

10-1-2005

Arte y Pobreza: Integración Social a Través de Movimientos Culturales

Betsy McCormick
SIT Study Abroad

Follow this and additional works at: http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection



Part of the [Art Practice Commons](#), and the [Politics and Social Change Commons](#)

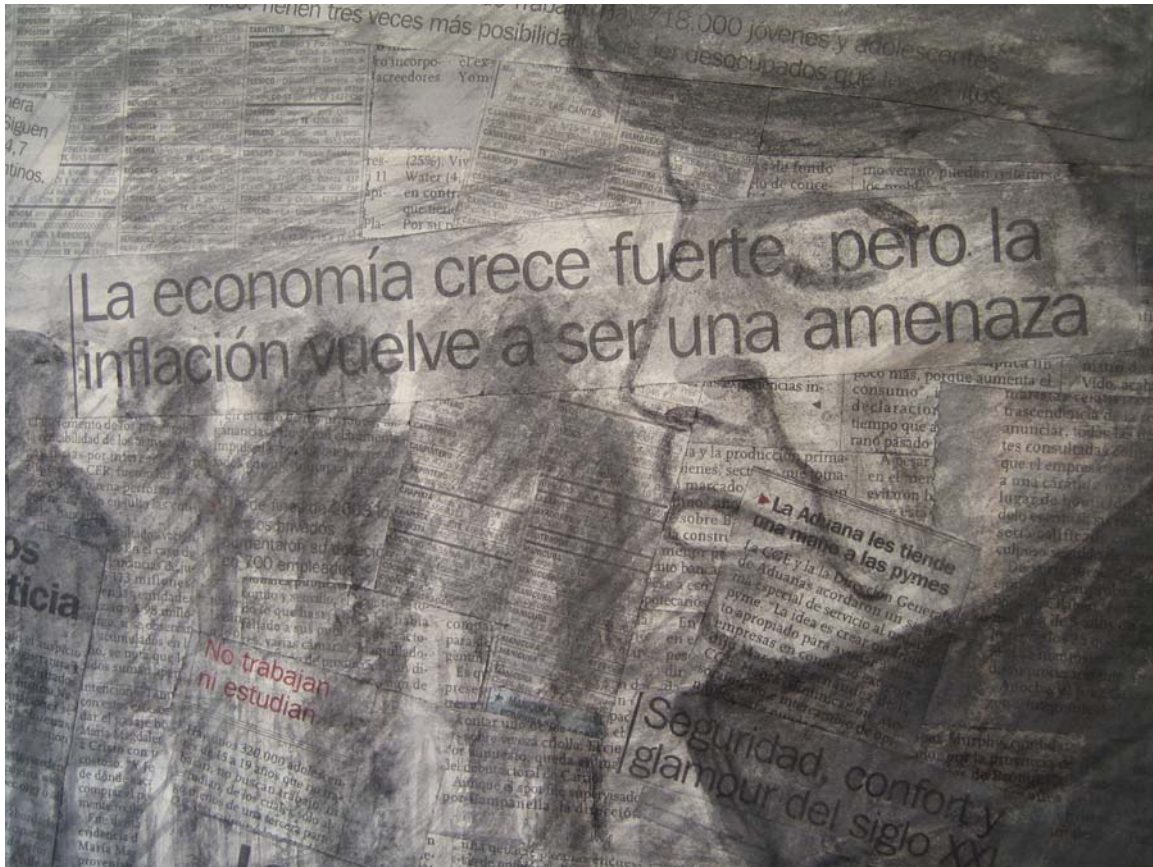
Recommended Citation

McCormick, Betsy, "Arte y Pobreza: Integración Social a Través de Movimientos Culturales" (2005). *Independent Study Project (ISP) Collection*. Paper 453.
http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/453

This Unpublished Paper is brought to you for free and open access by the SIT Study Abroad at DigitalCollections@SIT. It has been accepted for inclusion in Independent Study Project (ISP) Collection by an authorized administrator of DigitalCollections@SIT. For more information, please contact digitalcollections@sit.edu.

**Arte y pobreza:
Integración social a través de movimientos culturales**

Buenos Aires 2005



Alicia Campagno

**Betsy McCormick
SIT Southern Cone
Fall 2005
Advisor: Paula Varela**

Abstract

This aim of this paper is to explore the relationship between artistic and cultural movements as a means of integration for socially excluded populations in Buenos Aires following the economic crisis of 2001. Art in a traditional sense, that is, art found in museums, is most frequently an expression of the dominant classes and is an object of contemplation rather than a form of intervention with the social reality of the masses. Two prominent and “opposing” theories are presented as a possible framework for understanding the relation between art and the societies that produce it: Liberalism and Marxism. The specific conditions of the dictatorship (1976-1983) and economic crisis of 2001 in Argentina are then explained.

From here, the paper dives into four case studies: 1) a community center in a poor neighborhood, 2) a bookstore which makes books using cardboard purchased from the informal recyclers who appeared after the crisis (called cartoneros), 3) a recuperated factory which is also a cultural center, and 4) a group of documentary filmmakers who film strikes and factory takeovers. The conclusions drawn are that we cannot interpret these artistic movements based on a Marxist-liberal dichotomy, as the projects incorporate a mix of ideologies, tactics, and relationships to a capitalist economy. Ultimately, what remains clear is that art in Buenos Aires both preceding and following the crisis a democratization of culture truly took place—a move away from traditional and elitist art as it aims to provide free access to all, while acting as a tool of social integration.

This study was conducted over a four-week period in Buenos Aires in the fall of 2005 and is based on an investigation of the social and economic conditions of the city via research, as well as a series of interviews with the artists themselves.

El futuro del arte se liga no a la creación de obras, sino a la definición de nuevos conceptos de vida; y el artista se convierte en el protagonista de estos conceptos.
Roberto Jacoby, artista y sociólogo argentino, 1968¹

Introducción

La idea del arte cumpliendo un rol social no es un concepto nuevo. El arte y la cultura siempre han sido asociados con movimientos políticos y sociales. Los murales mexicanos de Diego Rivera y las canciones de Bob Dylan son sólo dos ejemplos conocidos de la vinculación entre el arte y las condiciones sociales. Cabe aclarar que este trabajo no toma al arte en un sentido tradicional o estrecho, sino que lo trata en un sentido amplio, por lo que pido a los lectores abordarlo también con una mente amplia. No pretendo realizar una definición de arte ni abrir una discusión sobre sus posibles definiciones sino señalar que, para esta primera investigación alrededor del arte y la cultura en Buenos Aires, es importante tener presente la cuestión de su relación con las condiciones sociales. En este sentido hay que considerar que el “arte tradicional” expuesto en espacios tradicionales (el Louvre, el Prado, la Catedral de San Paulo, el Teatro Colon, etc.) es el arte que ha sido apropiado por los sectores dominantes. Esta apropiación produjo un arte que sirve para la *contemplación* y no implica una *intervención* en la realidad social de las masas. De este primer problema salió otro: la naturalización de la separación entre lo artístico y lo popular. Se legitimó la producción y consumo del arte por sólo la clase alta.

Este trabajo no tiene la intención de menoscabar el rol de los museos, sino que sirve para demostrar la capacidad del arte afuera de los espacios tradicionales. En estos espacios nuevos—que usualmente son espacios públicos, gratis y accesibles a una gran cantidad de personas—se ve hoy un florecimiento del arte que está vinculado estrechamente con las comunidades (no sólo

¹ De Rueda 68.

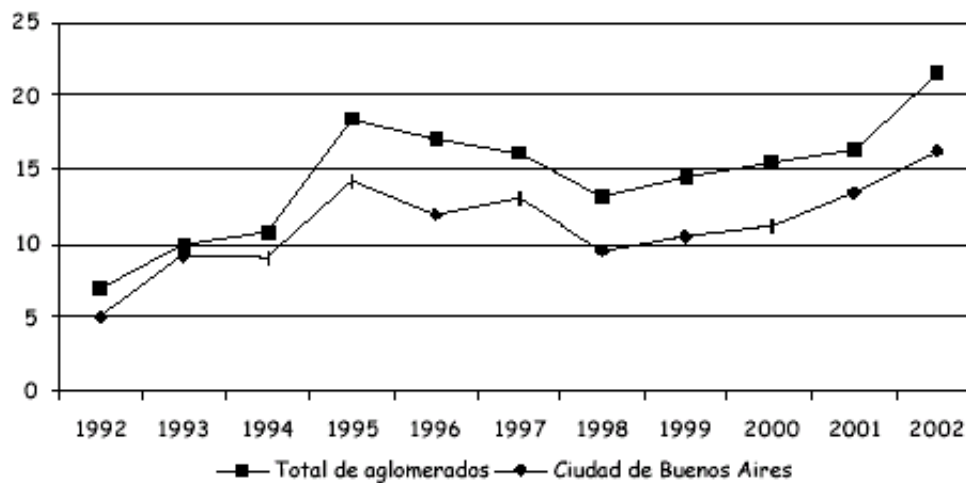
individuos) que lo producen. Además este arte tiene un rol importante: puede ser visto como una herramienta de integración de poblaciones excluidas. De esta discusión sale una pregunta: *¿cuál es el papel que juegan o pueden jugar el arte y la cultura en la inserción de grupos o sectores marginados?*

Buenos Aires es una ciudad conocida por una tradición fuerte de arte y cultura, pero también es conocida por problemas económicos y una tasa alta de pobreza. Así, es muy apropiado investigar el papel del arte hoy en la Ciudad de Buenos Aires después de la crisis económica de diciembre de 2001 que significó un quiebre en el país en términos no sólo económicos sino sociales y políticos también. Pero los argentinos parecen desafortunadamente acostumbrados a las crisis. Si usted pregunta a cualquier porteño sobre la crisis, una respuesta común es “¿cuál crisis?,” porque puede ser una referencia a 2001 o una referencia a la dictadura militar entre 1976 y 1983 que fue responsable por 30,000 personas “desaparecidas.” Es obvio que los argentinos todavía se están recuperándose de los dos procesos, y que probablemente van a continuar el proceso de rehabilitación por muchos años. Aunque Buenos Aires ha sufrido menos que el resto del país a causa de los recursos disponibles y la infraestructura de una ciudad grande, todavía está luchando para mejorar la calidad de vida de sus 12 millones de habitantes (que forman un tercio de la población total del país). Los datos en la próxima página demuestran el impacto de la crisis de 2001 con respecto a las tasas de pobreza y desempleo en la Ciudad de Buenos Aires.

