

8

ARTE
E INVESTIGACIÓN

REVISTA CIENTÍFICA DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES

Lugares y espacios. Una mirada sobre los escenarios contemporáneos

Natalia Giglietti¹ // Profesora de Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante de la cátedra Lenguaje Visual IB, FBA, UNLP. Becaria de iniciación, Secretaría de Ciencia Técnica, UNLP. Directora de Arte, Prosecretaría de Arte y Cultura, Secretaría de Extensión Universitaria, UNLP.

Francisco Lemus // Profesor de Historia de las Artes Visuales, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ayudante de las cátedras Fundamentos Estéticos, Estética y Lenguaje Visual IB, FBA, UNLP. Coordinador de Artes Visuales, Prosecretaría de Arte y Cultura, Secretaría de Extensión Universitaria, UNLP.

A partir de una mirada contemporánea, situada precisamente a principios del siglo XXI, se pueden evidenciar las transformaciones que han acontecido en la representación del espacio en diferentes producciones artísticas de la actualidad. Desde este enfoque, se tratará de trasponer la convergencia de los medios² a los temas del arte con relación a los procesos de intersección, transacción y diálogo; movimientos de tránsito, tensión y fusión.

Por medio del estudio de una selección de producciones artísticas se dará cuenta de aquellos puntos de encuentro entre imágenes rurales y urbanas y que por consecuencia, conducen al esparcimiento de los elementos que solían componer el binomio modernista “naturaleza/cultura”. Cabe aclarar que dichas obras se corresponden al período que abarca fines de los años noventa hasta la actualidad, ya que consideramos a esta última década, más allá del canon contemporáneo, como un fragmento de la historia reciente que per-

mite abordar de manera reflexiva y crítica cuestiones claves como la ruralidad, la condición urbana, los desplazamientos y las zonas de intersticio. Estas obras constituyen el acopio de producciones elegidas para formar parte de un proyecto exhibicional con relación a la investigación y la curaduría en artes visuales.

Imágenes rurales³

Lo *rural*, es decir, lo que comúnmente asociamos con todo aquello relativo al campo, a sus personajes, sus hábitos y características espaciales singulares, soportó la pesada carga histórica proveniente de Europa y fue protagonista, en los inicios de la institucionalización del arte argentino, de los debates en torno a lo que debía ser el llamado *arte nacional*. Por ello, apelar a la ruralidad no sólo implica un traslado espacial, sino también histórico, ideológico y emotivo que se encuentra instalado e

imbricado en aquel que observa, teoriza y produce imágenes.

La pampa, nuestra área rural por excelencia, constituyó el foco de atención de aquella generación que ambicionaba importar una identidad sobre el aparente vacío que presentaba el país. Fue así como, se entretijeron, por un lado, los notorios contrastes entre lo civilizado y lo bárbaro, la ciudad y el campo. Por otro lado, dicha división se aplicó en el terreno de las artes en consonancia con estos discursos, ya lo escribía un gran protagonista de la época, Eduardo Schiaffino en *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*: “Las plazas públicas eran simples ‘huecos’, despojadas del adorno de la vegetación, los alrededores de la ciudad extendían hasta el confín lejano del horizonte, la desnudez desesperante de una landa infinita”.⁴

La problemática se ampliaba a medida que otros personajes adicionaban sus convenciones y criterios estéticos. Este fue el caso de Rafael Obligado⁵ quién, en el artículo “Sobre el Arte Nacional”, intentó demostrarle a Schiaffino las cualidades estéticas que tiene la pampa, un desierto y un problema para los hombres de la generación del ochenta.

La negativa carga simbólica que se le adjudicó al campo, a la pampa, al desierto, llegó a ser tan abundante que incluso actualmente, al mencionar este espacio, se activa de manera inmediata y se lanzan, con relación a él una infinidad de conceptos peyorativos. Por este motivo, para la mayoría de estos hombres de fines del siglo XIX, el horizonte solitario, el pastizal en movimiento, las lagunas deshabitadas, el cielo predominante y el ganado en la inmensidad... remitían a imágenes de la barbarie y del atraso del pueblo. Y solo para una minoría, como Obligado, representaban una fuente inagotable de riqueza creativa tanto literaria como pictórica.

