona, por lo general un rectángulo horizontal donde se las personas se mueven y generan estos primigenios trazos y pinceladas. El límite es claro: “el plano” (al respecto no está de más recordar que gran parte de los programas de las escuelas en los dos niveles educativos obligatorios contienen como bibliografía de cabecera el libro “Línea y punto sobre plano”, de Vasily Kandinsky ([1952]2003)).

Por supuesto, lo aprendido, incorporado e interiorizado por tanto tiempo tiene su réplica y consecuencia en el espacio urbano. Son muy pocas las intervenciones —

Marcos Paz, Malvinas Argentinas, Moreno, Merlo, Morón, Pilar, Presidente Perón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, San Vicente, Tigre, Tres de Febrero, Vicente López, y Zárate.

² Blanco que en este momento dejaremos lisa y llanamente en su primera dimensión significativa, pero que, a lo largo de investigación, iremos elaborando en su precisa y compleja base simbólica.

salvo contadas excepciones como trenes, o los famosos pañuelos blancos en torno a la pirámide de plaza de mayo— que rompen con esta idea. En escasas intervenciones se toma el piso como soporte y casi ninguna se desarrolla en varios frentes de viviendas. Y en el recorrido de la investigación se verá en el 2022 algunos estencils plasmados o ejecutados en el suelo como en el caso “Palermo”, el cual se describirá más adelante. De hecho los actores ejecutantes toman la pared como el plano escolar y, quizás de forma inconsciente, respetando los límites de este rectángulo imaginario y tomando principalmente el centro como eje de composición, muy difícilmente trasgreden los límites del rectángulo impuesto culturalmente desde nuestra más temprana edad.

Resulta imperioso un método y herramientas que permitan indagar sobre la multiplicidad de miradas desde las cuales es posible abordar este fenómeno. Porque, desde el campo del Arte, tal como se desprende del ejemplo anterior, no se observa transgresión alguna; las leyes morfológicas que rigen la obra son, en principio, las mismas que son usadas por cualquier escolar desde su primera infancia. Pero, desde el campo del derecho, la transgresión tiene lugar respecto de una ley previamente existente, sobre todo la que rige en torno a la propiedad. Desde un punto de vista filosófico se la puede entender en referencia a las normas que disciplinan los cuerpos (Foucault, 1976); desde el punto vista sociológico podría interpretarse como la necesidad de marcar un grupo de pertenencia y el grado de segregación de los autores; desde el urbanismo podría marcar cierta territorialidad; desde un abordaje estético la transgresión podría referir a un cierto tipo de lenguaje; y desde el punto de vista político podría significar el grado de representación, participación y el rol que juega un determinado colectivo en el tejido social.

La enorme cantidad de variables que conforman el fenómeno que aquí se investiga impone desglosar ciertas categorías y aproximaciones de forma ordenada, generando ciertos registros que, si bien no son compartimentos estancos en sí mismos, sirven para desarrollar una metodología apropiada a la cuestión. Estos registros no son subsidiarios directos de cada disciplina, pero implican una cierta pertenencia a cada campo y actúan como las lentes de una cámara fotográfica, haciendo foco en las diferentes capas significantes que se abordan a lo largo de esta investigación, las cuales se desarrollarán en el marco teórico.

La metodología a utilizar parte de fuentes primarias, como casos periodísticos, judiciales y de la observación *in situ* de las intervenciones realizadas o no. Se desarrollará una tabla que sirva de guía para el registro de casos. Se distinguen, en primer lugar, las intervenciones en el espacio de la ciudad; en segundo lugar, “el cero”, la prohibición en estado puro, el blanco; y en tercer lugar la intersección social, el peso de los diferentes actores sociales en pugna. De aquí emergerán los tres registros en tensión. Aportes a los estudios de la creatividad urbana: la ciudad como realidad objetiva y núcleo significante del problema, la tensión entre el derecho y el arte (lo coercitivo, lo normativo y lo expresivo) y lo social o la puja de los diferentes actores sociales que luchan por ser visibles.

Antes de abordar los casos particulares, debido a la relevancia que adquiere el blanco, se dedicará un apartado al vacío y a las superficies uniformes en las distintas aristas que impone esta tarea, desde un punto de vista tanto estético como antropológico y filosófico. Desde el “horror vacui³” en las antípodas estéticas, hasta el “suprematismo⁴” o abstracción, el movimiento que apela al uso de las superficies planas para transmitir sensaciones y conceptos. Desde el terreno de las artes plásticas a través del Manifiesto de Kazimir Severínovich Malévich, hasta la arquitectura contemporánea, que ha aportado datos interesantes a este respecto.

También hay que tener en cuenta el proyecto urbano “Plan Director para Buenos Aires (1937- 1938)” de Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, asesorados por Le Corbusier. Incluía una serie de conexiones viales a gran escala que, casualmente cuatro décadas después, se plasmarían como autopistas construidas en este territorio y que replicarían una traza muy similar dividiendo y aislando la ciudad, dejando ciertos espacios residuales como los puentes y cruces. Sin dejar de remarcar y enfatizar que estos postulados no se han plasmado tal como se habían planificado pero el espíritu de estas ideas influenciaba a los profesionales de esa época. Nuevamente la técnica y el urbanismo generan esta especie de destierro sin viaje que reafirma esta sensación de

³ *Horror vacui* ('miedo de espacio vacío') o *kenophobia* (del griego para 'miedo al vacío') es el relleno de toda la superficie de un espacio o una obra de arte sobrecargada discursiva.

⁴ El suprematismo intenta prescindir y despojar de cualquier artilugio técnico y dialectico de las artes para salir corsé de la imitación y descripción de lo figurativo. Lo sensible casi en estado puro límite con la abstracción total.

ciudad ajena para quienes las habitan y luego los artistas intentaran resinificar. De hecho en concordancia con “La Carta de Atenas”⁵, proyectos posteriores de Movimiento Moderno planteaban hacer *tabula rasa* con gran parte de la ciudad y su patrimonio en pos de cierta racionalidad en su zonificación y formas saludables de vida (Liemur y Aliata, 2010). Nuevamente se encuentra en estos proyectos el vacío, lo blanco la higiene como anhelo estético. Finalmente se puede remarcar que en sintonía con el Suprematismo con los estilos que se encuadraron dentro Movimiento Moderno planteaban a lo despojado de ornamento como un común denominador. Pero proponiendo otra arista, que parece importante, buscamos en el diccionario de Quecha⁶ la palabra Vacío y en una de sus acepciones dice: “aquel que viaja” más allá del giro poético, todo lo que implica viajar en una América pre hispánica. Un viaje en ese momento significaba casi una vida completa, una especie de destierro, despegarse casi definitivamente del grupo de pertenecía. Destierro en una racionalidad ajena, ciudad aséptica, no concretada pero que encuentra su correlato en las normativas que prohíben las intervenciones artísticas en esta megalópolis. Revancha del color, de la expresión, de la forma, de esos ornamentos no buscados por la ciudad, donde actores desconocidos y anónimos proclaman ser tenidos en cuenta.

En estas contradicciones que encierra el término “cero” es en esta tesis en donde se abordará el fenómeno en su dimisión material y específica. No sólo para localizar el hecho jurídico o el hecho periodístico de referencia, sino también para dar cuenta del entorno (intervenido o no), lo que permitirá arribar a las primeras conclusiones parciales de los casos particulares.

Desde un punto de vista normativo, la última modificación del artículo 138 del Código Penal, que en una primera lectura presenta matices poco exactos, difusos e imprecisos -y mucho más contradictorios en su fundamentación-, dejando a los operadores jurídicos en un especie de limbo normativo. Se verá también la Ley de Monumentos y

⁵ La Carta de Atenas es un manifiesto urbanístico ideado en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) celebrado a bordo del Patris II en el año 1933 durante la ruta Marsella-Atenas-Marsella, siendo publicado en 1942 por Le Corbusier y Jeanne de Villeneuve.

⁶ Diccionario de Quechua- Aimara disponible en:
<https://www.katari.org/diccionario/diccionario.php>

Lugares Históricos (Ley N° 12.665, 2014), que presenta una extensa codificación y aspectos interesantes para ser destacados.