Índice de la pobreza y la indigencia 1998-2004. Ciudad de Buenos Aires:

AÑO	PERIODO	LINEA DE POBREZA		LINEA DE INDIGENCIA	
		HOGARES	PERSONAS	HOGARES	PERSONAS
1998	Mayo	4.4	6.2	1.2	1.6
	Octubre	4.4	5.9	0.8	1.1
1999	Mayo	5.5	8.8	1.1	1.3
	Octubre	5.5	8.3	1.3	1.4
2000	Mayo	7.2	10.3	2.3	2.7
	Octubre	6.1	9.5	1.4	1.8
2001	Mayo	8.2	10.9	2	1.7
	Octubre	6.3	9.8	1.6	2.1
2002	Mayo	13.4	19.8	4	6.3
	Octubre	14.6	21.2	3.7	5.7
2003	I Semestre	17.1	22.1	7.5	8.8
	II Semestre	14.4	21.5	4.6	5.8
2004	I Semestre	10.9	15	3.8	4.9

Gráfico 1.- Evolución de la tasa de desocupación. Total de aglomerados urbanos y Ciudad de Buenos Aires. Mayo 1992/2002



Fuente: Encuesta Permanente de Hogares (EPH)²

Los cartoneros—nombrados así por su recolección y venta de cartón—sirven como un ejemplo de gente nuevamente abandonada por el estado. A partir del año 2002, miles de personas

² “Estadísticas de Buenos Aires”

aparecieron (algunas estadísticas citan la existencia de 100,000 cartoneros) para separar la basura y vender cartón y otros materiales se recicla. Como dice el periodista Quique Pessoa, “ser cartonero es estar allí porque no hay otra forma de subsistencia a mano, porque no existe otra fuente de trabajo, porque estás excluido de la sociedad. La sociedad como tal es cada vez más chiquita y excluye cada vez a mayor cantidad de personas.”³ Como respuesta a esta exclusión, los cartoneros inventaron un trabajo. Hay otros grupos nacientes que exhiben este mismo espíritu de creatividad: los trabajadores de las fábricas recuperadas, el aumento del número de vendedores ambulantes, de trabajadores sexuales, y de piqueteros. En el libro titulado *Los nuevos rostros de la marginalidad*, Fortunato Mallimaci explica que un resultado de las condiciones económicas actuales es que los individuos al margen pierden control sobre sus propias vidas; pierden la libertad. “Estamos en una situación de grave inestabilidad y vulnerabilidad que produce una desposesión material y simbólica que transforma a miles de ciudadanos en cosas, en no personas y en sectores desechables.”⁴ La necesidad de cambiar las representaciones sociales de esta gente y de rescatar su identidad requiere una variedad de agentes sociales y políticos para ayudar en el proceso de integración.

Parte de las conclusiones que voy a desarrollar más adelante es que la cultura y la gente que la produce, sirven como un modo de resolver problemas sociales. Esta estrategia no es un remedio absoluto para los problemas sociales sino una herramienta menos tradicional y más creativa que los caminos tradicionales para reintegrar poblaciones marginales. Un recurso es la Secretaría de Cultura, fundada en 1983, realmente empezó a investigar la “cuestión social” en 2002 después de la crisis. Hay una serie de programas bajo el título “Cultura y Compromiso” que ofrece fondos a organizaciones privadas que han presentado una propuesta razonable. Algunos

³ Anguita, 155.

⁴ Mallimaci, 17.

programas que han tenido éxito (hay muchos que han fracasado) son los que enseñan poesía en cárceles, promueven teatro comunitario, y clases de música para niños que viven en villas. Pero, como siempre, no hay bastantes recursos ni dinero; en 2003 el presupuesto era sólo de \$150 millones.

Por eso, muchos artistas han buscado una mezcla de fondos y recursos para promover su arte social. De hecho, hay tantos proyectos y programas en existencia que sería imposible explorarlos a todos en este trabajo.⁵

Este trabajo va a investigar cuatro proyectos que se tratan del arte vinculado con poblaciones pobres, los cartoneros, y los desocupados. Primero, visitamos un centro comunitario en un barrio pobre y entrevistamos al artista que lo fundó. Segundo, examinamos una librería que produce libros hechos de cartón comprado de cartoneros. Después viene el estudio de una fábrica recuperada que también es un centro cultural, y finalmente hablamos con un documentalista que filma huelgas y movimientos sociales.

Metodología

Este trabajo fue completado en cuatro semanas en Buenos Aires entre noviembre y diciembre de 2005. La información viene de una variedad de fuentes: entrevistas, observaciones, libros, artículos y clases. Al principio experimenté algunos obstáculos para formular una pregunta ya que “arte y pobreza” no es un tema muy común. Existe teoría de arte y de las condiciones sociales pero no tanto sobre las conexiones entre ellos. Me di cuenta que tendría que ser creativa para vincular los dos y formular una pregunta coherente.

A través de la bibliografía me acerqué a los temas de la historia y economía argentina, así como también las condiciones sociales. Busqué y leí teoría sobre el arte y la cultura, gracias al internet y las sugerencias de mi consejera. Mucha de la literatura era muy densa y por eso me

⁵ En el apéndice B se presentan materiales de diversas experiencias en el área.

costó mucho leer algunas partes (que leí muchas veces). Este proceso se extendió durante las cuatro semanas.

Con respecto a las entrevistas, las primeras dos semanas consistieron en visitar todos los sitios de los cuatro casos: Eloisa Cartonera, la fábrica IMPA, un centro cultural en La Boca y una charla con un artista del grupo Contraimagen en el Instituto de Pensamiento Socialista. Grabé todas las conversaciones.

También hice entrevistas que no apliqué a mi tema porque al principio no sabía cuales casos iban a ser los más importantes. Los casos que no están incluidos en el texto principal son: una entrevista con una artista en Plaza Serrano, una visita a un centro comunitario en Villa Fiorito y una entrevista con un miembro de la Cooperativa del Hotel Bauen. La cantidad de entrevistas no usadas es un reflejo de mi propia incertidumbre. Pero también me ayudó para formar ideas y conclusiones más generales sobre mi tema. Me ayudaron a entender cuántos casos realmente existen en Buenos Aires. Por eso, decidí crear un apéndice que explica algunos de estos ejemplos.

Fui a IMPA, Eloisa y La Boca muchas veces después de las entrevistas iniciales para preguntar cosas nuevas pero también para los lugares. Todos los artistas fueron muy simpáticos y realmente querían ayudarme. Por eso, el proceso de entrevistar fue bastante fácil.

Marco Teórico

1) Una (breve) discusión sobre el arte

La cuestión de arte como *contemplación* versus arte como *intervención* plantea un debate sobre el rol del arte a través de la historia. Como explica Néstor García Canclini en su libro *La producción simbólica*, el campo artístico “se integró con independencia relativa y

criterios internos de legitimidad” en los siglos XVI y XVII.⁶ En la Edad Media, el arte se sometió al poder eclesiástico y en la Época Clásica fue subordinado a las directivas de las cortes. Con el avance de capitalismo y la división del trabajo, la esfera del arte (tal como la de la política y la economía) se emancipó de la jerarquía de la Iglesia y de la corte. Pero al mismo tiempo, el arte se hizo dependiente del mercado. Artistas trabajaban para vender sus obras y lograr una estética que el mercado demandaba. Aparecieron museos y la práctica de exhibición privada creció. De esta forma, el arte progresó históricamente en sociedades cultas y familias aristocracias. Pero desde esta veneración del museo y el espacio privado, el rol del arte ha cambiado con el desarrollo de la tecnología y el avance de la democracia.

En los 1960s, la crítica norteamericano Clement Greenberg ha comentado la importancia del factor tecnológico. A partir de la revolución industrial, apareció un choque entre una cultura culta de ocio (la del artista tradicional) y la mentalidad del trabajador. Dice Greenberg, “la dificultad de continuar con una tradición cultural orientada al ocio en una sociedad orientada al trabajo basta para mantener sin solución la actual crisis de nuestra cultura..... La única solución que puedo imaginar para la cultura en esas condiciones es desplazar su centro de gravedad lejos del ocio y situarlo justo en el centro del trabajo.”⁷ El arte debe esencialmente adaptarse a las condiciones socioeconómicas para reflejar una democracia nueva y una mentalidad nueva, formando un rechazo a la cultura aristócrata. Canclini también ve una ruptura del arte tradicional pero en vez de situarla en la Inglaterra de 1830, discute la Argentina de los ´60 y ´70. Cita una “transformación inusual del lenguaje artístico” por el uso de nuevos materiales y nuevas formas que aparecieron como una resultado de la modernización industrial de los años 50.

⁶ Canclini 2005, 73.

⁷ Greenberg 45

Esta mirada sobre la historia del arte y su derrotero se basa en una perspectiva teórica respecto del arte. Como desarrolla García Canclini desde una interpretación del marxismo, en el campo artístico hay dos factores que determinan la relación entre “base” y “superestructura”: medios de producción (recursos tecnológicos para realizar las obras) y relaciones sociales (entre artistas, el público, relaciones institucionales y comerciales).⁸ La expresión sirve como lo ideal de estas relaciones materiales. Sin embargo, debemos tener en cuenta los roles de las clases sociales dado que la relación entre las clases va a desfigurar la expresión de lo ideal. Pues, para Marx, parte de la función de la ideología (expresada, por ejemplo, a través del arte) es la de “proporcionar una interpretación de los conflictos sociales deformados por intereses de clase” y “asegurar la cohesión y el consenso entre los miembros de cada clase.”⁹

Como señala Canclini, esta relación entre las diversas esferas de la vida social, puede caer en el riesgo de asumir indiscriminadamente que la realidad social es un mundo donde todo tendría que ver con todo y no se podría separar nada si no tomamos en cuenta que la producción artística está sometida a su propia organización interna. Pues, el problema no es cómo se ubica una obra de arte *ante* las condiciones de productividad de una etapa, sino cómo ubicarla *en* ella.¹⁰ Este es la diferencia clave entre una perspectiva más individualista-liberal y una de tradición marxista. Canclini la hace explícita: “no existen agentes aislados, o meramente yuxtapuestos, o cuyas relaciones entre sí resulten de la libre elección de cada uno, al modo en que lo concebía el individualismo liberal. El comportamiento de cada integrante del proceso artístico—el artista, la obra, el intermediario, es espectador—es consecuencia de su *posición* en ese campo.”¹¹ El arte, entonces, inevitablemente forma una intervención en la realidad social.