De esta manera, las imágenes rurales se iniciaron atravesadas por el dilema si realmente eran ellas las apropiadas para conceptualizar la identidad argentina en su totalidad. En cuanto a la identidad específica del arte argentino, se adicionaron otras preguntas, por ejemplo: ¿Las esce-

nas campestres podrían ser consideradas como paisaje, en este caso, como el paisaje nacional?

La importancia otorgada al paisaje y la frustración de estos primeros agentes culturales al observar la monótona llanura que ocupaba un gran porcentaje del territorio argentino, se encuentra diseminada en varias causas. Una de ellas es que el paisaje constituía la caracterización de un tipo singular de producción artística argentina que, desde luego, devenía en el ansiado encuentro con el *verdadero arte argentino* pero como mencionamos, la extensión pampeana no resultaba inspiradora para constituirse en paisaje y menos aún si “La idea misma del paisaje implica separación y observación”.⁶ Por lo tanto, definir un ambiente como paisaje provoca una ruptura de lo cotidiano y por ende, suscita la incorporación de un observador que mira el entorno circundante y hace de él una apreciación estética, moral, sentimental o ética. La sensibilidad de este observador que es consciente de su contemplación y de la experiencia estética que lleva a cabo, evidencia una separación con el observador acostumbrado a ese entorno no solo porque habita en él sino porque obtiene de él, recursos para su subsistencia, como agrega Williams: “Un campo en actividad productiva casi nunca es paisaje”.⁷

En el *Granero del mundo*,⁸ la mirada económica y política sobre *lo rural* conformó, indudablemente, la concepción privilegiada, cuestión que dificultaba una mirada sensible del ambiente campestre. Sin embargo, en estos últimos tiempos los artistas volvieron a retomar los debates y divisiones para solapar e intercambiar las miradas. Obras como *Pampa de carne* (2008-2011), de Roberto Fernández; *Perder la cabeza* (1998), *SRA* (2003), *Cincha* (2002) y *Lonja* (2002), de Cristina Piffer y el proyecto *Vacas de lana* (2008), de Alejandra Kehayoglou, se concentran en detalles formales, materialidades y expresiones conocidas mediante las cuales activan la revisión y la reflexión en torno a la construcción histórica de la ruralidad, el sentido común aplicado y los variados tintes que adquirió *lo rural* en diferentes coyunturas políticas y

económicas.

En cuanto a la concepción peyorativa del campo como sujeto para la producción artística, podemos observar que numerosos artistas contemporáneos retoman esta deuda para renovar los modos de acercamiento. En las fotografías *La serie de las mil muertes*, de Rosan Simonassi, por ejemplo, aparece la artista como un punto apenas visible en la inmensidad de la llanura, que apela no solo a la imaginación de la propia muerte sino también a la del escenario elegido que es justamente aquel lugar que, tal como lo estigmatizó la historiografía nacional, remite al pasado, al orden de lo inmóvil y de lo estable. En palabras de Michel De Certeau, podría decirse que “finalmente puede reducirse al estar ahí de un muerto, ley de un ‘lugar’ (de la lápida al cadáver, un cuerpo inerte [...])”.⁹ De la misma manera, en la serie fotográfica *Estilo pampeano* (2005), de Gustavo Frittegato, se incorporan en el centro de la imagen una serie de reencuadres que provocan una ruptura en la lectura *acostumbrada* del campo, para sugerir la pérdida de fidelidad del paisaje, convicción proveniente de la tradición pictórica renacentista, ya que los reencuadres parecen actuar como ventanas abiertas al mundo.