En sentido del mismo modo en que Andrea L. Gastrón (2020) lo piensa en su artículo “El Partenón de los Libros Prohibidos: un análisis en las intersecciones entre la Sociología, el Arte y el Derecho”, en donde el derecho no es concebido puramente desde lo normativo, sino desde la sociología del derecho, como un discurso que sirve —en algunos casos estéticos— para reafirmar y replicar el orden jurídico. Confrontar estas posiciones con la arqueología urbana que articula lo social, lo estético y lo jurídico como los conformadores múltiples de la ciudad en tanto “soporte” de intervenciones.

Luego de abordar la cuestión del blanco, desde lo teórico y metodológico, se aportarán los análisis de documentos periodísticos y jurídicos, así como los primeros relevamientos fotográficos. El trabajo desembocará en una serie de entrevistas realizadas a los actores principales, ejecutores de las obras — los artistas urbanos—, a fin de dilucidar las necesidades que los motivan, sus inquietudes, su relación con el espacio, sus frustraciones, sus “ceros” (o prohibiciones) y logros, en torno a lo estético, y a su devenir: el devenir de la ciudad viva.

Cabe destacar que no son parte de este trabajo expresiones xenófobas, racistas o que impliquen algún tipo de discriminación hacia algún grupo, extracto social, comunidad, etnia o cultura, dado que directamente implican un delito y explícitamente no forman parte del objeto de estudio expuesto arriba.

Las partes del todo

En esta investigación resulta fundamental desglosar cada elemento perceptivo en diferentes aspectos, problemas y registros como se ha afirmado y descrito en el apartado anterior, pero también es imperioso dejar asentado que se percibe, vives y actúa en una totalidad significativa y que las estructuras perceptivas, cognitivas y conductuales de las personas lo organizan como totalidad. Tal como afirma la

corriente llamada "Psicología Gestalt"⁷ se percibe en un continuo, en una totalidad. Por esta razón, estos puntos son una esquematización lógica en la tesis, pero su descripción implica un tiempo en el relato que no necesariamente se constituye en una valorización, y de hecho en este trabajo están totalmente interrelacionados.

Los cuatro registros

La investigación tiene una metodología cualitativa y cuantitativa, nutrida por relevamientos en bases informáticas del Poder Judicial en los fueros contravencionales en CABA y Provincia de Buenos Aires, artículos periodísticos, censos oficiales e interpretación de bibliografía proveniente de diversas disciplinas que oficiarán de marco teórico para formular el problema, la hipótesis de trabajo y su desarrollo.

El paisaje urbano es abordado a partir de cuatro registros visuales, y los casos confrontados con los diferentes registros de la ciudad. Lo topológico, *a priori*, antes de su concreción, es fundamental, ya que es dónde y de qué manera se despliega frente a la mirada el fenómeno. Es el soporte, tela o bastidor donde se desarrolla la acción. Por este motivo, el armado de estos registros ha sido sumamente útil en la metodología para analizar de manera ordenada el objeto de estudio.

El primero es el arquitectónico en sentido amplio, que es la sumatoria de estilos y piezas construidas en la ciudad: edificios, casas, equipamiento urbano, plazas, instituciones tanto públicas como privadas, puentes, calles, etc. Es decir, lo que se observa en una primera capa significativa, y que el Área Metropolitana de Buenos Aires ofrece en una primera mirada, en su diversidad y versatilidad. En este primer registro también se encuentran ciertos discursos técnicos que se irán desglosando a lo largo de la tesis.

⁷ La psicología de la Gestalt (también psicología de la forma o psicología de la configuración) es una corriente de la psicología moderna, surgida en Alemania a principios del siglo XX, cuyos exponentes más reconocidos fueron los teóricos Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin.

El término Gestalt proviene del alemán, fue introducido por primera vez por Christian von Ehrenfels y puede traducirse, aquí, como "forma", "figura", "configuración" o "estructura".

El segundo registro es el publicitario y propagandístico, que se presenta delante de la capa arquitectónica: carteles, marquesinas, señalización institucional y mural legitimados en un marco normativo. Dentro de esta capa significativa, pero en tensión y pugnando por el espacio público, se encuentran las pintadas políticas, las intervenciones espontáneas, los graffitis *hip hop*, los *tags*, los estencil y las pegatinas.

El tercer registro es el espacio urbano y de los cuerpos, el elemento más dinámico de la ciudad, en tanto se presentan como objetos de intervenciones: cambios mínimos o poco apreciables como un color de cabello o tatuajes, y marcas que, a veces, son generadas por los mismos sujetos y otras, violentamente recibidas de otros. Colectivos sociales como los feminismos, LGTIBQ+, pueblos originarios, familiares y personas agredidas por la violencia policial del Estado, y grupos que luchan por la integración de las personas que padecen alguna discapacidad. Estos son los actores que componen el espacio público (como dice Edward Soja (2008) “la ciudad viva”), de los cuales se intenta dar cuenta mediante este registro.

El análisis de las redes implica *un cuarto registro* donde se plasman las expresiones de los colectivos, y marca con claridad una interacción social en una primera instancia de abordaje metodológico. Sin embargo, la observación de imágenes generadas en este medio retrotrae el análisis a las primeras tres capas significantes mencionadas arriba. En el presente trabajo, el recorte que se hará sobre esta cuarta capa significativa serán los posteos y publicaciones generadas por los mismos artistas.⁸

Medios de comunicación y jurisprudencia.

En primer término, el análisis y observación de noticias de diarios, revistas, redes sociales, en donde diferentes medios de comunicación describen el conflicto que instala una obra callejera. El criterio de selección refiere a la expresión en ellas de una

⁸ Los cuatro registros presentados fueron puestos como herramienta instrumental en los proyectos de investigación “La Fotografía como testimonio de la tensión entre lo público y lo privado” (2019-2021) e “Imagen y documento: las luchas de las nuevas identidades sexo genéricas y su impacto en la catalogación del archivo” (2022-2024). Este cuarto registro fue creado en estos proyectos dado el dinamismo e innegable influencia de las redes en las prácticas cotidianas.

pugna de intereses, y la presencia o ausencia de penalidad. La continuidad en el espacio de dichas obras o su *borramiento* del espacio público se consideran datos centrales para el análisis.

Los casos judiciales constituyen el segundo paso de esta investigación y son los que permitirán obtener la localización exacta de los lugares a analizar. Estos documentos serán confrontados con el impacto en la opinión pública, aunque sólo sea en el barrio, con las repercusiones y acciones de los distintos actores, si existieron.

Luego, dentro de la metodología está prevista la confrontación con el espacio/entorno, relevamiento, análisis de las obras propiamente dichas, cruce de información y datos, y testimonios.

Transitando el devenir de lo urbano

Como señala Anahí Ballent (2009), desde mediados del siglo XX lo político y lo técnico se ensamblan en el discurso urbano. Se coincide con la autora al pensar la ciudad como arte-facto en sentido amplio. Y para abordar la estética que impone el discurso occidental monocultural, se apela a Byung-Chul Han quien en "La salvación de lo bello" (2015) habla de un gusto desmesurado por lo liso y sin manchas, sin preguntas y monótono, sin aristas.

Pero desde el urbanismo definir ciudad antes de la revolución industrial es trabajo mucho menos arduo que en la actualidad, principalmente dado que lo rural y lo urbano eran fenómenos claros y perfectamente diferenciados previos a este momento de la humanidad. Un discurso ecléctico para solucionar el recorte del problema de definición de lo urbano sería definirlo en base a los índices de población: cierta cantidad habitantes para describir ciudad y otros tantos para megalópolis, lo cual es instrumento adecuado en una primera instancia pero sesgado para entender el fenómeno en toda su dimensión.

Hoy en día los límites se presentan más difusos gracias a la gran conectividad con respecto al tema transporte que presentan muchas ciudades con su periferia: el avance de los medios de comunicación y redes y tecnificación de las aéreas de servicios. Ya el

arquitecto Konstantinos Apostolos Doxiadis en los años 1960 formuló su proyecto Ecumenópolis. Él planteaba que el crecimiento de las aéreas urbanas y megalópolis se fusionarían en una totalidad, dado su crecimiento, y esto daría por resultado una gran ciudad mundial o en términos más actuales *global*. Este proceso no se cristalizó totalmente, aunque sí se puede observar cierta tendencia en algunos casos, como el de urbanización en el cordón que se despliega en el Paraná hacia la ciudad de San Pablo en un futuro. Pero más allá de las proyecciones, todavía las ciudades funcionan como entes separados.