⁸ Canclini 2005, 77

⁹ *ibid* 79

¹⁰ *ibid* 73

¹¹ *ibid* 90

Para analizar el arte en la actualidad de Buenos Aires, es útil primero examinar someramente la realidad social de la Argentina desde la dictadura hasta la actualidad.

2) Situación histórica y económica

¿Cómo caracterizar lo que hoy estamos viviendo en la Argentina... cómo nominar, qué palabras manejar, que conceptos utilizar cuando las incertidumbres, angustias y situaciones de empobrecimiento se hacen vida cotidiana en millones de personas?
Fortunato Mallimaci, profesor en la Universidad de Buenos Aires, 2005¹²

La dictadura más reciente (1976-1983) fue sin duda la época más oscura de la historia argentina. La junta militar impusieron un régimen neoliberal para manejar la economía. Este programa incluyó la liberalización del comercio y las finanzas, conjuntamente con recortes en el gasto público. También incluyó la privatización—se dejó todo al mercado. Pero los legados más conocidos de la dictadura fueron a) una deuda enorme que aumentó de \$9.7 billones de dólares en 1976 a \$45.1 billones en 1983¹³ y b) 30,000 personas “desaparecidss”— muchos de los cuales fueron profesores, artistas, delegados sindicales y cualquiera persona relacionada con la izquierda—que fueron secuestrados ambos por las fuerzas militares y las guerrillas. No hace falta que el pueblo argentino tenía muchos problemas para resolver—en frentes económicos, sociales, y políticos.

El retorno a la democracia fue conducido por el presidente civil Raúl Alfonsín. Para estabilizar la economía, él implantó el llamado “Plan Austral” que aunque tuvo algún éxito al principio, no alcanzó un aumento en los sueldos reales ni combatió efectivamente la inflación. Al mismo tiempo, la deuda externa creció y el país experimentó una tormenta de fuga de capitales. En 1989, en un proceso hiperinflacionario sin precedentes, Alfonsín deja el gobierno 5 meses antes de terminar su mandato. Su sucesor se llama Carlos Menem. Menem ganó a causa de su

¹² Mallimaci 13

¹³ Cibils, clase

discursiva populista, en la tradición del Partido Peronista,¹⁴ pero prontamente cambió totalmente e impuso otro paquete neoliberal. El hombre encargado del Ministerio del Economía se llamaba Domingo Cavallo. Según los consejos del Fondo Monetario Internacional (FMI), Cavallo implementó un programa de privatización de todas las empresas estatales: el correo, los aeropuertos, el ferrocarril, la seguridad social y otros fueron vendidos a empresas extranjeras y el capital entró al país en niveles sin precedentes. Pero el ajuste más recordado era su plan de convertibilidad, que pegó el peso al dólar.

Esta dependencia internacional le hizo a la Argentina sufrir mucho cuando México y Brasil tuvieron crisis en los años 90. A pesar de los “éxitos” del plan Cavallo, la tasa de desempleo siempre fue más de 13% y la desigualdad creció rápidamente. A partir de 1999, el FMI, junto con el nuevo presidente, Fernando de la Rúa, continuó imponiendo reglas que obligó a la Argentina a recortar los gastos públicos, un plan que sólo fomentó la recesión. El 1° diciembre de 2001, Cavallo impuso la ley de “corralito”, que limitó las extracciones de los bancos a \$250 cada semana. La tasa de desempleo alcanzó el 20%. En el 19 de diciembre, la gente se juntó en las calles—gritando, marchando, golpeando cacerolas y pidiendo un fin al “modelo.”¹⁵

Hoy, en 2005, el Presidente Kirchner, sigue aplicando las políticas del FMI. Algunos economistas creen que Argentina puede pagar la deuda (que hoy es \$140 billones) entre 7 a 10 años. También el nivel de inversiones—tanto extranjeras como nacionales—está creciendo. Pero la mitad del país vive bajo la línea de pobreza y un cuarto se considera viviendo en la indigencia. Setenta por ciento de la población económicamente activa sufren problemas de empleo. En el libro titulado *Los nuevos rostros de la marginalidad*, Fortunato Mallimaci explica algunos de los

¹⁴ Es imposible en el marco de este trabajo realizar un análisis del peronismo en la Argentina. Sin embargo, quiero señalar que es el movimiento popular más importante de la Argentina, surge con el General Perón en el 45. Ver Daniel James, Richard Gillespie.

¹⁵ Cibils 2002

problemas estructurales del país.¹⁶ Primero, el débil crecimiento del empleo ha causado dos polos: uno del sector formal que se relaciona con los mercados establecidos; y otro de la clase que trabaja en el sector informal y está socialmente aislada. Segundo, existe un déficit institucional ejemplificado por un Estado que es incapaz de implementar suficientes instituciones para integrar gente marginal. Tercero, hay un déficit estructural formado por una escasez de capital humano que pone a los trabajadores en posiciones de vulnerabilidad.

Es en este contexto socio-económico que elegí cuatro casos para analizar la relación entre el arte y la situación de pobreza y precariedad.

Los Casos

1) “Un cable a tierra:” el caso del centro comunitario en La Boca

Los pintores que desean hacer el arte social y que aman la belleza de la pintura en si misma, son los que no olvidan que están en este mundo lleno de injusticias para formar filas al lado del pueblo, auscultando los anhelos en que éste se debate. El pintor social cree ser el intérprete del pueblo, el mensajero de sus sentimientos. Es aquel que desea la paz, la justicia y la libertad. Es aquel que cree que los hombres pueden participar de los placeres de universo.
Candido Portinari, Artista Brasileño/Argentino, 1947¹⁷

Rubén Borré es un artista plástico de 55 años que vive en Buenos Aires. Él ha tenido mucho éxito: ha ganado numerosos premios nacionales por sus obras y tiene muestras y galerías en todas partes de Argentina y también en Europa. Pero lo que distingue a Rubén de sus pares es que hace doce años que fundó el centro cultural en La Boca—uno de los vecindarios más pobres en la ciudad de Buenos Aires.¹⁸ Cada mañana, Rubén se levanta a las seis para trabajar en su taller y cada tarde él va a La Boca. El centro es un lugar bastante grande: hay una cancha de fútbol y básquet, una cocina, un salón de computadores, un lugar para practicar judo y yoga, y una variedad

¹⁶ Mallimaci 34

¹⁷ Giunta 317.

¹⁸ Históricamente, La Boca era la primer destinación de inmigrantes de Italia que no tenía la plata para vivir en otro barrio. Ellos vivieron en “conventillos” —muchas familias juntas en un casita. Cuando los hijos pudieron, se fueron del barrio. Hoy, La Boca todavía es pobre y además, tiene la tasa más alta de SIDA en la Ciudad de Buenos Aires.

de otras salas. En estas salas, los chicos pintan y dibujan, tocan murga (un tipo de música con tambores), y practican obras dramáticas. Las paredes están cubiertas con dibujos, murales y papeles que anuncian los valores principales del centro: comunidad, respeto y hay un enfoque especial en la salud. Afuera de la puerta principal hay dos “graffitis” que hicieron los chicos que tratan del tema del SIDA.¹⁹ El centro también ofrece muchas charlas sobre el SIDA para que los chicos crezcan con un conocimiento de los peligros de la enfermedad. Cada día, entre 55 y 60 chicos de seis a doce años vienen al centro para participar en las actividades y tomar la merienda. Para muchos el pan y jugo fresco de la merienda puede ser la comida más sustancial del día. Los chicos—todos vestidos en remeras azules y amarillas del equipo de Boca—corren y gritan con entusiasmo mientras los adultos tratan (muchas veces con éxito) de controlarlos.

Aunque es un ambiente bien jovial, es evidente que hay una escasez de recursos. Es un edificio básico, de hormigón gris, de techos que tienen goteras, de polvo y deterioro. Los fondos para el centro, explica Rubén, vienen en parte del gobierno de la ciudad (el edificio es del gobierno), pero también el centro recibe mucho apoyo privado de la comunidad. La gente les ofrece donaciones de ropa y comida. Hay una fábrica de pan que les da cien kilos de pan cada día para la merienda, y un grupo de médicos que mandan una psiquiatría gratis cada jueves. Existen comedores pero, según la perspectiva de Rubén, ellos crean una ruptura familiar—la gente llega para comer y nada más. Rubén me dice, “a nosotros nos interesa más la comunidad.”

Mientras Rubén me muestra el centro, nuestra conversación esta continuamente interrumpida por los niños. Él sabe todos los nombres de los chicos, les da palmadas en las cabezas, y les pregunta sobre sus días y sus proyectos de arte. Él tiene más paciencia de la que habría pensado posible. Su dedicación es impresionante. Esta actitud corre para todos los aspectos de su vida. Él

¹⁹ Ver apéndice A, que contiene fotos de todos los casos.

también forma parte de un grupo que se llama CIAS (Centro para la Investigación y Asesoramiento en Salud). El grupo está compuesto de psicólogas, sociólogas, abogados y artistas que se reunieron en 2001 para promover la salud y los derechos humanos a través del arte. Según un informe de CIAS, ellos querían trabajar con el centro comunitario a causa de la “necesidad de recurrir a estrategias no convencionales, para que niños y jóvenes desarrollen su capacidad creativa, se expresen libremente, manifiesten inquietudes y necesidades relativas a su realidad cotidiana, reconozcan sus derechos y reflexionan acerca de sus prácticas.”²⁰ Después de la crisis de 2001, los jóvenes en Argentina confrontaron una situación particular que fue la insuficiencia de instituciones sociales y la ausencia en la agenda política de estrategias para rescatar el tejido social e integrar las poblaciones marginales.