Hablar de construcción del ambiente es también inferir en las construcciones ideológicas y políticas que acarrea la insulsa llanura. May Bovorovinsky y Alejandra Kehayoglou, en la intervención *Sistema Banquina* (2009), reconstruyen una ruta con su respectiva banquina para hacer foco en la variedad de flora y fauna de la región pampeana y en la propiedad privada. De este modo, ponen en discusión tanto la designación de “desierto pampeano” como la explotación, la apropiación y la desigual distribución por parte de grandes terratenientes. En este sentido, la serie *Necah 1879* (1996-2003), del fotógrafo Res, coloca el acento en la llamada Campaña del Desierto,¹⁰ para contraponer el antes y el después de una región en la que se ha exterminado a su población indígena para la explotación agrícola comandada por la oligarquía terrateniente.

En fin, el paisaje rural se compone, ade-

más, de otros elementos que lo caracterizan, como los mencionados y descriptos por Laura Malosetti en el catálogo de la exposición *Pampa, ciudad y suburbio* realizada en 2001, Fundación Osde, ciudad de Buenos Aires. La curadora habla del cielo en la pampa y para ello cita a un reconocido artista: “Fue Eduardo Sívori quien siguió persiguiendo con tenacidad esa imagen sublime. Buscaba en sus propias palabras- “pintar una pampa inmensa, incommensurable, que asuste [...] pampa y cielo, nada más”.¹¹ En la llanura, comenta Malosetti, lo más espectacular sucede en el cielo “sobrecogedores cielos de tormenta o apacibles, surcados por las formas cambiantes de las nubes, cielos diáfanos, los extraños colores del atardecer o la inmensa bóveda estrellada [...]”.¹² En este sentido, el tríptico fotográfico *Cielito Lindo* (2005), de Julio Grinblatt, invierte el cielo, uno de los agentes dinámicos primordiales de la pampa; y siguiendo la caracterización que realiza De Certeau, lo inmoviliza y borra los itinerarios. Por último, los pastizales como *océanos de pasto* además de ser detalles de la inmensidad, como en la fotografía *Paisajes* (2008), de Mariela Constant y en la alfombra *Pastizal* (2011), de Alejandra Kehayoglou, transforman el *lugar* –lo *inerte*, los *yuyos*, la *inutilidad*– en *espacio*. De Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, sostiene que hay *espacio* cuando:

se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un entrecruzamiento entre movi- lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan [...] *el espacio es un lugar practicado*.¹³

Además, el *espacio* implica un recorrido, una acción que está dada, en el caso de Constant, por los cambios en las configuraciones clásicas del campo: anula la línea de horizonte y esto modifica el punto de vista y resquebraja la sensación de inmensidad.

De esta manera, en las producciones artísticas contemporáneas podemos observar distintas operaciones que se ponen en juego, como el refuerzo de los clichés que todavía se mantienen intactos, la revisión histórica mediante la apropiación de mode-

los formales provenientes de álbumes de vista de fines del siglo XIX (fotografías, grabados, dibujos), la intervención digital, el simulacro y la crítica mediante la inversión de las categorías establecidas (la transformación de lugar a espacio, en relación con los conceptos desarrollados por el pensador francés) o a través de la búsqueda y el rescate de detalles y fragmentos singulares que fueron olvidados o pasados por alto.

Finalmente, es necesario remarcar que las ideas sobre las escenas rurales que planteamos no pueden ser leídas ni comprendidas sin discriminarlas de lo que escapa de ellas. ¿La urbe? ¿Cuál es el linde entre estos dos ámbitos? Como sostiene De Certeau, delimitar un espacio implica, en todo momento, un juego de deslindes que se construyen a partir de la otredad:

Desde la distinción que separa al sujeto de su exterioridad hasta las divisiones que localizan objetos, desde el hábitat (que se construye a partir del muro) hasta el viaje (que se construye con base en el establecimiento de una ‘otra parte’ geográfica o de un ‘más allá’ cosmológico), y en el funcionamiento del tejido urbano y en el del paisaje rural, no hay especialidad que no organice la determinación de fronteras.¹⁴

Por ello, si bien no deseamos el contraste entre lo rural y lo urbano, contraste que existe y que se encuentra atravesado por variantes históricas, políticas, económicas e ideológicas, lo importante, desde una mirada contemporánea, es no limitarnos a demarcar sus diferencias sino sus puntos de interacción y sus zonas de tránsito.