Definir ciudad supera ampliamente su base material. Volúmenes edificados y su crecimiento poblacional en función de ciertos índices es para Jean Luc Nancy (2011) un conjunto de estructuras que condensan nuestras ideas de civilización contrarias los significados asociados a la “civilización rural”. Estas configuraciones, dice el autor, se desarrollan en un continuo espacio—tiempo. Y otra afirmación del autor que parece importante, y es emotivo de algunos procedimientos en la metodología aplicada a este trabajo, es que “...cada lugar remite a otro y solo existe en su remisión”. (Nancy, 2013, p. 41).

Paradójicamente lo rural aparece en muchas definiciones para poder abordar la cuestión que cada vez está más en crisis, porque si se piensa que ya en las ciudades es más habitual encontrar la tendencia a las huertas orgánicas, cultivos individuales en pequeños espacios, y lo más significativo y desestructurante en este sentido es el uso de la hidroponía, que de alguna manera deja de lado el problema del suelo. Y, por otro lado, para tener en cuenta, es el nivel de tecnificación agraria, que niega de plano la idea romántica del pensar al campo como una campiña agreste y folclórica. La sofisticación e implementación de procesos industriales en Argentina, para bien o para mal, muestran avances poco imaginados. Lo industrial, como un fenómeno solamente urbano, termina siendo una mirada poco precisa y escasa para indagar en lo complejo del término. Época de crisis esta, si las hay, casi se desvanece entre los dedos cualquier concepto. Mucho más si se piensa en servicios donde la gran mayoría ha pasado a ser virtual o a través de las redes. Casi la mayoría de las certezas del siglo XX son volátiles, por así decirlo.

Cabe destacar que, coincidentemente con algunas posturas que describían cierta deshumanización y despersonalización de los vínculos interpersonales tales como la de Richard L. Meier (1972) poniendo en crisis la idea de bienestar generado por las prácticas cotidianas en la urbe, se observa también en el diccionario de Quechua-Aimara la palabra *ayllupara*. Su traducción responde al término comunidad, aunque hoy en la poesía quechua contemporánea Kusi Paukar (1975) en una actualización la palabra, la describe como espacio de tensión social, y es más, subraya desde lo vivencial a la percepción de la ciudad como ajena totalmente, occidentalizada, con un tiempo diferente a el tiempo runa: en los tiempos antiguos.

Y es así como este continuo espacial tiene su correlato en lo sociológico, ya que una ciudad puede ser pensada como un continuo de interrelaciones personales, normadas y codificadas en un "tiempo", el cual se acotará a su dimensión sociológica. Por lo cual será para estas líneas "un tiempo con otro", sería una arista de un corte personal de tiempo, la cual está inserta en una trama más compleja de tiempos y proyectos colectivos que no son otra cosa que la historia.

Esta historia está atravesada por luchas, tal como las que describe Henri Lefebvre ([1989]2013), el derecho de los habitantes a construir, decidir y crear la ciudad, y de resignificar los espacios. Cada generación tiene derecho a crear su espacio, tanto privado como público. De otro modo, no puede obligársele a participar de una comunidad donde sus expectativas no estén, al menos, en un horizonte vislumbrable. Y puesto que todas las generaciones están obligadas de hecho a participar económica y políticamente en la comunidad que habitan, se infiere que el derecho de cada una de ellas a proyectar sus deseos y experiencias es irrevocable.

De esta manera, el espacio se actualiza cada vez por aquellos actos que imprimen sobre el pasado inmediato el sello de un nuevo rostro. Actos que emergen de entre las cenizas de un mundo que se evidencia, gracias a este gesto, acabado. Por estos motivos, definir ciudad y megalópolis por la densidad poblacional es una aproximación bastante poco eficaz e insuficiente, y aún más si se advierte que existen hoy poblados rurales densamente habitados y con problemáticas muy similares a las grandes urbes.

Desde lo morfológico Hermann Dörries, (1952) dice que una ciudad se reconoce por cierta forma regular en su agrupamiento y una centralidad fuertemente direccionada. Esto se verifica en la traza ferroviaria, tendido vial y equipamiento básico que acompañan esta idea, y se patentiza en foto aérea del año 2003 (**Figura 1**). Si se toma en cuenta que el cuadrado iluminado que se ve arriba a la derecha es la ciudad de La Plata, la cual se identifica fácilmente por su traza octogonal y planificada. También se verifican los supuestos y proyecciones del arquitecto Doxiadis, dado el crecimiento y la tendencia a la unificación de ciudades, pero que todavía no termina de plasmarse.



Figura 1: Fotografía de la Estación Espacial Internacional el 8 de febrero de 2003.

Más allá de las disposiciones estatales, la economía, salud, necesidades familiares y culturales de las personas, transcurrían y transcurren en nodos ubicados tanto en la Capital Federal como en la Provincia de Buenos Aires. Pero, de todas maneras, algunas magnitudes ayudan a entender de forma ostensible y aproximada las escalas y

espacios recorridos sin restringir sólo a estas medidas que no terminan de describir a la ciudad en toda su dimensión.

En el recorte territorial propuesto se observa que sólo analizar Capital Federal o una localidad del cono urbano sería un error ya que los actores de esta megalópolis transitan a diario, en ida y vuelta, dinámicamente, desdibujando el límite jurisdiccional que se les impone legalmente: la Avenida General Paz. La Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) en el censo 2010 contaba con 2.890.151 habitantes y los partidos restantes del AMBA sumaban 11.616.493, de los cuales una cantidad importante de habitantes entran a la ciudad para trabajar, estudiar, realizar trámites administrativos, o por razones de salud (hecho evaluado en los censos del Ministerio de Transporte de CABA). Si bien los y las protagonistas, en su gran mayoría viven esta megalópolis como un espacio continuo y no con el límite jurisdiccional que nos muestran los planos de la ciudad y los municipios que lo rodean.⁹

También es evidente que una intervención en Palermo, por mencionar un barrio entre otros, no tiene el mismo contexto que otra en Almirante Brown, aunque sí es cierto que las autoras y autores comparten por momentos algunos de estos espacios en su vida cotidiana y son parte también del mismo tejido social y finalmente un parámetro ostensible de este continuo espacial es la imagen satelital presentada arriba.

La definición más operativa para este trabajo es de Armando Silva (en Guzmán-Ramírez, 2006) donde la ciudad es la relación que tienen sus actores desde sus representaciones constituidas e imaginarias para con el entorno natural o construido dado por la apropiación y expresión sobre este, y la relación y diferenciación con el mundo, lo que produce que una urbe tenga una identidad particular. Este vínculo de la población y el recorte territorial detenta ciertas particularidades que son propias y de forma diferente a otras megalópolis del mundo.

⁹ Esta aproximación se basa en los censos del Ministerio de Transportes de la ciudad de Autónoma de Buenos Aires, en los siguientes datos; circulación de pasajeros en peajes, Pasajeros y pasajeras pagos (en miles) transportados por línea de ferrocarril. Accesos a la Ciudad de Buenos Aires. Pasajeros transportados por kilómetro recorrido (media anual), por grupo tarifario y categoría del transporte automotor urbano de pasajeros. disponible en <https://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?cat=141>

En numerosas ocasiones se advierte que las manifestaciones artísticas en las grandes urbes expresan luchas en y por el espacio público, y que pierden efectividad cuando se las legitima. Cuando dejan el ámbito de la ilegalidad, pierden su eficacia como ruptura de un orden de cosas. Al contrario de lo que sucede en otros campos de lucha, en donde obtener derechos previamente negados produce como consecuencia la visibilización de los grupos sociales involucrados, en el arte callejero sucede no sólo que el ingreso de este tipo de obras dentro de marcos legales no conduce a la ampliación de derechos, sino que además invisibiliza la expresión subjetiva de estos grupos.

Arte o mercancía lucha en el segundo registro

El arte urbano ha tenido una trayectoria muy parecida al tatuaje en corte histórico. Hasta los años 1980, el tatuaje sólo era una práctica que se realizaba en ciertos órdenes cerrados —carcelarios o náuticos—, antiguamente aprendida de tribus fuera de la hegemonía cultural occidental. Más allá de cierta cuestión ritual ancestral, marcaba la pertenencia a un grupo, estatus e identidad asociados, hasta los ochenta y principios de los noventa, con lo marginal. Vale la pena remarcar que los integrantes de las fuerzas de seguridad, por ejemplo, no podían estar tatuados para ingresar a las instituciones. Estas expresiones transitan lugares marginales a los centros de poder, dando por sentado que poder y occidente detentan cierta similitud al día de hoy, y que este tipo de intervenciones porta identidad, pertenencia a un grupo y a un estatus particular.