Yo tuve la oportunidad de hablar con Rubén en su casa (que parece más como un museo que una casa) y una psicóloga de CIAS que se llama Romelia Sotelo. En vez de discutir acerca del centro en La Boca—como yo hubiera esperado—ellos empezaron por hablar de la dictadura. Romelia comenta que “la dictadura fue tan terrible que aparece la especie de cultura de la resistencia” y que una de las únicas maneras de expresarse fue “a través del arte.” Ella explica que “eso quedó como una semilla, que muchos de los artistas en esa generación tenía entre 20, 30 y 40 años, que están muy vinculados con la cuestión de la identidad.” Estos mismos artistas tienen ahora entre 50 y 60 años y tienen una visión particular del arte—una visión de arte político y arte comunitario. Rubén empieza a descender más en la historia; menciona a los artistas sociales argentinos de los ´40 y ´50 (Berni y Carpani son los más conocidos), menciona la Capilla Sixtina en Italia (un ejemplo de “esplendor” de la cultura), menciona la estructura de ferrocarriles en Inglaterra (toda la vida comunitaria estaba situada alrededor la estación) y eventualmente él regresa a los grupos artísticos argentinos de los ´60 (fundado por el mismo Carpani). Yo me quedé

²⁰ Sotelo

totalmente confundida porque no entendí porqué Rubén y Romelia insistían en hablar de estas cosas. Finalmente, después de una hora, Rubén y Romelia me cuentan sobre la Boca. Me di cuenta que para ellos, el centro en la Boca—y los programas artísticos que pasan allí—es parte de la historia argentina y nació a partir de la ideología de los artistas y académicos. Ellos no están reaccionando su trabajo sólo a la crisis económica de 2001, sino a todas las crisis de la historia argentina y especialmente a la represión de la dictadura.

No hay duda que las obras de Rubén se tratan de temas sociales. Muchas de sus pinturas son de La Boca. Él pinta pedacitos de escenas, de colores, y de personas para crear una visión abstracta y caótica del barrio, no para dar a su público una imagen ideal, sino una imagen que muestra la realidad social desde su perspectiva. Muchas veces, él usa ideas de los chicos del centro. “Son muy creativos,” me explica Rubén, riéndose. Un cuadro se llama *Los que esperan*. Exhibe una escena de los chicos del centro esperando...algo. Le pregunté a Rubén qué esperaban, y él me dijo que no sabía exactamente: sólo “un cambio.”

Pero Rubén no es el único artista plástico que está inspirado por los chicos. Hablé con otro artista que trabaja en el centro con Rubén. Es el docente principal de las clases de arte y da 20 horas de clases por semana. Él se llama Armando Propati y tiene alrededor de 55 años. Como Rubén, Armando ha trabajado en el centro desde el principio; “ya hay dos generaciones de chicos que pasaron por acá,” me explica, “incluso algunos chicos tuvieron hijos ya.” Una chica, Alejandra, entra corriendo, gritando “¡mira, mira!” mostrando con orgullo a Armando la colección de colores que acabó de mezclar. “¡Muy bien!” exclama Armando. Él me explica el rol del arte en el centro: “en principio es una actividad recreativa para ellos. Los saca de la problemática de la casa de los padres, de las carencias, de los problemas económicos, con el trabajo. Por ejemplo, la madre de [Alejandra] trabaja casi toda el día. Viene a la noche a la casa.” Muchas veces los padres

no están capacitados, o no tienen tiempo para los chicos. Por eso, la importancia de estas acciones básicas de mezclar colores y dibujar, de tocar los tambores, y de la expresión libre es mucho más profundo que el producto final. En el hogar y en la escuela, los chicos no tienen la oportunidad de jugar, de simplemente ser chicos. “Los chicos a veces yo les dejo que se desborden, que manchen, que no importa que ensucien la mesa porque en la casa y en la escuela...hay reglas, disciplina social,” dice Armando, “es como una castración. Se castra la expresión libre.” Él tiene una filosofía bien desarrollada sobre el rol de arte: “Hay chicos que tienen distintos niveles de expresión con el color. No podemos decir ‘este es mejor’ o ‘este es peor.’ Y estoy en contra de poner 1, 2, 3, 4, 5 o 10. Estoy en contra. Nunca lo hago. Porque la expresión plástica de un chico de 12 años, si lo puede hacer, esto es lo mejor que le sale a él. Eso es una manía de la cultura— poner una clasificación en las artes plásticas. La plástica, la expresión artística no puede ser regimentada. Porque es una expresión de la libertad interior de cada uno.”

Según Armando, la práctica del arte sirve como un “cable a tierra.” Es algo real, algo concreto, algo formativo que los chicos pueden hacer para liberarse. Él me explicó que encontrar un cable era encontrar una pasión, algo en el corazón que no se puede explicar con la mente. “Para los artistas también,” dice Armando, “nuestro oficio, el hecho de pintar, es un cable a tierra porque tiene que ver con la salud.” Al principio, es difícil entender los vínculos entre el arte y la salud, pero al entrar en el centro es obvio: chicos creando e inventando obras mientras se ríen con amigos y toman la merienda. Y Armando sabe que a través del arte él puede realmente hacer una diferencia en las vidas de estos chicos. “El dibujo es como un electro cardiograma, [pero] en vez del corazón, del espíritu. Allá esta tu historia. Yo puedo leer la historia de un chico.”

2) “Por amor al arte”: el caso de Eloisa Cartonera

Los cartoneros son los actores simbólicos de la época. Si en los años peronistas el proletario fue el obrero industrial y en los primeros noventa el repositor de supermercado enseguida el peronemismo convirtió al proletario en cartonero.
Javier Barilaro, artista plástico, 2002²¹

Aunque los cartoneros—a veces llamados cirujas o recuperadores urbanos—existieron antes de la crisis, aparecieron en la Ciudad de Buenos Aires en números incontables al principio del siglo XXI. No hay estadísticas exactas, pero se adivina que entre 35,000 y 50,000 existen hoy y que hubo muchos más al principio de 2002. Su trabajo es separar materiales reciclables de la basura que se encuentra en las calles. No tienen acceso ni a la salud, ni a la vivienda estable y experimentan mucha discriminación social. El aumento de la “rentabilidad de esta actividad,” según Pablo Gutiérrez, es porque “una importante cantidad de trabajadores expulsados del mercado laboral se han volcado a este trabajo, donde no es necesario para insertarse poseer credenciales educativas ni calificación formal.”²² No se necesita ni capital ni contactos, y según el gobierno de Buenos Aires en 2001, el 96 por ciento de los residuos generados en los hogares de la ciudad son potencialmente reciclables.²³ Al mismo tiempo, después de la crisis, el precio de cartón subió 300 por ciento.²⁴

El día del cartonero normalmente empieza al amanecer o al atardecer. Toman todo el material inorgánico (cartón, vidrio, botellas plásticas, diarios, latas, etc.) y dejan los remanentes. Algunos van a pie, otros con bicicletas, muchos con carros y algunos con carros tirados a caballo. Muchas veces se los ve con sus familias—incluyendo los niños jovencitos. Las horas y los kilómetros recorridos depende del barrio. Los que tienen carros pueden acumular hasta 200 kilos

²¹ Irurzun.

²² Gutiérrez 133.

²³ “Recuperadores Urbanos”

²⁴ Berlanga

mientras los que tienen carros tirados a caballos pueden transportar hasta media tonelada.²⁵ Cobran entre 15 y 30 centavos por kilo de cartón.

Los cartoneros han desarrollado relaciones con tres clases de actores principales. Los primeros son los vecinos y porteros. Los cartoneros desarrollan una clientela estable ya que trabajan constantemente en un barrio y hacen los mismos recorridos. Familias e individuos colectan materiales reciclados para ofrecer a los cartoneros. Pero esta relación puede ser inestable. El antropólogo Francisco Suárez explica que “hay un vínculo primario entre el vecino y el cartonero. Si este vínculo funciona bien y se genera una relación de confianza, el sistema va a andar. Pero si esta relación se quiebra, si hay roturas de bolsas, el desparramo, la situación de negligencia y demás, se va a complicar el avance.”²⁶ Pero también hay algunos miembros de la clase media que no quieren tener nada que ver con los cartoneros.

El segundo actor importante es el dueño del depósito. Los depósitos acumulan materiales para venderlos a las industrias recicladoras. Los precios son determinados por los dueños y el cartonero no tiene poder para negociar. Pero al mismo tiempo muchos dueños establecen “una relación de protección hacia los cartoneros, que implica cierto grado de asistencia frente a enfermedades o necesidades básicas.”²⁷ Estos lugares frecuentemente operan en condiciones más o menos clandestinas en un ambiente sin muchas regulaciones (los dueños sobreviven por tender relaciones con políticos). Sin duda, también existen los depositarios grandes que son totalmente regulados.

El tercer actor principal es el gobierno de la ciudad. Se encuentra hoy una política de integración, pero también una política de emergencia a causa de la explosión imprevista de

²⁵ de Schamber, P y Suarez, F: “El cirujo y la gestión de los residuos. Un acercamiento exploratorio sobre el circuito informal de reciclaje en el conurbano bonaerense.” UNGS/UNLA, septiembre 2001. En Reynals 5.

²⁶ Anguita 159

²⁷ Reynals 7

cartoneros. Existen programas de alfabetización, subsidios para mandar a los hijos a la escuela y un tren especial para transportar los cartoneros desde la provincia donde la mayoría vive.

Básicamente la Ciudad de Buenos Aires está tratando de formalizar los cartoneros, un hecho ilustrado por Ley 992—El Programa de Recuperadores Urbanos (PRU), sancionada por la legislatura porteña el 20 de enero de 2003. La ley establece que los cartoneros (ahora llamados los “Recuperadores Urbanos”) forman parte de la infraestructura de servicio de higiene urbana. Los cartoneros mismos reciben uniformes, guantes y otros bienes oficiales. El programa incluye cursos “destinados a proteger su salud, la higiene, y la seguridad laboral durante el ejercicio de la actividad”²⁸ Pero el programa sólo puede servir a 9000 cartoneros—mucho menos que la cantidad que quiere trabajo formal.