Escenas urbanas

Para la ensayista Zenda Liendivít proyectar un espacio es proyectar el tiempo, es aspirar a una determinada forma de *habitabilidad*, es decir, proponer continuidades o rupturas y tensionar diferentes elementos para generar entre ellos una interacción constante.¹⁵ La ciudad como una proyección de espacios diversos constituye un repertorio de formas y contenidos donde los cuerpos que la transitan le otorgan nuevos sentidos. Existe una estrecha relación entre

la corporalidad que al trasladarse modifica diariamente la funcionalidad del trazado urbano y la organización técnica de los recursos que hacen a la urbanización misma, tales como la arquitectura, la ingeniería, la publicidad, etc. Los usos de *lo lejano* y *lo cercano* en relación con el tiempo y las vías de comunicación: las contraposiciones entre lo urbanizado y lo rural o el centro y la periferia y el anhelo melancólico por la naturaleza son tópicos frecuentes en la producción artística. La primera, es vinculable de manera directa a una coyuntura global, mientras que la segunda y la tercera forman parte de la historiografía argentina y de la construcción del par dicotómico, campo y ciudad.

Resulta claro que la mirada idealizada hacia el paisaje natural no es ajena a las imágenes que deambulan a partir de los procesos de mundialización de las ciudades. Textos recientes, como los de Oliver Monguín,¹⁶ nos brindan una importante reflexión acerca de la metropolización sucedida en términos de dispersión, fragmentación y multipolarización y cómo esta situación ha invertido el rol de la ciudad como sistema contenedor de flujos de personas, para verse obligada a adaptarse a las nuevas reglas de juego propuestas por la nueva cultura urbana. De este modo, el paisaje como género se entrecruza con escenas de la contemporaneidad que problematizan sobre los múltiples marcos de referencia de la urbe-espacio que se habita de manera fluctuante y vertiginosa. Palabras como *ciudad*, *lugar* y *urbano* esconden realidades contrastadas e incluso contradictorias.

La ciudad está atravesada por dos tipos de condiciones urbanas, la de la experiencia urbana en sí y la del estado actual urbano. La experiencia urbana se caracteriza por producir pliegues entre el adentro y el afuera, lo interior y lo exterior, el espacio público y el espacio privado. De este modo, se podría decir que la experiencia ideal se encuentra de manera dialéctica con el estado actual urbano que varía entre despliegues y repliegues, dando como síntesis aquella *posciudad* que vivencia constantemente formas extremas.¹⁷ Algunas obras,

como *Escena de un conflicto* (2006), de Marco Bainella; *Proyecto nudo de autopista* (2010), de Graciela Hasper y las últimas pinturas de Pablo Siquier, constituyen representaciones de la ciudad en estos estados de despliegue y repliegue: conflictos vecinales de medianera, accesos a autopistas, patrones arquitectónicos, el tránsito y la morada, contenedores y reguladores, muchas veces insuficientes, de los modos de vida de la metrópolis. A diferencia del campo, que ofrece un espacio infinito, la ciudad nos brinda un espacio finito que, según Monguín, dispara trayectorias infinitas en distintos sentidos iniciadas por diferentes trayectorias corporales. Desde este punto de vista, el paisaje urbano no sólo ofrece un acopio de elementos arquitectónicos sino que se ve imbuido por carteles, señalizaciones, medios de transporte y comunicación, es decir, si bien existen representaciones de fábricas con chimeneas humeantes la producción actual es proclive a mostrar el recorrido urbano necesario para llegar a la fábrica y las vicisitudes propias de ese camino.