Hoy en día, el tatuaje está cada vez más aceptado. Según datos y estimaciones de la encuestadora *Dalia Research*, el treinta y ocho por ciento de la población mundial está tatuado.¹⁰ Esto se debe muy probablemente a ciertos avances técnicos que producen que su puesta en práctica sea ostensiblemente menos dolorosa y arriesgada. El *street art* pasa también, de esta marginalidad que implica la compleja ejecución en el espacio

¹⁰ Datos publicados en mayo del 2018. Éstos pueden recuperarse de <https://daliaresearch.com/blog/who-has-the-most-tattoos/>

público, donde los límites de su ejecución son difusos hasta para el ejecutor, a una progresiva y apacible aceptación en las paredes de un museo.

Sin embargo, el problema específico del arte urbano, que entrecruza lo sociológico y lo jurídico, a diferencia de la práctica del tatuaje, encuentra su paradigma en la paradoja de ser una actividad perseguida y estigmatizada, al tiempo que sus obras se exponen en museos.¹¹ Las prácticas relacionadas con el arte callejero e intervenciones urbanas, que pugnan por una cierta forma de habitar el espacio público, merecen por lo tanto un cuidado epistemológico y hermenéutico particular.

A su vez, arribar a una definición de arte sería cerrar la riqueza que el término implica. No hay manuales escritos para transitar la experiencia artística, tanto del artista o del espectador en estos casos. Como tantos otros hechos en la vida, resumirlo al plano cognitivo o expresivo sería darle al arte un status de objeto cerrado sobre sí mismo que no aportaría nada, y que le quitaría toda riqueza y versatilidad, los cuales producen que cada individuo transite la experiencia de forma distinta. Se tratará de aproximar y articular ciertas características que, si bien no son universales, ayudarán a entender mejor la orientación que toma este trabajo con respecto al arte. Para Albert Camus (1957) el arte no es desprecio total del mundo objetivo, ni su aceptación. Y en esa lucha, dolor y decepción se asumen el transitar en esos límites. Discusión y consentimiento de lo eternamente incompleto, inconcluso, imperfecto. Es más, cuando el arte ha buscado fórmulas de perfección y armonía, sistemáticamente se ha encontrado que se lo cosifica y transforma en mera mercancía.

Otro punto interesante en el estudio del arte callejero es esta cualidad intrínseca de entrar y salir de los cánones de la academia, actualizando y dando una perspectiva diferente y espontánea, la cual por momentos rompe con la idea de arte instalada y cosificada. Pero plantear una dicotomía *street art* versus museo sería en un punto falsear el sistema como está planteado, o en pocas palabras: una idealización. De

¹¹ Por mencionar tan solo uno de los muchos casos en que se observa esta paradoja, un vagón de subte intervenido con graffitis fue expuesto en el Centro Cultural Recoleta en el año 2019, seis años después de que el gobierno porteño prohibiera esta práctica con el Plan Graffiti Cero (2013), estigmatizándola bajo el término “vandalismo” y privando de su libertad a numerosos artistas.

hecho, muchos artistas formados en las escuelas de arte terminan realizando algunas intervenciones en espacio público. Y otros que no están formados en la academia, o que simplemente desconocen los requisitos y rituales de una compra y venta de bienes simbólicos, como una pintura, escultura, grabado, etc., ejecutan su obra sin preguntarse por las técnicas usadas o posible mercadeo de su producción. En este tipo de casos, se observa una necesidad expresiva que, más allá de lo académico y las normas del "Buen Arte", avanza hacia un terreno que lo se puede denominar político.

Derecho y revés en el tercer registro

Cuando Pierre Francastell (1969) habla de la importancia de los núcleos éticos míticos en la creación de imaginarios que se instalan en una sociedad, y de la consecuente replicación de ciertas categorías que se dan por válidas, recuerda también que estos relatos suponen jerarquías, desigualdades y formas de opresión que terminan por naturalizarse. ¿Qué recursos simbólicos tiene esta sociedad para diferenciar un artista de un vándalo?. Esta pregunta no es un mero juego retórico o una diatriba intelectual. Son interpelaciones, son hechos que, ante la ausencia de conciencia sobre el problema, producen violencia. Violencia sobre los productores, emisores del mensaje, ejercida por los agentes que controlan la violencia simbólica en el paisaje que, por momentos, se naturaliza y, en otros, confronta la idea de orden instalado.

Felipe Fucito (1999) sostiene que el derecho en una sociedad se compone no sólo de códigos normados, sino también de prácticas y conductas presentes en la cultura, plexo de ciencia, religión, arte. Pero no hay cultura que sea totalmente estática y esta es su característica más sobresaliente. En los cambios que atraviesa puede observarse de qué manera cambian ciertas miradas acerca del mundo compartido, pero también cómo otras, al mismo tiempo, son negadas y perseguidas. De esta manera, la cultura expresa un conflicto, una batalla.

Por esta razón, y para finalizar este punto, se trae a Slavoj Žižek ([1989]2003), para quien la transgresión se vincula con la figura del artista. El arte mentado por este autor no es el arte academicista escindido de la vida, sino una *performance* que acontece, se desarrolla y muere, dejando una marca. Es una anécdota de carácter público que tiene

la capacidad de ensanchar los límites de lo dado. En este mismo sentido, se entiende el arte urbano y su relación problemática con el derecho. A quién se incluye en ciertas categorías -y cómo se lo incluye-, está condicionado por la ideología. Pero también la idea de libertad está condicionada por lo estético. ¿Por qué se considera algo como arte o como una simple intervención? ¿Cuán libre es el sujeto para dejar una marca o expresarse?, sin caer en el discurso vulgar de que “la libertad de uno termina donde comienza la libertad del otro”, cuando la libre expresión está contemplada dentro de la Constitución Nacional (Art. 14 y 75 inc. 22), así como en tratados de derechos humanos como, por ejemplo, la Convención Interamericana de Derechos Humanos (Art. 13).

Las problemáticas culturales tienen un foco privilegiado en el campo del arte (Zatonyi, 1997). Si hay un concepto que se juega en cada una de las intervenciones artísticas es el de *agregación*, estar incluido en un grupo. Se trata casi de una necesidad primaria, tanto como comer o protegerse de la intemperie. Sin embargo, siempre existe el riesgo de fracasar en la empresa. En este caso, el sujeto es marginado por el grupo. En contra de una idea romántica acerca de la no pertenencia, Marta Zatonyi sostiene que la marginalización social produce, muchas veces, la muerte del sujeto. Y en esta segregación juega una tensión por momentos irresoluta para el derecho, donde todas las prácticas tradicionales colocan la ética y los valores fuera de la persona, y hacen percibir como ajenos e impuestos a los saberes tanto científicos como artísticos.

En este orden se puede remarcar la diferenciación entre los muralistas, por un lado, y los graffiteros y tageros, por otro. Estos últimos se consideran escritores. No es de extrañarse que así lo hagan, porque como advierte Roland Barthes (2011), la escritura se encuentra entre dos tensiones, el estilo y la lengua. La gran mayoría de estos exponentes del arte callejero no se consideran a sí mismos como artistas y no les interesa pertenecer a esa categoría. Firman para los vea otro graffitero en la que se presupone una competencia por quién es más visto, no muy diferente de lo que sucede en las redes sociales por quienes tienen más seguidores o likes. Pero a su vez, se sienten agregados en *crew* (como familia, tribu clan). Estos escritores no reconocen estilos y formas, sólo transitan esa escritura en el mismo acto de plasmarla, sin reconocer cánones artísticos a priori. En esta competencia, quienes firman en los lugares más peligrosos o visibles de la ciudad adquieren más prestigio. Es un acto en

el que no existe el fetiche del estilo sino como continuo devenir. Al despojarse del estilo, estos “escritores” no reconocen otro valor a su escritura más que la de la exhibición, utilizando, como afirma Barthes “un instrumento ya formado cuyos mecanismos se transmiten intactos sin obsesión alguna por la novedad” (Barthes 2011, p. 49). No hay función creadora en el sentido moderno, es decir como representación original del estilo, sino que es un encuentro plasmado en la mirada de ese otro que se sucede en el espacio, en la lejanía de la circulación continua. No trata de convencer a nadie sobre su contenido. Está condenada, como afirma Barthes, a pintar en virtud de su propia manera de expresar una realidad inerte como un objeto sobre el cual el “escritor” sólo trata de acomodar signos.