Cabe mencionar también las cooperativas que se han formado por algunos grupos de cartoneros. En vecindarios varios existen las cooperativas que ambicionan, entre otras cosas, para mejorar las condiciones de trabajo, integrar al cartonero y su familia en la sociedad, impulsar la solidaridad del vecino y facilitar el acceso al mercado laboral con bajos recursos.²⁹

A pesar de los esfuerzos barriales, gubernamentales y cooperativos para solucionar la trama de los cartoneros, su fuerte presencia actual señala la carencia de una resolución. Aquí presento a Washington Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna.

Los tres fundaron Eloisa Cartonera en 2003, un taller y librería donde se venden libros hecho con cartón comprado a los cartoneros. La idea nació cuando Washington (32 años, poeta, editor) y Javier (30 años, artista plástico) decidieron hacer libros con tapas de cartón. La crisis de 2001 les impulsó a hacer algo para aliviar la situación. Explica Javier, “Se lo podríamos comprar a cartoneros y así hacer algo más que difundir literatura de calidad, también dar trabajo, incluir

²⁸ Anguita 331

²⁹ Reynals 22

socialmente a un grupo que pese a ser numeroso, es algo así como “fantasma”: los cartoneros al no ser manifestantes, ni revoltosos, al no pedir nada, al limitarse simplemente a hacer su trabajo, no son clientes políticos de nadie. Así surge nuestra editorial.”³⁰ Washington comparte esta perspectiva: “[el taller] es real, genuino, periódico, crea empleo y difunde la literatura latinoamericana.”³¹ En marzo de 2003 ellos empezaron a vender los libros en la calle, con mucho apoyo de los amigos y otros artistas. En agosto de 2003 se juntaron con Fernanda (32 años, artista plástica, escritora) y se abrió un taller en el barrio Almargo. Hoy, Eloisa tiene 14 empleadas y alrededor de 70 títulos, algunos por escritores bien conocidos como Aira, Piglia y Perlonger, y otros escritores poco conocidos que sólo escriben para Eloisa. Piglia explica la atracción a Eloisa: “tiene que ver con estas nuevas redes que se están creando en la Argentina, y con el modo en que los escritores por sí mismos están encontrando formas de conectarse con estas nuevas situaciones sociales. Más allá de que alguno quiera hacerlo, no se trata de escribir novelas sobre cartoneros, sino de establecer cierto tipo de relación y circulación en otros ámbitos.”³²

El taller, como podría imaginarse, está lleno de color, de cartón y de música de cumbia. A la izquierda, hay una mesa donde algunos chicos pintan las tapas con el diseño que quieren. A la derecha se ve la pared de libros, totalmente cubierta. Las otras paredes están cubiertas por carteles de argentinos famosos como Maradona y Evita. El taller siempre está lleno de gente; una vez que fui y encontré un chico de Nueva Jersey haciendo un documental y otra vez noté un par de periodistas realizando una entrevista. A pesar de la locura, Ramona Leiva me habló sobre Eloisa. “La razón fundamental es la importancia de generar trabajo,” me dice, “que el trabajo también vincula a la gente con la literatura y con el arte.” Ramona es una artista plástica de más o menos 55 años. Al principio, ella iba a pintar las tapas por un ratito (como amiga de Fernanda), pero se

³⁰ Irurzun

³¹ Berlanga

³² Berlanga

enamorado del proyecto y decidió quedarse. Entre sus siete hijos, su trabajo en Eloisa y su trabajo todos los sábados enseñando arte en una villa, Ramona no ha creado muchos de sus propias obras. Pero ahora a ella no le importa—en un par de años puede retornar a su arte plástico. Mientras toma su mate, Ramona me explica que ellos compran el cartón por \$1.50 cada kilo—mucho más que lo que los cartoneros normalmente reciben. También, ellos pagan a los cartoneros \$3 cada hora que trabajan para recoger el cartón. Ella no sabía exactamente cuántos cartoneros trabajan con ellos ya que hay 3 o 4 que vienen con frecuencia y algunos más irregularmente. Con respecto a su relación con los cartoneros, ella dice “tratamos de que ellos sean parte completa de todo esto.”

Es obvio que ellos tienen una conexión muy fuerte con los cartoneros, pero también la tienen con la comunidad. Aunque al principio el taller anduvo gracias al apoyo de amigos (“boca a boca” dice Ramona), ahora tiene una reputación bien internacional. Ha recibido mucha atención de los medios de comunicación y hay un taller en Perú (se llama Sarita Cartonera) y van a abrir otros talleres en Chile y Brasil. A causa de toda la atención, su público es variado. Dice Ramona, “a veces no sabemos ni por qué ni por dónde vinieron pero van llegando y van saliendo notas y van saliendo en la televisión o en la radio, o en los medios de comunicación, los diarios. Nosotros tomamos todo. Compartimos todo porque lo que queremos es difundirlo porque lo que queremos es vender libros.” Pero hay otro aspecto también: Eloisa es original. El escritor Roberto Piña, que también trabaja en el taller, me dice, “hay novedades acá... hay cosas que son exclusivamente nuestras.” Alguna gente viene simplemente para tener la colección. Roberto me explica que como artista se enriquece mucho por trabajar en Eloisa y por publicar libros allá. Es un lugar respetado por la comunidad artística y por lo tanto su arte vale más: “un estatus, digamos. Porque para mi es más importante ser reconocido por mis pares.”

La dificultad es continuar la producción sin fondos seguros. “Nosotros somos completamente independientes” comenta Ramona—ellos sobreviven solamente por la venta de los libros que cuestan \$3 pesos argentinos cada uno. Por eso, Eloisa es puro “amor al arte.”³³ Pero es más que amor por el arte, es amor por un país y una ciudad donde miles de personas recogen basura para ganarse la vida. Todos los artistas tienen otros espacios para mostrar sus obras (Fernanda, por ejemplo, tiene una galería a dos cuadras de Eloisa) pero este proyecto es algo único, algo que demuestra la creatividad humana en tiempos de crisis. Según Javier, “en un país como Argentina, del tercer mundo, donde el capitalismo no funciona realmente, ya que no hay acceso al crédito, etc., tenemos que adoptar esquemas diferentes de producción.”³⁴ Y esto es exactamente lo que han hecho.

3) “La fábrica ciudad cultural”: el caso de IMPA

Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes y mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores: las experiencias colectivas se pierden, las lecciones se olvidan. La historia parece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas. Pero esta vez es posible que se quiebre ese círculo.

Rodolfo Walsh, escritor argentino, secuestrado y asesinado durante la dictadura³⁵

En 1998 apareció la primera fábrica recuperada en la Argentina. Desde esta fecha, más de 150 fábricas han sido retomadas por sus trabajadores y ahora funcionan en forma cooperativa; la mayoría de las cuales son metalúrgicas, metalmecánicas y alimenticias. También, más de diez mil puestos de trabajo han sido reestablecidos. El proceso de recuperación surgió como una reacción a las condiciones precarias de trabajo después de las políticas neoliberales e inestables de los años '90. Cuando la economía estuvo al borde de la crisis, muchos dueños huyeron de sus empresas, dejando a los obreros sin otra fuente de trabajo y dejando deudas enormes. Sin otra

³³ Iruzun

³⁴ Iruzun

³⁵ MNER documento, dado a mí por Sonia Toba, la directora del centro cultural en IMPA.

opción, algunos de los trabajadores decidieron tomar “la iniciativa de ser protagonistas de su propio proceso de desarrollo económico y social.”³⁶ Como explica Laura Saavedra en *Los nuevos rostros de la marginalidad*, “esta nueva práctica productiva y social que desarrolla una parte de los trabajadores ex asalariados les permite recuperar no sólo su fuente de trabajo y la obtención de un ingreso, en un contexto de desempleo estructural, sino también ser parte de la sociedad, es decir estar incluidos socialmente.”³⁷

Los procesos de las tomas fueron distintas: algunos trabajadores participaron en procesos violentos contra la policía, encerrándose dentro de las fábricas, mientras otros fueron más tranquilos. Pero lo que todos tienen en común es que el proceso es largo y agotador. Después de la toma inicial los trabajadores inician una serie de negociaciones con el sistema judicial, los dueños viejos y otros actores involucrados. Es importante notar que estas empresas fueron recuperadas legalmente, bajo la Ley de Quiebras. Después de que se determinó la quiebra, las máquinas y otro capital fueron transferidos a los obreros para alquilar bajo la Ley de Expropiación Temporánea. Al terminar el tiempo especificado (que varía mucho), los trabajadores pueden ejercer la opción de comprar. Pero todavía quedan muchas dificultades.³⁸ Primero, a las empresas les falta capital para comenzar a producir. Las fuentes de crédito disponibles son muy limitadas—muchos bancos no quieren prestar dinero a las empresas y al mismo tiempo, las cooperativas no tienen fe en fondos que viene de afuera. Segundo, a muchas empresas les falta acceso a elementos básicos como la seguridad social y a veces no cobran sueldos al principio de la recuperación porque no han generado bastante plata. Tercero, los

³⁶ Saavedra 176

³⁷ *ibid* 178-9.

³⁸ Hay muchos más problemas que existen que los que puedo mencionar. El proceso de la recuperación es tan complejo para explicar en este trabajo. Ver Gabriel Fajn.

dueños anteriores normalmente dejaron los archivos en muy mala condición y mucho enredamiento.³⁹

A causa de estos problemas y también de divisiones internas después de las tomas, nacieron organizaciones para tratar de asegurar que las empresas recuperadas continuaran funcionando bien en su forma cooperativa. La más grande de estas organizaciones se llama MNER (Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas). Se estableció en 2002 bajo el credo “Ocupar, Resistir, Producir.” Fomenta las principales cooperativas y lucha por el reclamo de expropiación como una política pública que beneficiaría a las empresas recuperadas.⁴⁰ También persevera para crear fondos que sostengan la producción inicial y la renovación de maquinas abandonadas.