He aquí unas preguntas: ¿Qué lugar ocupan los mapas en la cotidianeidad de las urbes? y ¿Cómo es que se representa lo no planificado en el trazado urbano? Según Ian Chambers, la configuración de un mapa está condicionada, exclusivamente, por la estabilidad de los terrenos; poseen referencias e indicaciones que parten de la disposición variable del espacio a través del tiempo histórico en una geografía mixta de poderes políticos, económicos y culturales. Sin embargo, este registro resulta insuficiente ante el flujo de personas y hábitats sucedidos en la ciudad.¹⁸ El video de Hernán Khourián, *Caminando*,¹⁹ presenta a un grupo de personas de la comunidad boliviana que transitan/ circulan por un ciudad en llamas. Sin perder de vista el contexto y el germen del proyecto del grupo “Continente”, la propuesta audiovisual del artista reflexiona acerca de las migraciones, las identidades y los diferentes grupos que conviven de manera conflictiva en un gran ciudad como Buenos Aires. Al reparar en el concepto de *geografía mixta* mencionado por Chambers, es inevitable no vincularlo

con la mixtura sucedida dentro de los procesos de hibridación cultural. De esta manera, se puede entrever aquella disociación existente entre el mapa como conjunto de signos y símbolos que apela a la mezcla donde aún se identifica la identidad de los elementos que la componen, mientras que en la cotidianeidad la fusión se presenta de manera más continuada e integrada a las diferentes formas culturales.

A partir de una breve mirada de la obra *Historias del M2* (2008), de Graciela Sacco y *Guía de la inmovilidad* (2003), de Jorge Macchi, es posible visualizar, por un lado, los límites contradictorios en cuestión. De esto se podrían desprender los siguientes interrogantes: ¿Qué sucede en el espacio mínimo que puede ocupar una persona en una gran ciudad superpoblada y cuáles son los inconvenientes presentados a la hora de trasladarse en esa infinitud inabarcable? Por otro lado, es interesante pensar que lo que sucedía en zonas de contacto, como la frontera, se impone en el centro de la vida cotidiana urbana y el “*allá*” lejano, como bien cita Chambers, comienza a aparecer en el “*aquí*”. Adriana Bustos, en la fotografía *Objects in a mirror are closer than they appear* (2005), plantea este doble juego entre en el espacio público de la calle y el espacio privado de la propiedad con relación al centro y a la periferia de un mismo trazado urbano, ya que desde el espejo retrovisor de un coche se puede avistar a un recolector de cartones. Desde una mirada materialista de la historia se evidencian cuestiones de clase, pero a su vez la obra plantea dos formas de habitar la urbe, por ende, dos formas de transformarla cotidianamente. Algo similar presenta Diego Bianchi en la instalación del año 2006, *Pantano Post Productor (PPP)*. En ella, el artista intenta reproducir un particular sistema disfuncional de elementos, como baldes, palanganas y ladrillos alrededor de un pantano barroso; las similitudes de esta obra de sitio específico con asentamientos periféricos es inevitable.

Dentro de esta generación de sentidos, los personajes de Cristina Schiavi que conforman la serie de objetos *Paisaje Urbano* (2000-2001): *Derrame*, *Desague*, *Esquele-*

to, *Ciudadano I*, *Cíclope* y *Mecano* indagan acerca de los acontecimientos del entramado urbano no sólo desde sus nombres sino desde sus formas sintetizadas provenientes del mobiliario doméstico y de los colectivos de línea. En esta obra aparece el hogar como un lugar de intimidad y morada pero también, como refugio móvil portador de un gran acopio de elementos que atestiguan las mudanzas, los traslados, las largas estadias fuera de casa pero también la llegada. Asimismo, el *Proyecto Hábitat*, iniciado por la artista Fabiana Barreda en 1996, indaga acerca del sujeto y de los imaginarios sociales.²⁰ La influencia de lo material en elementos de la vida social, tales como el cuerpo, la alimentación y los lugares, es representada en diferentes arquitecturas habitacionales utópicas presentadas en fotografías, *backlights* y maquetas. De este modo, la ciudad puede ser vista como un gran reservorio de constructos sociales e imaginarios, como instituciones, leyes, tradiciones, creencias y comportamientos. La casa no solo funciona como reducto de la institución familiar, sino como parte de la tradición urbana; en el caso de las obras de Barreda, se complejiza, se adapta a nuevos espacios y materialidades.