Se puede observar en esta manera de expresar la dicotomía entre *street art* y el mural, enfrentados al *graffiti* y al *tag*. La sintaxis y el discurso están reservados al arte instalado, y del otro lado la ruptura con la forma y estructuras preconcebidas de estilos. Quienes realizan este tipo de piezas no pueden pensar en sus expresiones como arte, aunque entiendan y acepten la existencia de conexiones y similitudes. Nos encontramos ante un silencio, como afirma Barthes, el silencio del blanco, el vacío que estas expresiones rompen y nos dejan entrever, leer y pensar en un grito, en un trazo, en una letra y marca de la propia existencia. Se huye así del desorden de la sintaxis, de la desintegración del lenguaje que sólo puede conducir al silencio de la escritura:

La agrafía final de Rimbaud o de algunos surrealistas -por ello caídos en el olvido-, el sumergirse conmovedor de la Literatura, muestra que, para ciertos escritores, el lenguaje, primero y último escape del mito literario, recompone finalmente aquello de lo que intenta huir” (Barthes 2011, p. 53).

También, ese silencio deja un estado de suspensión en el cual las formas mínimas del lenguaje: una onomatopeya, un signo, un color y una letra son el engranaje que se muestra en el mercado de bienes simbólicos. Es, entonces, una ruptura y una escritura. Por eso mismo, a pesar de que sus ejecutantes se encuentren en la incomodidad de la definición, son otra forma de arte.

Espacio y Visualidad

El recorrido realizado en esta presentación amerita el abordaje de tópicos que permitan entender e indagar en las relaciones entre espacio, arte urbano y sociedad; y más específicamente las imágenes que generan esta intersección. A su vez, la presentación visual anexa a este trabajo suma temas vitales como el del punto de vista, el cual fue una inserción crucial en la metodología, en los registros presentados en el proyecto del plan de la tesis: asumir el objeto pared-muro-fachada como alteridad o como un “otro” desde un punto de vista diferente al habitual, en este caso desde la pared, la “piel de la ciudad” (segundo registro), o “pared mediada”, haciendo alusión al trabajo de Teresa Castro (2019). Esto implica ir más allá de los mundos conocidos, y entenderlo desde otras lógicas. Ver, entrever, otras formas de mirar, han sido prerrogativas que han estructurado este trabajo, y preguntas tales como ¿qué contribuciones ofrece la visualidad para pensar lo relacional en sí mismo como una frontera? y ¿cómo abrir las imágenes a lo múltiple? impactaron en la forma de organizar el relevamiento fotográfico, atravesado por el concepto de Atlas de Georges Didi-Huberman (2011), que desarrolla a partir del Atlas de Aby Warburg y que brinda la posibilidad de pensar a la visualidad, la multiplicidad, la diversidad, los márgenes y lo nómada, como distintas entradas que suponen la concepción de un espacio relacional: cada forma, cuerpo, objeto e idea genera su contra-forma; un moldeando, un espacio restante, que a su vez, genera la estructura que lo sustenta.

En pocas palabras, el ver los registros presentados en la metodología, desde muro, permite observar cuerpos, imágenes y espacios entrelazados en un ciclo continuo, una mirada que es funcional a la calidad de la investigación: ver hacia afuera y adentro. Ver espacios, conflictos y encuentros, entendidos como espectador, como la continuidad de imágenes que son percibidas como una línea temporal y espacial cíclica e infinita. Aplicando este modelo, se han seleccionado algunos casos, intercambiando las imágenes, como en el Atlas de Warburg. Este ensamblaje supone cierto agenciamiento (Boutang, 1996) que permitirá comprender distintos momentos y sus múltiples relaciones espaciales, históricas y sociales. Mirar y entrever la fugacidad, la velocidad, el conflicto de esta época.

Este ejercicio de intercambio de imágenes posibilita entrever, casi espiar, las disputas de los cuerpos por su derecho a la ciudad desde la ranura del objeto, cambiando sólo

algunas figuras, sin predecir ni proyectar, sino con la finalidad de plantear imágenes posibles (que bien podrían derivar en mundos posibles).

La única amenaza mensurable que plantea el objeto de estudio planteado —el que aquí se propone percibir como experiencia— es el de la escala de los casos, tanto en lo estrictamente cuantificable como en la extensión de los lugares, grupos, densidades poblacionales y, además, en el plano gubernamental, como municipios y diferentes actores burocráticos. Por esta razón, el intercambio y conexión de imágenes fueron analizadas como tales, y a su vez como índices de conflictos presentes, infiriendo posibles futuros. Imágenes que — ya sea que repliquen el orden de reproducción y producción simbólica o lo discutan y enfrenten—, a pesar de lo disímil de la escala, permiten observar diferentes relaciones escalares tejidas por diversas prácticas, grupos e intereses que están, en su gran mayoría, en ostensible conflicto (Castro y Zusman, 2007). Este intercambio o tejido de ejemplo permitirá indagar y pensar en futuras imágenes.

Casos en estudio

Palermo

En el primer caso, las imágenes relevadas en Palermo en los años 2021 y 2022 dan cuenta de una lucha por los espacios de representación de distintos actores. Este barrio se presenta como un caleidoscopio que mira y presenta diversas problemáticas: torres *country* que aíslan manzanas enteras, especulación inmobiliaria, barrios inventados como el Soho y el Hollywood, ciertas búsquedas en las fachadas que le otorgan un aire artístico y pintoresco; intervenciones desde lo estatal, como el Polo Científico Tecnológico, el Distrito Audiovisual, el Viaducto y el Metrobus, sólo por nombrar algunas y las más importantes, generan una disputa por la apropiación de dichos espacios para lograr mayor visibilidad de sus propios discursos. Tal es así que, en los ejemplos mostrados, se puede observar un mural, en la Avenida Juan B. Justo, que expone el problema del cambio climático y se encuentra tapado por carteles publicitarios.

El espacio se vuelve una mercancía escasa y disputada, un terreno de luchas que se transparenta en el uso de lenguajes y técnicas del Arte Urbano, que son tomadas por agencias de publicidad con el fin de atraer a un público joven. En la mencionada avenida, a metros nada más, también se observa la difusión del estreno cinematográfico *Avatar: el camino del agua*, que es materializado con estencil y pegatina. Luego, para darnos una idea más próxima a estas luchas, a mediados de diciembre de 2022 en el mismo barrio, en la intersección entre las calles Humboldt y El Salvador, se observa también un estencil ejecutado en una rampa peatonal que dice: "Palermo tiene memoria, son 30.000", y al lado, otro estencil promocionando una serie de una empresa de televisión por fibra óptica. Arriba, desgastado por el tiempo y en el mismo sector, otro estencil del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires que insta a "los vecinos" a limpiar las heces de sus mascotas. Todo se iguala aritméticamente en estas batallas discursivas, incluso la historia y el dolor.

Barracas

En el segundo caso, de forma monumental, se observan algunos ejemplos en el barrio de Barracas en el año 2023, en donde el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires gestiona su revitalización y/o gentrificación, impulsando el Distrito de Arte y el Distrito de Diseño. Los murales en las medianeras de los edificios hablan de una puesta escenográfica a mayor escala que en Palermo. En los márgenes de este escenario está el Riachuelo, que pone en crisis esta puesta en escena, latiendo y mostrando la contradicción entre lo vivido y concebido.

Corredor de Av. Rivadavia Ciudadela-Morón

El tercer relevamiento fotográfico tuvo lugar en noviembre del año 2022, en el corredor de Avenida Rivadavia, desde Ciudadela hasta la localidad de Morón, Provincia de Buenos Aires, lo cual implica una distancia de ocho kilómetros. Sin ser este un trabajo historiográfico, se debe tener en cuenta que el primer uso de esta parte del corredor fue principalmente comercial: el Camino Real a Potosí con fines

extractivistas, previo a la conformación del Virreinato del río de La Plata en el siglo XVII. Luego, con la llegada de la tardía revolución industrial, se instituyó el rol estructurador del tren como urbanizador (Pando, 2014). A fines del siglo XIX, se fundan las estaciones de Liniers, Ciudadela, Ramos Mejía, Haedo, y Morón en el sector analizado. En este caso, aparece en las fotos seleccionadas cierta paradoja espacial. El tren, estructurador de la ciudad, funcionando como barrera arquitectónica que divide y comprime espacios y tiempos (Harvey, 2013), a la vez, genera tiempos más extensos para las personas que se encuentran tanto de un lado como del otro de esta barrera arquitectónica que funciona como una frontera entre municipios. Finalmente, el actor que termina de articular el corredor como zona de servicios y comercios es el automóvil. Hoy, toda la zona es testimonio del deterioro y desuso de esta función, producto de las últimas crisis económicas, la pandemia y, posiblemente, las nuevas formas de comercialización *online*. El desuso es mucho más ostensible en locales comerciales que no están próximos a las estaciones y centros de transferencia automotor.