La primera fábrica recuperada se llama IMPA (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentinas). Es una fábrica de metalúrgica ubicada en la Ciudad de Buenos Aires. IMPA fue fundada en 1910 como una empresa alemana, se nacionalizó en 1945 y se transformó en forma cooperativa en 1968. En 1998 los dueños abandonaron la fábrica y en mayo de ese mismo año, 40 trabajadores decidieron recuperar su fuente de trabajo. Fue un proceso violento y como IMPA fue el primero, no recibió ningún apoyo oficial. Pero IMPA no fue sólo un pionero en el mundo empresario, sino también un pionero en el mundo cultural. En su manifiesto fundacional, la asamblea de IMPA escribió que “como nos parece que la creación debe acompañar el desarrollo general de nuestra sociedad, hacemos causa común con quienes crean a diario sus riquezas, forjan sus auténticos valores y hacen—al cabo—andar las ruedas de la historia.”⁴¹ Según esta ideología, IMPA se volvió una “fabrica ciudad cultural,” abriendo sus puertas a la comunidad para realizar talleres artísticos y asistir a obras dramáticas, espectáculos y danzas.

³⁹ Saavedra 182-3

⁴⁰ Gringauz 3

⁴¹ “Manifiesto Fundacional”

El centro fue creado en 1998 por las mismas personas que reocuparon la fábrica, manejado por Guillermo Robledo, quien era el gerente de la cooperativa y apoyado por el presidente de MNER, Eduardo Murúa. Se encuentran cuatro áreas de cultura en IMPA: movimiento, música, audiovisual y pensamiento (que incluye la escritura, la dramaturgia, poesía, lectura, etc.). El año pasado, en 2004, el centro tenía 38 talleres que se extienden desde cerámica, guión de cine y flamenco hasta percusión africana, acrobática y “servicio comunitario de salud mental.” Las clases cuestan entre \$20 y \$50. En vez de ocupar sólo una parte de la fábrica, el centro cultural está situado por dentro de todos los pisos, completamente mezclado con los espacios de trabajo. Todos los fines de semana, cada parte de la fábrica está llena de gente de todas partes de la ciudad. También hay un centro de salud, una biblioteca y una escuela.

Fui a IMPA para hablar con Sonia Tobal, la directora del centro cultural. Ella es una actriz alrededor de 50 años que me explica tanto sobre los aspectos culturales como los aspectos obreros. Ella me dice que hoy hay 175 trabajadores en IMPA, aunque en los '70 había más de 2000. También me cuenta sobre el rol del MNER y los cambios legales de los años 90 que precarizaron los puestos de los trabajadores. Pero la mayor parte de nuestra conversación se enfocó en el centro cultural. Sonia me explica que los artistas que trabajan en IMPA “lo veían como una forma de apoyo a este modelo nuevo que era la empresa recuperada para difundirlo más, para se conociera lo que estaba gestando, y por otro lado a los artistas al llegar a estos espacios, nos gusta trabajar por todo el edificio porque es una fabrica trabajando.... Es como otra clima de trabajo.” El acto de gestación artística en este edificio (que también tiene valor histórico ya que fue construido en 1910) es algo simbólico. “No hay otras fabricas con la actividad artística y educativa,” dice Sonia. Pero al mismo tiempo, es algo más: los artistas producen acciones concretas, actividades solidarias y cooperativas. Sonia entiende que ser artista en una fábrica no llama a todos. “Había condiciones

en general que no eran como en un centro cultural [tradicional],” aclara, “había que venir y limpiar el piso. El grupo que quisiera trabajar acá sabía que es así, sabía el criterio de que somos todos trabajadores.”

Durante mi segunda visita a IMPA, charlé con Sonia y su amiga Alejandra Urroz, una periodista y documentalista. Ellas me compartieron sus visiones del rol de un centro cultural. Deben ser instituciones gratis, accesibles y abiertas a todos. Según ellas, un obstáculo a esta meta es un nuevo programa del gobierno de la ciudad que “se institucionaliza la materia académica que es la gestión cultural.” Esto significa que hoy existe un curso que dicta como organizar, financiar y manejar un centro cultural. Es una manera de impulsar una sóla definición e interpretación de la cultura. Y esta definición, sin duda, viene del estado.

Los centros culturales más conocidos de la ciudad, como el Centro Ricardo Rojas y el Centro Cultural Recoleta, no cumplen el papel que Sonia y Alejandra desean. En primer lugar, ellos promulgan una cultura de elite, una cultura dominante y una cultura estatal. Ellas opinan que estos centros niegan totalmente la existencia de una cultura popular. Además, está la cuestión del acceso. Sonia detalla: “la gente está pasando por un nivel de vida que no puede trasladarse de conurbando al teatro San Martín si hay un curso a las 3 de la tarde.” Una familia pobre que vive en la provincia no puede pagar los costos de transporte, mucho menos las entradas para ver un espectáculo. Desde de la crisis de 2001, está creciendo una brecha entre la gente que puede acercarse a esta cultura y la gente que no tiene la oportunidad. “En estos últimos años se fue como creando una distancia de nuevo entre la gente que puede acceder a ver un espectáculo,” añade Sonia, “cuando teníamos paridad con el dólar, venía mucho mas que ahora.” Pero hay esperanza. Alejandra dice “a partir de esta brecha lo que se está generando es que los barrios se inclinan sobre ellos mismos lo que empieza a parecerse a una cultura popular.” Artistas marginados por la estatus

quo y por su rechazo de espacios tradicionales para exponer el arte están adoptando nuevos métodos de aumentar este emergente de cultura popular.

La fábrica ciudad cultural IMPA sirve como un ejemplo clave de la lucha para promover una cultura accesible y popular, pero desafortunadamente también es un ejemplo de la inmensa dificultad de este esfuerzo. En mayo de 2005, el centro cultural de IMPA efectivamente dejó de funcionar. Los nuevos líderes de la cooperativa decidieron que no era una ventaja tener un centro cultural mezclado con una fábrica tradicional, creando un conflicto interno y provocando que casi todos los artistas irse. Hace un año, casi 40 personas trabajaban en el centro cultural. Hoy, hay 5. Nadie viene en los fines de semana y el centro cultural está abierto sólo dos días cada semana. Al entrar a IMPA, la primeras cosas que se ve son las máquinas—grandes y antiguas. Hay cuatro niveles vastos con incontables espacios para la producción y la fábrica parece casi como un laberinto. Pero después de acostumbrarse al ambiente, se nota que las paredes están cubiertas por murales del hombre fuerte, el hombre trabajador y el orgullo de trabajo. Aunque antes el centro estaba en la fábrica, ahora está arriba. La única evidencia de cultura son las telas que usan las acróbatas, un taller de madero y la oficina donde trabaja Sonia. Cuando llegué a las 5 de la tarde, la fábrica estaba incómodamente quieta. En su oficina hay algunas carteles en las paredes, colecciones de cerámico olvidada y montones de papeles. Ella está sentada en la computadora sola, escuchando “música industrial”—sonidos de máquinas en producción.

Sonia cree que el cambio fue a causa de la educación: “en argentina, no es muy común que en el mismo lugar de trabajo conviven las expresiones artísticas. Hay muchos centros culturales. Hay muchas escuelas de todos tipos, pero no se da eso de que coinciden con una industria, de algo que no sea artístico. Entonces por un lado es como una mentalidad que es, digamos, difícil de cambiar.” A partir del establecimiento del centro, los trabajadores nunca realmente integraron con

las actividades disponibles, aunque ellos aceptaron lo que estaba pasando. También había problemas logísticos: para los trabajadores esperar después de trabajar para hacer un taller, o volver después de ir a la casa hubiera sido difícil. Ahora, no sólo los talleres están reducidos, pero también las posibilidades económicas. Antes sobrevivían por la autogestión—cobraban por las talleres y espectáculos (aunque no cobraban mucho). Para seguir con el centro ahora, reciben fondos del gobierno como resultado de una propuesta aceptada por la Secretaría de Cultura.

Lo impresionante de la situación actual con el centro es la actitud de la gente que continua yendo a trabajar. A pesar de todos que se han ido, Sonia está decidida a quedarse: “seguimos de ciertas líneas de lo que es nuestra forma de ver la cultura. Tratamos de seguir aunque estamos más reducido el grupo y hay menos brazos para trabajar. Pero bueno, seguimos.”

4) “Arte militante”: el caso de Contraimagen

El arte latinoamericano, considerando las características sociales y políticas de nuestro continente, ha de estar necesariamente imbuido de un contenido revolucionario.
Ricardo Carpani y el Grupo “Espartaco,” artistas plásticos argentinos, 1961⁴²

Si se busca “Contraimagen” en el internet, no va a encontrar mucho. Quizás un artículo, pero no existe una página para vender sus videos ni publicitar su trabajo. La ideología de Contraimagen refleja este rechazo de las normas de la producción y venta de arte. Marcos Vinci, uno de los fundadores y un estudiante de cine en Buenos Aires, me explicó la historia y propuesta del grupo en una entrevista en el Centro para el Pensamiento Socialista.

Contraimagen es un grupo de 150 artistas que viven en todas partes de Argentina. Los más viejos tienen alrededor de 30, como Marcos, pero hay algunos más jóvenes, de 18 años. Es una combinación de distintas personas que trabajan en distintas modalidades artísticas, pero fundamentalmente se enfocaron en cine. Marcos y 14 amigos empezaron a trabajar juntos en 1997 cuando él tenía 21 años con la meta de “plantear el problema del trabajo.” Recibieron sus recursos

⁴² Carpani

para la primer película de un grupo llamado CeProDH (el Centro de Profesionales por los Derechos Humanos) y se fueron a la fábrica Zanón en Neuquén para filmar en 2001. “La realidad nos golpeó mucho,” dice, “nosotros en la realidad vimos la necesidad de hacer algo. Y lo primero que nos salió fue hacer películas.” Los videos se tratan de una variedad de temas: de las fábricas recuperadas, de huelgas de trabajadores del sistema de transporte público, de trabajadores de hospitales. También tienen una película sobre la tragedia de Cromagnon, un boliche que se quemó, matando a 200 jóvenes en diciembre de 2004.