Finalmente, es posible argumentar que, por el momento, todo análisis del problema abordado resulta contingente, ya que la organización urbana fluctúa entre el centro y la periferia constantemente de manera centrífuga y centrípeta al establecer un recorrido infinito en un espacio circunscrito.²¹ De este modo, la fluctuación constante proporciona nuevos y disímiles elementos de abordaje en la representación visual contemporánea de la ciudad.

A modo de cierre

A la hora de hablar del *arte en su estado actual*, Arlindo Machado retoma el concepto de multiplicidad de Italo Calvino, quien lo define como un conjunto de “redes de conexiones entre los hechos, las personas, las cosas del mundo”.²² Desde el enfoque del escritor italiano, la escritura múltiple, lo heterogéneo, lo simultáneo y el movimien-

to son cualidades intrínsecas de la cuestión. Por este motivo, en las propuestas artísticas que hemos mencionado se visualizan sitios no frecuentes, fragmentados y también, lugares comunes y totalidades que incluso bordean el *cliché* como estrategia visual. Estas operaciones estéticas, a la hora de representar escenarios urbanos y rurales y obviamente sus intersticios, se presentan de manera constante. Este es el caso de las fotografías de Alberto Goldenshtein, principalmente las pertenecientes a la serie de Mar del Plata, en las que se presenta la totalidad explícita de las postales turísticas. Otro ejemplo de operaciones estéticas que se presentan de manera constante es la serie de fotografías de inundaciones de campos de Matilde Marín, *Paradisus* (2010), en la que se puede percibir la fragilidad de la tierra a partir de cada fragmento mostrado.

Al observar estas dos formas de producir imágenes resulta llamativa la existencia de totalidades abruptas y avasallantes en el arte contemporáneo, no obstante se presentan minuciosos trabajos de lupa y excavación, como son los del detalle y el fragmento. Estas operaciones estético-conceptuales, además de las que hemos descrito a lo largo del trabajo, forman parte de una primera aproximación al análisis de las imágenes de la ruralidad y la urbanización en el arte contemporáneo. En este sentido, creemos que es posible hablar de un paso del viejo conflicto naturaleza-cultura a un nuevo conflicto entre personas. Las siguientes palabras de Ian Chambers se vinculan con una cuestión fronteriza particular pero, a su vez, permiten vislumbrar el nivel de alcance de la problemática planteada:

En las autopistas del sur de California, alrededor de Tijuana, cerca de la frontera mexicana las señales de la ruta suelen asociarse con el encuentro entre naturaleza y cultura: símbolos que exhiben un ciervo en actitud de saltar, osos en acecho, nos indican que debemos estar atentos a su posible aparición en la ruta. En este caso el icono es diferente y hace referencia al tráfico del cruce cultural. El gráfico muestra gente caminando. En su desesperación por escapar de un destino de pobreza, la gente corta el alambrado de la

frontera o pasa por debajo de él y esquivando el veloz tránsito de los automóviles huye precipitadamente por la calzada movida por el impulso de huir del pasado e imbuida por la promesa del norte.²³

Actualmente, tanto la ciudad como el campo presentan nuevas transformaciones en su representación, porque las relaciones humanas sucedidas en esos ámbitos han variado desde sus orígenes geográficos y políticos. Los procesos de contemplación y asimilación de lo circundante mutaron hacia acciones más activas y participativas, cuyo resultado es el otorgamiento de un nuevo lugar a los sujetos en el arte. Además, nos encontramos con obras artísticas que operan en la frontera, obras que se instalan como *lugar tercero*, que transitan entre los núcleos concentradores.