De manera silenciosa, se disputa una ciudad donde las relaciones de fuerza se ponen en tensión, porque la cuestión de mostrar está investida de enorme potencial para las direcciones de lo proyectado en la ciudad. A simple vista, no se observa intervención estatal alguna, y sólo vacío y soledad en la noche, pero metros abajo subyace la posible razón de esta realidad. Mientras los artistas urbanos resignifican y se apropian de los espacios vacantes.

“Pero nunca es de noche en los mapas” es el título del video que proponen E. Araujo Lima y A. Portugal (2020). En él la ciudad se percibe en sus distintos tiempos, modos de circulación, modos de composición de lo visible, en los ritmos, en lo simultáneo que está en disputa por las tecnologías que fabrican visibilidades, y de manera irónica el locutor en off en el film dice: “somos todos iguales en el mapa, como también somos todos iguales ante la ley”. De forma silenciosa la disputa una ciudad, donde las relaciones de fuerza se ponen en tensión, porque la cuestión de mostrar está investida de enorme potencial para las direcciones de lo proyectado en la ciudad. A simple vista no se observa intervención Estatal alguna, sólo vacío y soledad en la noche, pero metros abajo subyace la posible razón de esta realidad. Mientras los artistas urbanos resignifican y se apropian de estos espacios vacantes, a metros se encuentra una de las

razones del vacío en la zona y del vacío literal del proyecto: el soterramiento del Ferrocarril Sarmiento.

Durante el día, una superposición y yuxtaposición de recorridos performáticos de los cuerpos en los pequeños comercios aislados, amalgamados y conectados tan solo por el automóvil; en los centros de transferencia, el tren y su distribución de biografías; pero, de noche, el trayecto de la mirada se vuelve continuo gracias a las intervenciones de grafitis y tags que subvierten la fragmentación del espacio, en el gesto inaugural que lo nombra, allí donde la sociedad de control no llega con su vigilancia.

Tímidamente se observan también algunos pequeños emprendimientos inmobiliarios que esperan el momento en el que el proyecto "subterráneo" finalice, y algunos locales comerciales contratan artistas callejeros para sus cortinas metálicas, buscando apropiarse del lenguaje circundante para mitigar futuras intervenciones. Las acrobacias de los artistas urbanos que imprimen su obra en lugares impensados también hablan acerca de este despliegue performático. Desde lo visual, donde se presenta el vacío, emergen relaciones múltiples de otros órdenes, no evidentes, de otros regímenes de mirar (Castro, 2019). La visión del mundo y la experiencia visual que proporcionan, también pueden relacionarse con una cartografía escrita desde el cuerpo.

¿Qué imágenes son las que se ven mayormente en estas paredes? La imagen que se observa es el vacío: hacia sus espaldas, en el vacío urbano provocado por los locales comerciales casi en su totalidad cerrados y en el paredón infinito del tren. Lo sensible y lo perceptual funcionan aquí como formación y recepción de imágenes que dan cuenta de estos vacíos (Da Costa Gomes y Berdoulay, 2018). Es también ostensible, por su falta, que en los ocho kilómetros relevados no se observe ninguna plaza —lugar de encuentro con el otro y de lo político por excelencia—, como si se tratara de una forma de negación de los flujos y de múltiples trayectorias biográficas (Massey, 2008). Otro factor estructurador de la ciudad es el automóvil, que se observa de manera implícita en este sector, como forma o proceso de formas individualizadoras y que, de alguna manera, le proporciona dinamismo a la zona. En el tercer espacio que describe Soja (Benach y Albet, 2010), también se vislumbra el vacío en las viviendas que son casi nulas y en la falta de actores sociales que puedan intervenir —no hay barrio— para resignificar el espacio y llegar a otros posibles usos del mismo. Tampoco puede pensarse el tercer espacio en su historicidad porque, de hecho, las localidades que son

parte de esta observación ya han sufrido los embates del neoliberalismo en los noventa, con lo que se puede describir cierto proceso de desindustrialización y, por lo tanto, también de degradación.

En las resistencias a la cosificación de estas expresiones artísticas se despliegan las luchas por la apropiación del “espacio vivido” —el cual se expresa a través de sus signos y de sus imágenes (Lefebvre, [1989]2013)— y por la apropiación del “espacio de la resistencia” de los actores sociales no tenidos en cuenta. Estas resistencias son, además, al espacio como mercancía, a la que Karl Marx (1986) describe como un todo denotado que no deja preguntas ni dudas, cuyo paradigma es la publicidad.

Pero los grafitis hip hop y tags que se despliegan en este corredor distan mucho de esta mercantilización. Por el contrario, estos lugares que, en algún momento de la historia reciente, tuvieron una función comercial clara y definida, hoy quedaron en desuso y son resignificados por los artistas urbanos que los enriquecen en sus múltiples lecturas. Por otro lado, estas imágenes convergen en demarcaciones de espacios que ofrecen resistencia al “espacio concebido” de la burocracia, del urbanismo, de aquellos que proyectan la ciudad, que “escriben en la tierra”.

En este ejemplo, (**Figuras 2 y 3**) se puede observar cómo la representación de la enfermera, plasmada en la fachada de esta empresa de medicina prepaga, alude al estereotipo de trabajadora de la salud, orgullosa y contenta de ejercer su función. Esta representación responde, a su vez, a los cánones de belleza, una forma y proporción que se relacionan con cuerpos ideales difíciles de alcanzar, generando muchas veces culpa en algunos sujetos espectadores de la obra.

Pero, aludiendo a la razón más profunda de la intervención, se puede inferir a partir de ciertos datos que responde más a la empresa en donde se sitúa que a un homenaje a las trabajadoras de la salud. Como muestra la **Figura 4**, en junio de 2019 el lugar estaba totalmente intervenido por tags y pegatinas de todo tipo. Además, sin dejar de considerar que hasta el día de hoy el sector estudiado está intervenido en un ochenta por ciento en lo que corresponde a las dos manzanas continuas y linderas.

En una primera instancia, en la fachada se observan íconos y siluetas que copian ejemplos del artista instalado y de amplio reconocimiento como Banksy, que hacen referencia a cierto ideario de juventud, amalgamado con una sucesión de hexágonos que aluden a cierta racionalidad y un conjunto de formas que se suponen comúnmente

como científicas, tales como fórmulas químicas. Ahora bien, la imagen de la enfermera descargada de internet y replicada en otra pared no hace otra cosa que reforzar esta idea instalada de calidez, contención y alegría casi naif (**Figura 5**). En este caso no hay homenaje, sino un mero poner a la mujer en la primera línea de batalla para no seguir portando imágenes no deseadas por la empresa. Pero, obviamente, la imagen de la mujer trabajadora de la salud, al igual que todas las imágenes usadas por la institución, refuerza la idea de juventud, aludiendo a lo vital o saludable, y reforzando esto en las proporciones del cuerpo.