Marcos me dijo que después de la crisis, inspirado por las fábricas recuperadas, ellos realmente empezaron a acercarse a los procesos sociales. “Nosotros tenemos una visión muy particular,” explica Marcos, “nuestra acción militante en el arte tiene que tener una visión, tiene que tener un objetivo que intente demostrar el sistema de explotación en donde vivimos nosotros.” Él aclara que arte militante es “tener un compromiso que va más allá de la obra, tener un compromiso que va más allá de una producción.” Este compromiso es evidente para su público, que no está constituido por jóvenes liberales, sino por los mismos trabajadores. Los realizadores viajan a otras fábricas para mostrar sus documentales a la gente que trabaja allá: “nosotros opinamos que es un problema en el que los trabajadores puedan verse a sí mismos como personas explotadas por el sistema capitalista. Y que [pueden] retomar las experiencias de otros trabajadores que ya han peleado, que ya han peleado contra su propia patronal.” Él continua explicándome su filosofía: “con los trabajadores es muy difícil porque hay mucha gente que desconfía de que los propios trabajadores pueden cambiar algo. Hay muchos trabajadores que desconfían de sí mismos. Entonces [puede aportar] ver materiales de hace mucho tiempo—del 97, 98, 2000- ahora en el 2005, de gente que de alguna o de otra manera pasó por una situación igual casi.” Contraimagen

está creando una forma de ver, está produciendo la experiencia de ver como una herramienta de aprendizaje.

Le pregunté sobre las reacciones de los trabajadores. Él me contó sobre su trabajo en el Hospital Garrahan, que es un hospital de niños. Hace algunos meses que hubo una huelga de las enfermeras que reclamaban mejores salarios. Cien artistas de Contraimagen se acercaron a los trabajadores no sólo para hacer una película, sino para servir como una forma de entretenimiento. Marcos me explicó que ellos fueron al hospital todas las noches durante tres meses para proyectar películas para que las enfermeras tuvieran algo que hacer. Había películas suyas, otros documentales y cualquiera película que las enfermeras pidieran. Se quedaban desde las 10 de la noche hasta 4 de la mañana. Marcos añade que “esa relación les permitió a ellos tener más confianza, saber que no están solos.” La dificultad fue (y es todavía) que los miembros de Contraimagen tienen otros trabajos—hacen las películas cuando pueden. El dinero, aclara Marcos, “lo ponemos nosotros. De nuestros bolsillos...no tenemos dinero de fundaciones ni el Banco Mundial ni ONGs ni nada.” Dan fiestas para recibir dinero y venden los videos, pero la mayoría del público no quiere comprar documentales, quieren estar entretenidos por Hollywood. Pero Marcos precisa que no se quiere ganarse la vida con las películas—quiere sólo que este arte exista.

Queda claro que Contraimagen está buscando “un estética diferente.” En un artículo del internet, otro miembro de Contraimagen que se llama Carlos Broun, trata de explicar la dificultad de encontrar esta estética, pero también el poder de la estética. Dice que “falta formación audiovisual, cada vez me doy cuenta que sabemos menos. Nuestra idea es que el relato se pueda meter en la fibra íntima del espectador y conmoverlo. Queremos ligar la vida y el arte. Tratamos de que todo tienda a una expresión elevada sobre las formas. Yo quiero conmover al tipo que está mirando, generarle emociones: bronca, odio, tristeza. Y la tele muestra también, pero muestra de

forma tal que vos no te calentás....”⁴³ Pues, sus videos forman una explicación más profunda del rol del arte y el artista hoy. Antes de poder preguntarle a Marcos sobre el rol del artista, el ya me respondió. “Nosotros creemos que el rol de los artistas en esta época histórica es intentar por todos los medios posibles acercar la realidad que viven los sectores,” me cuenta, “porque sufrimiento hay en todos lados pero conclusiones, experiencias de poder romper este sufrimiento, poder de superarlo, hay en muy pocos lados.”

El problema, según Marcos es que hay muchos artistas que no hacen un acercamiento a las condiciones sociales. Ellos vienen a una conferencia, a dar una charla y se van. O se dedican a una sola obra. Estos artistas consagrados sólo usan el arte para “estar en mejor vistos” y crear más arte. Su ira por estos artistas es obvia: “ellos dicen que son comprometidos socialmente, pero en realidad van y se sacan la foto y la venden en la internet.” Muchos artistas fueron a apoyar al Hospital Garrahan, pero fueron como individuos, no como artistas. Y además, no formaron vínculos con la gente de la huelga. Es una persistencia de relaciones superficiales. Marcos cree que “lo que falta es una generación de seres humanos más comprometida socialmente con el entorno donde se viven.... [Hay] una falta de un compromiso más estrecho.” Pero al mismo tiempo, Marcos opina que un cambio está pasando a causa de las condiciones sociales. Dice que una nueva generación de artistas está creciendo—están formando parte de una discusión entre la realidad y la realidad artística. Artistas que están saliendo de sus talleres para trabajar en fábricas, en escuelas, en villas. El arte ha ganado una “nueva utilización.” La única manera de extender esta tendencia es a través de una actitud militante.

El uso de la palabra “militante” evoca una discusión histórica sobre el arte en Buenos Aires-- una discusión que Marcos conoce. La idea de un arte militante en Buenos Aires nació en los años sesenta, con la dictadura. Marcos critica su formación como estudiante de cine porque la facultad

⁴³ “Zona industrial”

no enseña a los alumnos la importancia de la historia. Esta instrucción se precisa ya que de este conocimiento de procesos históricos sale “una visión mucho más crítica del lugar, de cómo llegamos nosotros acá, cuáles son las tradiciones.” Hace 30 años que esta conciencia realmente existía, cuando había una relación mucho más cercano entre arte y política, entre huelgas y artistas, entre muralistas y sindicatos, cuando—según Marcos—el artista común era militante. Un poco antes, en 1961, un par de artistas plásticos argentinos se juntaron para formar un grupo que se llamaba Espartaco. El líder del grupo era Ricardo Carpani⁴⁴—el mismo Carpani que mencionó Rubén Borré. Su pintura se trata sobre gente desempleada. Ellos escribieron un manifiesto que explica su visión del rol del arte latinoamericano. Recordando las metas de Contraimagen (que ha nombrado su base de trabajo “Espartaco”), es muy interesante leer parte de este manifiesto:

Se trata en verdad de refractar en el campo de la creación artística, el sometimiento económico y político de las mayorías, pero simultánea e indisolublemente, sus luchas por emanciparse. Porque en la medida en que el arte llama y despierta el inconsciente colectivo de la humanidad, pone en movimiento las más confusas aspiraciones y deseos, exalta y sublima todas las represiones a que se ve sometido el hombre moderno, es un poderoso e irresistible instrumento de liberación.... De ahí que para nosotros el arte sea un insustituible arma de combate, el instrumento precioso por medio del cual el artista se integra con la sociedad y la refleja, no pasiva sino activamente, no como un espejo sino como un modelador.

Estos objetivos se cumplirán mediante una doble acción: el arte, no puede ni debe estar desligado de la acción política y de la difusión militante y educadora de las obras en realización. El arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis, como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete, como lujoso vicio solitario hay que pasar resueltamente al arte de masas, es decir, al arte.⁴⁵

Esta estética casi violenta de Carpani supone al arte como parte de un proceso de intervención, un “arma de combate” que sirve para la liberación del pueblo. Pero también trata sobre el arte nacional y un arte orgullosamente argentino—el arte refleja la situación que se relaciona específicamente con Argentina. Esta tradición histórica, que viene de las décadas de dictadura y de lucha, treinta años después, es la inspiración para la fuerza militante de Marcos y sus compañeros de Contraimagen.

⁴⁴ Ver apéndice B para fotos de sus obras.

⁴⁵ Carpani

Conclusión(es)

a) La presencia de la historia

El énfasis en el terreno de la historia quizás nos sorprenda un poco. En contra de la hipótesis general de que la crisis de 2001 fue una ruptura total, hemos encontrado que en el mundo artístico y cultural, los protagonistas seguían después de la crisis con la misma mentalidad que antes. Se trató más bien de una crisis de recursos, pero no de ideología. Sonia, por ejemplo, no mencionó la crisis, excepto que cuando le pregunté directamente. Para IMPA, el cambio fue en 1998 y ha crecido consistentemente desde esta fecha. Y para todos, la crisis les inspiró trabajar aún más en los temas sociales que ya se han enfatizado. La aparición de los cartoneros y trabajadores desocupados sirvieron como una nueva afirmación de la importancia de la cultura como una herramienta de integración. Rubén fue el primero en discutir el rol de historia. Desde su perspectiva, los artistas de hoy deben inevitablemente debían seguir en los pasos de Carpani y Berni, en los pasos de los escritores y pintores secuestrados en la dictadura. El artista actual es parte de la misma tradición. Marcos, a pesar de su perspectiva distinta de Rubén y su juventud comparativa, también evocó los re nombrados del pasado. Pero hay otras maneras más sutiles de comprender la importancia de la tradición. Armando me explicó que hace diez años que empezó a estudiar de nuevo pintores como Diego Velázquez y leer Sartre y Derrida. Él me explicó que para entender mejor su propio rol, era necesario “tratar de desmontar y ver otras miradas.”

b) Relaciones recíprocas

Las semejanzas entre los casos no deben hacernos olvidar las diferencias. Ellos forman un espectro de experiencias. Marcos está en extremo: es anticapitalista y critica la venta de arte para ganar la vida. Rechaza el artista que se acerca a las condiciones sociales parcialmente, que venden

sus fotos en el internet. Los otros artistas (Rubén, Armando, Ramona, Javier, Washington, y Sonia) sin duda usan el arte para aliviar problemas sociales, pero al mismo tiempo mantenerse con el arte. Para ellos, el arte es expresión, es creatividad, es una herramienta de integración, aunque también es comida. Cabe aclarar que ellos no forman el otro extremo, sino que probablemente se ubican en el medio—el arte tiene dos roles: el rol de intervención en sociedad y como una medida para ganar la vida. Podemos imaginar que el otro extremo sería un artista que crea arte con la única meta de ganar la vida, sin importarse con el contenido o su público. (Obviamente, los extremos raramente existen, pero nos ayuda para entender la cantidad de posibilidades.)