De esta manera se presentan numerosas obras que disparan un problema: las interacciones. Este es el caso de la instalación de Eliana Heredia, *Paisaje traicionado* (2006), que consiste en la incorporación de piezas de gomaespuma irregulares que avanzan progresivamente en el espacio. Otro ejemplo es la obra de Hugo Vidal, *Paisaje* (2003), en la que si bien el autor trabaja con materialidades ligadas al ámbito urbano (neumáticos y trozos de loza), la disposición espacial y la organización formal nos remite a escenarios bucólicos. Eduardo Gil, en *Cartel Blanco* (2006), se instala también de manera más explícita en los puntos de contacto entre lo urbano y lo rural. De la misma manera, Pablo Accielli, en *Alpes prácticos* (2007), juega, a partir de los encuentros y en los lindes, con sus blanquecinos Alpes encerrados y hacinados en una pequeña jaula. Finalmente, podemos llamar *delinquentes* a estas obras-fronteras, como define De Certeau²⁴ para el relato, son obras que se instalan caprichosamente en los intersticios de los códigos para alterarlos y dislocarlos.

Notas

- 1 Los autores forman parte del proyecto de investigación “Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes”, realizado en el marco del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de la Nación, período 2010-2011.
- 2 Arlindo Machado, *El paisaje mediático sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, 2000.
- 3 Una versión más amplia, con selección de otros autores, se presentó en las VIII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, organizadas por la Secretaría de Ciencia y Técnica y el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- 4 Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, 1982, pp. 21-25.
- 5 Rafael Obligado (Buenos Aires, 1851-1920) fue un poeta argentino que se caracterizó por trabajar en sus escritos sobre el paisaje argentino. En el artículo “Sobre el arte nacional” se involucra en la polémica relaciones

entre el paisaje y el arte nacional y discute con las concepciones de Schiaffino y Oyuela. Ver: Rafael Obligado, “Sobre el arte nacional”, 1943.

- 6 Raymond Williams, (1973) *El campo y la ciudad*, 2011, p. 163.
- 7 *Ibidem*, p. 164.
- 8 Término con el que se hace referencia a la República Argentina. Nace con los cambios económicos introducidos por el modelo agroexportador.
- 9 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*, 2000, p. 139.
- 10 La Campaña del Desierto (1869-1888) fue una campaña militar llevada a cabo por el gobierno argentino contra pueblos originarios con el fin de dominar toda la llanura pampeana y la Patagonia.
- 11 María Laura Malosetti, *Pampa, ciudad y suburbio*, 2007, p. 103.
- 12 *Ibidem*, p. 118.
- 13 Michel De Certeau, *op. cit.*, 2000, p. 129.
- 14 *Ibidem*, p. 135.

15 Zenda Liendivít, *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la ciudad moderna*, 2008, p. 186.

16 Oliver Monguín, *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*, 2006.

17 *Ibidem*, pp. 21-23.

18 Ian Chambers, *Migración, cultura, identidad*, 1994, p.127.

19 Hernán Khouríán, [Video] *Caminando*, proyecto “Siete Miradas del Bicentenario de CONTINENTE”, Centro de Investigación y Desarrollo de Proyectos vinculados a las Artes Audiovisuales, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2010.

20 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, 1975.

21 Oliver Monguín, *op. cit.*, 2005.

22 Italo Calvino, citado en Arlindo Machado, *El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, 2000.

23 Ian Chambers, *op. cit.*, 1994, p. 14.

24 Michel de Certeau, *op. cit.*, 2000, p. 142.

Bibliografía

- CASTORIADIS, Cornelius: (1975) *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 2007.
- DE CERTEAU, Michel: *La invención de lo cotidiano I. Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- CHAMBERS, Ian: *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrurtu, 1994.
- LIENDIVIT, Zenda: *Territorios en tránsito. Ensayos sobre la ciudad moderna*, Buenos Aires, Contratiempo, 2008.
- MACHADO, Arlindo: “Convergencias y divergencias de los medios”, en *El paisaje mediático, sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000.
- MALOSSETTI, María Laura: *Pampa, ciudad y suburbio*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2007.
- MONGUÍN, Oliver: *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*, (Traducción de Alcira Bixio), Buenos Aires, Paidós, 2006.
- OBLIGADO, Rafael: “Sobre el arte nacional”, en *Prosas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943.
- SCHIAFFINO, Eduardo: *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial de Bellas Artes, 1982.
- WILLIAMS, Raymond: (1973) *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2011.