En síntesis, juventud, racionalidad, proporciones saludables, amabilidad en el gesto y, finalmente, el delantal blanco. Discurso, mercancía, retórica, pero en ningún caso reconocimiento. Una escenografía para comunicar las supuestas bondades de contratar los servicios de DIM, pero despreocupación por la problemática de la salud y de quienes trabajan para ella: las que cuidan.¹²

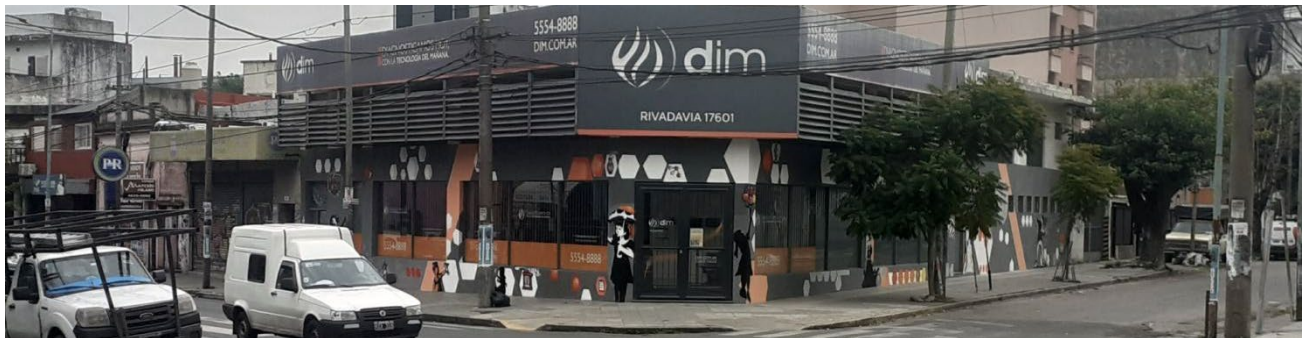


Figura 2: Fotografía del autor, julio de 2020.

¹² Dentro de los objetivos de este trabajo se plantea la relación con lo Kitsch (zatonyi,1994) donde se lo conceptualiza como una falsa identificación o identificación fallida con un objeto, pero este no es el caso: los íconos relacionados al cuidado y la trabajadora de la salud son solo una mercancía más. Casi un pretexto donde poder mostrarse políticamente correctos dentro del mercado de la salud.



Figura 3: Fotografía del autor, julio de 2020..

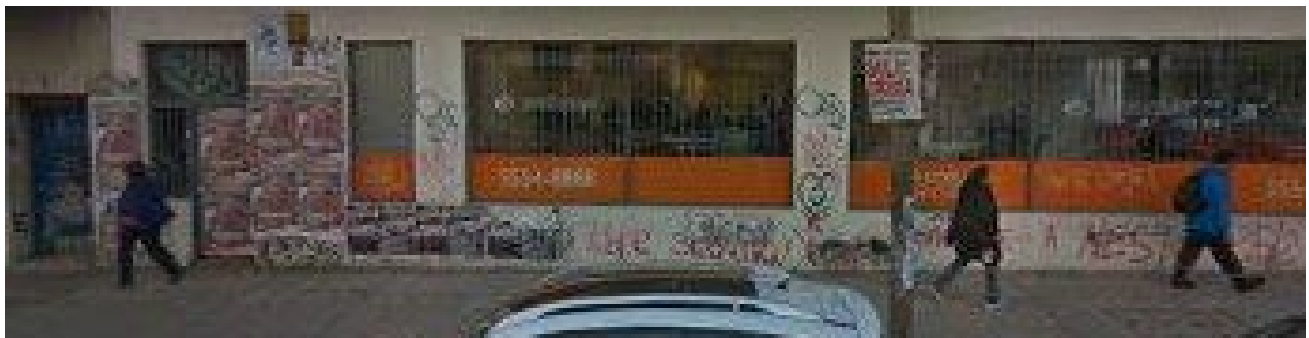


Figura 4: Julio de 2019. Fuente: Street View.



Figura 5: Imagen de la enfermera. Disponible: en <https://www.alamy.es/arte-de-graffiti-coronavirus-en-reconocimiento-a-nhs-y-enfermeras-mostrando-a-una-enfermera-usando-mascara-facial-por-el-oso-rebel-ashton-lane-glasgow-escocia-reino-unido-image358641196.html>

A su vez, este corredor casi totalmente intervenido y apropiado por la cultura hip hop, rap, trap, muestra lugares abandonados, desolados y residuales, debido a su falta de

uso. Recorrerlos peatonalmente y de noche representa un peligro para las mujeres y femeneidades, especialmente para las que habitan en los alrededores y que son de escasos recursos económicos. En esos lugares ellas padecen ataques o son víctimas de la trata. En definitiva, una paradoja espacial: el vacío en lo público se convierte en el vacío en lo privado. Nuevamente, un vacío que conduce al último caso, al eje institucional de la Ciudad de Buenos Aires o casco histórico.

Casco fundacional de la Ciudad de Buenos Aires

Otro aporte a las referencias teóricas es el último artículo del sociólogo y diseñador Ignacio Ravazzoli (inedito)¹³ quien, retomando a Zygmunt Bauman (2015), plantea el concepto de “Gráfica Líquida”. El autor describe situaciones como las últimas manifestaciones sociales en Buenos Aires, donde algunos activistas adoptaron la práctica de tatuarse el isologo de la marcha en curso, mientras que otras y otros lo usan en las pancartas, otras personas como estencil y todos ellos compartiéndolo en las redes sociales. Elaboraciones como éstas ayudan a describir la ubicuidad de las manifestaciones políticas, que se plasman estéticamente en diferentes soportes hasta en el mismo cuerpo. Esta situación pone en juego el tercer registro que utiliza esta investigación y corrobora de manera provisoria algunos planteos ya expuestos en el estado de la cuestión de la tesis.

El arte urbano ha tenido una trayectoria muy parecida al tatuaje en corte histórico como ya se ha mencionado varias veces en esta presentación, y las expresiones estudiadas en la tesis transitan un camino similar de lugares marginales a los centros de poder, dando por sentado que poder y occidente detentan cierta similitud al día de hoy y que este tipo de intervenciones porta identidad, pertenencia a un grupo y a un estatus particular.

A modo de cierre

¹³ En proceso de publicación revista AREA Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Secretaria de investigaciones FADU-UBA

De lo privado a lo público y de lo público a lo privado. Así es como las búsquedas de familiares desaparecidos y las manifestaciones, tal como advierte G. Rose (2002) en estos casos, como álbumes fotográficos, son responsabilidad instalada y naturalizada de las mujeres. Y, ni las fotografías familiares, ni las imágenes que retratan a las personas que no están, son mercancías. A pesar de su circulación, son otra cosa: presencias que exponen ausencias. Esta presencia de la imagen, que se complementa con la ausencia de la persona física, provoca también un efecto de vacío. Y, así como una persona hace suya una casa nueva colgando cuadros y fotos, las manifestantes hacen suyo el espacio público con estencil que denuncian la ausencia de los cuerpos desaparecidos en democracia, tal como se observa en el caso de las manifestaciones por Tehuel.¹⁴ En este punto, no está de más reparar en el hecho de que el estencil es producido en el ámbito privado, para ejecutarse en la calle: desde la entraña misma del dolor privado, se realiza para plasmarse como denuncia en lo público.

En este trabajo se han presentado recortes de territorios totalmente disímiles en cuanto a su escala, ubicación y connotación. Estos recortes, sin embargo, poseen como común denominador la tensión entre lo percibido, lo concebido y lo vivido (Lefebvre, [1989] 2013). Para ser más precisos, estas imágenes dan cuenta de los vacíos nombrados en el comienzo de este trabajo, y escenifican la tensión en el espacio descripta por Lefebvre. En síntesis, estos espacios presentados, concebidos por los urbanistas, arquitectos o burócratas, mantienen y reproducen las lógicas impuestas por el neoliberalismo, aunque las imágenes expuestas no siempre replican esta forma de entender el mundo, y por momentos discuten con ella, la denuncian y se proponen como medios de lucha. Pero, de manera simultánea, estas mismas imágenes son usadas por el modelo de reproducción simbólica capitalista, dando por resultado un efecto de cosificación y banalización de la lucha engendrada.

¹⁴ Tehuel de la Torre, desaparecido el 11 de marzo de 2021, salió de su casa rumbo a Alejandro Korn, Provincia de Buenos Aires y, pese a haber dos detenidos por su desaparición, aún se desconoce su paradero.

Las preguntas planteadas al comienzo de este trabajo pueden ser ahora respondidas afirmativamente: la visualidad ha servido para encontrar relaciones y conexiones que actúan como obstáculo y como frontera entre distintos campos y, en consecuencia, a fin de obtener otro acceso a lo múltiple. A su vez, las herramientas construidas para este trabajo han demostrado ser sumamente funcionales para buscar los ciclos espaciales y sociales que estas imágenes muestran.