Entonces, este trabajo realmente se trata de dos discusiones: una es sobre cuál debe ser la relación del arte con las condiciones sociales (alta cultura, el Louvre, etc. versus la cultura popular), y la otra discusión es si todos los que consideran que el arte debe tener un compromiso con la situación social, lo hacen del mismo modo. Con respecto a la primera discusión, yo opino que la conclusión es bastante sencillo: actualmente en Buenos Aires hay un florecimiento de artistas que han dedicado su trabajo a crear cambios sociales. Este no es decir que el arte *se obliga* categóricamente dedicarse a metas sociales, sino que *puede* y además que es una tendencia bastante desplegada hoy, manifestada por los cuatro casos.

La segunda discusión es un poco más difícil. Te da como resultado que los cuatro casos demuestran que el arte debe estar comprometido socialmente, pero sólo en el caso de Contraimagen ese compromiso está imbricado con la lucha contra el capitalismo. (Hablé con Armando también sobre su perspectiva anticapitalista y revolucionaria, pero sólo discutimos en términos políticos y no artísticos.) La Boca, Eloisa Cartonera e IMPA usan el arte y la cultura para integrar poblaciones marginales en una sociedad capitalista. No quiero decir que son fanáticos del sistema o del gobierno actual, sino que los aceptan suficiente para trabajar dentro de este sistema.

En este sentido, su arte expresa más la propensión a resolver problemas sociales y económicos dentro del capitalismo pero a través de otras medidas como las ONGs, filantropía, etc.

Además en cada uno de los cuatro casos, cada artista decide cuál porcentaje de su esfuerzo está dedicado al arte social. Rubén, por ejemplo, pasa las mañanas en el taller y las tardes en la Boca. Fernanda (de Eloisa) trabaja mucho en su galería y el centro cultural Borges. Estas personas viven una mezcla de actividades y prioridades; afirman su derecho de elegir su forma preferida de expresión. Pero lo que han elegido es un arte comprometido. Lo que sí es común a todos es el hecho (para destacar) de que nuestros artistas son de clase media o media-alta y no pertenecen a los sectores populares a los que quieren aportar con su arte. Este hecho abre la pregunta sobre la problemática de producción de arte por parte de los sectores populares.

Para terminar, lo que encontré como común a todas estas experiencias y quizás lo más interesante, es la relación recíproca que se da entre el artista y las condiciones y relaciones sociales. Justo como el artista está inspirado por las condiciones sociales, al mismo tiempo el artista cambia estas condiciones. Los cuadros de Rubén, por ejemplo, vienen directamente de su visión de la Boca y de los chicos de allá. El impacto que Rubén y Armando tienen en los chicos es obvio—después de cinco minutos allá se puede sentir la alegría, oír los tambores de chicos hiperactivos y oler el pan recién cocido. Esto también pasa en IMPA, donde aunque los trabajadores no participaron mucho en los talleres, la combinación de los dos espacios de trabajo se ayudó mucho. Es decir, los dos juntos producían una tormenta de prensa que anunció a la gente que las dos luchas existen. Ambos beneficiaron a causa del otro. Eloisa es parecido: los artistas ganan por la inspiración de los cartoneros y la novedad de los libros, mientras los cartoneros ganan dinero. Y como IMPA, ellos han generado mucha prensa (incluyendo prensa internacional) que no sólo les entusiasmó para continuar, pero también ha ayudado el conocimiento mundial de la

situación de los cartoneros. Y finalmente, los videos de Contraimagen modificaron el estado de ánimo y las posibilidades de lucha de los sectores de trabajadores en los que intervinieron y llevaron las luchas como ejemplo a otros trabajadores en situaciones muy distintas.

Los sujetos del arte y los productores del arte juntos crean un producto tangible (el arte) y un producto intangible (el mejoramiento de condiciones sociales) que no hubieran sido posibles sin esta relación reciproca y la interacción entre los dos grupos.

c) Una democratización de cultura

Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos 'legítimos'; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, 'incapaces' de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos.
Néstor García Canclini, profesor/antropólogo/sociólogo argentina, 1990⁴⁶

Para terminar un poco más concretamente, es preciso considerar los temas de la estigmatización y democratización de la cultura. La noción de estigmatización es una idea que ya hemos encontrado bastante. Los cuatro proyectos crean una familiaridad con gente “marginal” para que los demás sepan de los problemas sociales y que no teman ni los pobres o los cartoneros (un acontecimiento desafortunadamente común), ni a los trabajadores, ni a los desocupados. Este punto es parte de una discusión más grande sobre el acceso a los bienes. Como he explicado en la introducción, el arte tradicional, dominado por las clases altas, no refleja la situación de la mayoría. Además, este arte sirve como contemplación y no como una intervención en la realidad social. En este contexto, podemos entender la lucha de nuestros artistas para rechazar este esquema arcaico. Dicho simplemente, todos deben tener acceso al arte. Sin excepción, los cuatro casos promulgan una estética disponible a todos: los pobres, los cartoneros, los desocupados, los

⁴⁶ Canclini (2001) 195

trabajadores, todos. En la transición desde los espacios tradicionales a espacios populares el arte y la cultura reflejan la transición hacia una política democrática. Se encuentra arte hoy en plazas, fábricas, barrios pobres. En su libro *Culturas híbridas*, Canclini expresa que en un mundo globalizado, las culturas distintas se mezclan, las formas se mezclan, los materiales se mezclan, las ideas se mezclan. El propósito de esta "hibridización" es formar un arte más democrático. Nos dice, "quizás el tema central de las políticas culturales sea hoy cómo construir sociedades con proyectos democráticos compartidos por todos sin que iguallen a todos, donde la desintegración se eleve a diversidad y las desigualdades (entre clases, etnias, o grupos) se reduzcan a diferencias."⁴⁷ Con esta cita final, pensamos en los cuatro casos: La Boca, Eloisa Cartonera, IMPA y Contraimagen. También pensamos en los individuos quienes trabajan para asegurar que el acceso a la cultura y el proceso de democratización continuarán. Pero sobre todo, recordamos la dedicación e integración a gente vulnerable a través de una herramienta, digamos, creativa: el arte.

⁴⁷ Carpani (2001) 155

Bibliography

Anguita, Eduardo. 2003. *Cartoneros: recuperadores de desechos y casas perdidas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Berlanga, Ángel. "La literatura se hace en la calle." 4.2.2004 *Página 12*.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-31098-2004-02-04.html>. 19.11.2005.

Borré, Rubén. Entrevista personal, 21.11.2005 y 22.11.2005.

Bosisio, Walter. Entrevista personal, 26.11.2005.

Campagno, Alicia. Entrevista personal, 13.11.2005.

Canclini, Néstor García. 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

Canclini, Néstor García. 2005. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México, DF.: Siglo XXI Editores.

Carpani, Ricardo y el Grupo Espartaco. Manifiesto del Grupo Espartaco. Abril de 1961.
<http://www.discepolo.org.ar/carpani.htm>. 8.12.2005.

Cibils, Alan. "Argentina: from riches to not even rags." 21.5.2002. *Left Business Observer*.

Cibils, Alan. Clase: SIT Study Abroad Fall Semester 2005. 11.10.2005.

De Rueda, Maria, (coord). 2003. *Arte y utopía: la ciudad desde las artes visuales*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

"Estadísticas de Buenos Aires,"
http://www.buenosaires.gov.ar/areas/hacienda/sis_estadistico/informes.php?menu_id=9029.
7.12.2005

Giunta, Andrea (comp.). 2005. *Candido Portinari y el sentido social del Arte*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina s. a.

Greenberg, Clement. 2002. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.

Gringauz, Lucrecia. "Visibilidades y proyecto político cultural: la experiencia de IMPA y CEMOFAR." (No tengo más información sobre este trabajo. Mi consejera, Paula Varela, lo recibió de una alumna.)

Gutiérrez, Pablo. 2005. "Recuperadores urbanos de materiales reciclables" en *Nuevos rostros de la marginalidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Ierardo, Esteban. "Ricardo Carpani: arte y utopía." <http://www.temakel.com/pintrcarpani.htm>. 11.12.2005

Irurzun, Patxi. 2004. "¿Literatura basura?" <http://www.literaturas.com/v010/sec0411/opinion/colaboracion.htm>. 15.11.2005

Leiva, Ramona. Entrevista personal, 15.11.2005.

"Liberalism." <http://en.wikipedia.org/wiki/Liberalism>. 28.11.2005

Mallimaci, Fortunado. 2005. Nuevos rostros de la marginalidad. Buenos Aires: Editorial Biblos.

"Manifiesto Fundacional." 2000. La Asamblea de IMPA. Dado a mi por Sonia Tobal, directora del centro cultural en IMPA.

MNER documento. Dado a mi por Sonia Tobal, directora del centro cultural en IMPA.

Programa de Recuperadores Urbanos (PRU)
http://www.buenosaires.gov.ar/areas/med_ambiente/pru/?menu_id=412s

Propati, Armando. Entrevista personal, 22.11.2005.

Tobal, Sonia. Entrevista personal, 30.11.2005 y 8.12.2005

Saavedra, Laura. 2005. "Entre la desocupación y la recuperación autogestiva de empresas: la configuración del espacio de las fábricas recuperadas" en *Nuevos rostros de la marginalidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

"Recuperadores Urbanos." 30.11.2005
http://www.buenosaires.gov.ar/areas/med_ambiente/pru/?menu_id=412.

Reynals, Cristina. 2002. "De cartoneros a recuperadores urbanos." <http://www.lasociedadcivil.org/uploads/ciberteca/reynals.pdf>. 23.11.2005

Sotelo, Romelia y otros del grupo CIAS. 2002. "Promoción de la salud, derechos humanos y prevención de ITS-VIH a través del arte, con adolescentes y jóvenes en situación de pobreza y vulnerabilidad social." Dado a mi por Romelia Sotelo durante una entrevista.

Urroz, Alejandra. Entrevista personal, 8.12.2005.

Vinci, Marcos. Entrevista personal, 23.11.2005

Williams, Raymond. 1994. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

“Zona industrial', un noticiero con la mirada de los trabajadores. Entrevista de Gacemail Tea Imagen a Carlos Broun, miembro del colectivo que los realiza.” 12.9.2005.
<http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=1804>. 5.12.2005.