El común denominador de estos casos es la incertidumbre social que se hace visible en el vacío, en sus múltiples formas. En el reclamo de los cuerpos desaparecidos en democracia que se plasma en el casco histórico de nuestra ciudad; en la promesa incumplida de mega proyectos como el soterramiento del Ferrocarril Sarmiento que fragmenta lugares, espacios y tiempos de la comunidad; en la cruel paradoja de numerosas personas que viven en barrios gentrificados pero en el límite insalubre de un río contaminado; en la cosificación y mercantilización de la imagen de la mujer, de las expresiones artísticas que luchan con los discursos legítimos impuestos por la lógica estatal y capitalista. En definitiva, la costura más férrea que se deduce de la presente investigación es la incertidumbre que se plasma en el vacío. Vacío de derechos.

Bibliografía

Agamben, G. (2007). ¿Qué es un dispositivo?. *Sociológica*, 26(73), mayo-agosto de 2011. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Agulla, J. (1991). *El hombre y su sociedad. La formación de la persona sociológica*, Buenos Aires: Docencia.

Araujo Lima, E. y Portugal, A. (2020). Fazer ver, fazer cidade: o reemprego como desvio e invenção. *Significação, Revista De Cultura Audiovisual*, 47(54), pp. 159-179.

Ballent, A. (2009). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad y peronismo en Buenos Aires 1943-1955*, Quilmes: Prometo.

Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura, ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI

Bauman, Z. (2015) *Modernidad. Líquida*. Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica

Benach, N. y Albet, A. (2010). *Edward W. Soja. La perspectiva posmoderna de un geógrafo radical*. Barcelona: Espacio Crítico.

Boutang, P. A. (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. (El abecedario de Gilles Deleuze). Disponible en <https://bit.ly/2X30biA>

Camus, A. (1957). *Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura*. Disponible en <https://planlectura.educ.ar/?p=1150>

Cauiro, H, (2001). Territorialidad y fronteras del Estado-Nación: Las condiciones de la política en un mundo fragmentado. *Revista Política y Sociedad*, 36, . 29-38.

Castro, T. (2019). Impulso cartográfico do cinema: Intervalo(s) entre geografías y cines. En de Azevedo, A. F., Cerarols, R. y Machado de Oliveira, W. (Eds.). *Intervalo: entre cartografías y cinemas*. Braga: Universidade do Minho.

Castro, T. (2019). *The Mediated Plant*, ene-flux, n. 102. Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/102/283819/the-mediated-plant>. Trad.

Castro, H. y Zusman, P. (2007). “Redes escalares en la construcción de los patrimonios de la humanidad. El caso de la patrimonialización de la quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina)” (video).

Dörries, H.: *Der Gegenwärtige standt der Stadtgeographie*, 1930. Cit. por SORRE, M.: *Les fondaments de la Géographie Humaine, L'habitat*, vol. III, París, A. Colin, 1952, p. 182.

Gastrón, A. L. (2020). El partenón de los libros prohibidos: un análisis en las intersecciones entre la sociología, el arte y el derecho. *Revista Latinoamericana de Sociología Jurídica*, 1, pp. 60-91.

Han, B. C. (2015). *La salvación de lo bello*. Buenos Aires: Herder.

Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.

Da Costa Gomes, P. C. y Berdoulay V. (2018). *Imagens na geografia: importância da dimensão visual no pensamento geográfico. Cuadernos de Geografía*, 27(2), pp.356-371.

Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Versión castellana: *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI,

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Versión castellana: *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid: Siglo XXI.

Francastel, P. (1969). *La figura y el lugar (el orden visual del Quattrocento)*. Caracas: Monte Avila Editores.

Fucito, F. (1999). *Sociología del derecho. El orden jurídico y sus condicionantes sociales, 2ª ed.* Buenos Aires: Editorial Universidad.

Harvey, D. (2013). *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal pensamiento crítico.

Iturriaga, J. (2013). La estereoscopia en la historia. Empoderando al observador y relativizando los objetos naturales, En Fajnzylber, V. (Ed.). *La Imagen Táctil. De la fotografía binocular al cine tridimensional*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, pp. 29-32.

Kusi, P. (1975). César A. Guardia Mayorga. *Runa simi jarawi*. Poesía quechua. Lima

Kandinsky, V. ([1952] 2003) *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Buenos Aires: Paidós.

Lefebvre, H. ([1989] 2013). Plan de la obra, *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing.

Liernur, F. y Aliata, F. (2010) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, instituciones, biografías*, Volumen II, Buenos Aires: Clarín.

- Nancy J. L. (2011). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.
- Marx, K. ([1867]1986). *El Capital*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Massey, D. B. (2008). *Parte cinco. Una política relacional do espacial*. Rio de Janeiro: Bertrand.
- Meier, R.L. (1972). *A communication theory of urban growth*. The Joint Center for Urban Studies of the Massachusetts Institute of Technology and Harvard University, The M. I. T. Press, 1962. Existe trad. francesa por P. U. F., París.
- Moreno, M. E. (2020). *Pueblos germánicos. Invasiones. Reinos. Organización social, política y religiosa*. Granada: Revista: EPCCM.
- Patoureaux, M. y Simmonnet, D. (2005). *Le petit livre des couleurs*. Versión castellana: *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Pando H. (2014). *Historia urbana de Buenos Aires: 1536-2007*. Buenos Aires: Nobuko.
- Puente Lozano, P. (2010). *La reconstrucción de los enfoques críticos contemporáneos y el rol del espacio. Una visión desde la geografía*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Humanidades, Historia, Geografía y Arte.
- Ravazzoli I. L. (en prensa). Gráfica líquida. Una aproximación al concepto desde el cambio del #seráley al #esley. *Revista Area*, Secretaría de Investigaciones, FADU-UBA.
- Rose, G. (2002). *Family photographs and domestic spacings: a case study*, Faculty of Social Sciences, The Open University, Walton Hall, Milton Keynes, England.
- Guzmán-Ramírez, A. (2006). Los imaginarios urbanos y su utilización como herramienta de análisis de los elementos del paisaje. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 20.
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis, Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.

Valle Padilla, I. (2004). *Graffiti: Símbolos clandestinos en las paredes un abordaje etnológico sobre la cultura del graffiti hip-hop en la sobremodernidad*. México D.F.: Escuela nacional de antropología e historia, Cuicuilco.

Virseda Aizpun, A. (2014). Le Corbusier y los edificios de gran escala. De la composición por elementos a la unidad. *Proyecto*, 10, pp. 48-61.

Zatonyi, M. (1997). *Una estética del arte y del diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Kliczkowski.

Zizek, S. ([1989]2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Acerca del autor

Investigador en formación, Director del Proyecto de Investigación [PII] "Imagen y documento: las luchas de las nuevas identidades sexo genéricas y su impacto en la catalogación del archivo" (2022-2024)." radicado en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Es Diseñador Gráfico FADU/UBA. Doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Luján. Es Investigador adscripto en el Instituto de Investigaciones Jurídicas y Sociales «Ambrosio L. Gioja» Facultad de Derecho UBA. Docente y JTP de la Materia; Historia Urbana de Buenos Aires FADU/UBA y de la materia; Investigación, Marcos, Conceptos y Herramientas FADU/UBA.

Acerca de las comentaristas

Guadalupe Neves (comentarista externa)

Es Profesora Investigadora y artista multimedia y de performance. Profesora Adjunta de Morfología Cátedra Wainhaus en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UBA) Investigadora Categoría III en varios Proyectos UBACyT en la misma Universidad. Prosecretaria de la Sociedad de Estudios Morfológicos de Argentina. Profesora Adjunta Regular de Lenguaje Visual en la Universidad Nacional de Arte (UNA) Directora del Proyecto de Investigación "Memoria, derivas y prácticas colectivas desde la problemática cuerpo-ciudad en el período 2005-2015" (UNA). Ha presentado ponencias en diversos Congresos, Jornadas y Simposios en Argentina, México, Brasil, Japón, Portugal y Grecia.

Julieta Perrotti Poggio (comentarista IAA)

Es especialista en Gestión del Patrimonio Cultural integrado al Planeamiento Urbano de América Latina (UNESCO, CECI, UFP, Brasil). Magister en Formación de Formadores y Doctoranda en Ciencias de la Educación (FFyL, UBA). Investigadora Principal del IAA. Directora del Programa "Tiempos Americanos" (IAA, FADU, UBA). Profesora Adjunta Regular de Historia de la Arquitectura (FADU, UBA). Profesora Adjunta interina de IAC y Titular (2022) de la materia en Investigación (FADU, UBA).