

25 años  
Escuela IDAES  
UNSAM

40 AÑOS DE  
DEMOCRACIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN  
ESCUELA INTERDISCIPLINARIA DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES  
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y LATINOAMERICANO

Tesis de Maestría

**"La Venus del Reconquista: una escultura como objeto de poder y  
símbolo de identidad en el Área Reconquista".**

Director: Dr. Guillermo Wilde

Tesista: María Dolores Canuto

## **"La Venus del Reconquista: una escultura como objeto de poder y símbolo de identidad en el Área Reconquista".**

Índice.....	2
Agradecimientos.....	3
INTRODUCCIÓN.....	5
Antecedentes y andamiajes teóricos.....	12
Estrategias metodológicas.....	19
Arte y palabras: de los discursos teóricos a las prácticas artísticas y antropológicas.....	21
Estructura de la tesis.....	29
Capítulo 1. LA BELLA FLOR DEL ÁREA RECONQUISTA	
Introducción.....	31
1.1 Los comienzos en el Barrio 8 de Mayo (1998-2004).....	32
1.2 El conflicto con el CEAMSE y la muerte de Diego Duarte (2004-2008).....	38
1.3 Los presos del barrio y el vínculo con el CUSAM (2008-2020).....	51
Conclusiones.....	54
Capítulo 2. LA APROPIACIÓN CULTURAL Y LOS VÍNCULOS DE RECIPROCIDAD: EL ARTE DE GABRIELA ARIAS EN EL ÁREA RECONQUISTA	
Introducción.....	58
2.1 Gabriela Arias.....	59
2.2 Las Venus y Nanas de Niki de Saint Phalle.....	65
2.3 El nacimiento de la Venus del Reconquista.....	75
2.4 La artista como etnógrafa.....	80
2.5 Apropiaciones.....	85
Conclusiones.....	90
Capítulo 3. LA VENUS EN ACCIÓN: AGENCIA, PODER Y DINÁMICA RELACIONAL	
Introducción.....	93
3.1 ¿Qué hace y que quiere la Venus del Reconquista.....	94
3.2 El poder de las imágenes.....	100
3.3 Las relaciones de la Venus. La agencia distribuida.....	109
Conclusiones.....	119
CONSIDERACIONES FINALES.....	121
Bibliografía.....	130

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer en primer lugar a Guillermo Wilde, mi director de tesis, por sus atentas lecturas, sus generosas contribuciones y comentarios en todo el proceso de la escritura.

Agradezco mucho a mis profesoras y profesores de la maestría. Especialmente a Silvia Dolinko quiero agradecerle toda su dulzura y cariño. A Laura Malosetti, gracias por ser quien se sentó conmigo a pensar las preguntas para esta tesis. Y a Marisa Baldasarre, a quien le agradezco, entre tantas otras cosas, su insistencia en que escribiera sobre la Venus del Reconquista.

Le agradezco especialmente a Alexandre Roig por haber creado, durante su gestión como decano de la Escuela IDAES, el Programa Fals Borda, del cual recibí una beca para la finalización de esta tesis de maestría. También agradezco a Alexandre por su apoyo y la confianza que tuvo en mí cuando empecé a trabajar en la UNSAM.

Gracias por ser mi familia y estar siempre presentes en mi vida: papi, Estelita, Lú y Santi. Gracias a Alondra, Lorenzo, Julieta, Ignacio, Francisco, Ana, Luján, Guillermo, Sofía y Javier, les amo.

A mis amigas: Coni, Zule, Marti, Aleja y Vale. Gracias por las risas, los llantos, la locura, los bailes, los viajes y tanta vida compartida.

Quiero expresar mi agradecimiento inmenso a mi psicoanalista, Andrea Fernández, por sus palabras y su preciosa mirada bicolor.

A Lalo Paret, Lorena Pastoriza, Gabriela Arias y Nancy Salvatierra les agradezco infinitamente por su tiempo, su paciencia y el cariño que me brindaron para poder contar esta historia.

Quiero dedicarle esta tesis a mi mamá, a mi tía Tila y a mi gatita Yoda. Las tres viven adentro de mi corazón.

Y a la Venus del Reconquista, GRACIAS.

## INTRODUCCIÓN

Como becaria y profesora del Seminario “Fals Borda”<sup>1</sup> durante el año 2016 conocí el Área Reconquista. Ese mismo año fui invitada a asistir a las reuniones periódicas de la Mesa Reconquista, una organización que agrupa a diversas instituciones, asociaciones y actores territoriales (centros comunitarios, cooperativas, escuelas, iglesias, bibliotecas populares, radios, merenderos, etc.) Las reuniones de la Mesa se realizaban en un lugar diferente cada vez, siempre en la localidad de José León Suárez, en el partido de San Martín. El lugar se ubica en el tercer cordón del conurbano, en la provincia de Buenos Aires. El “territorio”, como también se le llama, abarca numerosos barrios, que llegaría a conocer gracias a las reuniones periódicas de la Mesa.

Mi proceso de ingreso al campo fue a través de Ernesto “Lalo” Paret, quien fue director de Articulación Territorial de la UNSAM durante varios años. Lalo es una especie de puntero barrial, y digo “una especie” porque es mucho más que eso. La participación en las reuniones de la Mesa Reconquista me permitió crear lazos de amistad con muchas de las personas que viven en el territorio. Al principio algunos integrantes de la mesa expresaron resistencia y malestar por mi presencia. Quizás era porque yo no era vecina, quizás porque se notaba mucho que no lo era, quizás era incomprendible para ellos lo que yo hacía allí. Si no hubiera sido por Lalo, creo que jamás hubiera vencido mis prejuicios, el miedo que me daba todo. Gracias a la gente de la Mesa aprendí que la confianza y los lazos comunitarios no son importantes, lo son todo.

Los miembros de la Mesa Reconquista se reunían y se reúnen hasta hoy para poner en común y tratar diferentes temas, que van desde la necesidad de crear una pasarela para el cruce peatonal del Camino del Buen Ayre,

---

<sup>1</sup> El Seminario Fals Borda se ofreció como materia optativa durante 2015 y 2016 para las carreras de Sociología y Antropología dictadas en La Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.

hasta pensar en cómo limpiar el Río Reconquista, contaminado por los vertederos de basura en sus márgenes. La manera de funcionar de la Mesa llamó mi atención, porque nunca había asistido a una organización así, en la que, si bien hay un liderazgo y personalidades más fuertes, se logra que todos participen y se llegan a tratar todos los temas, incluidas cuestiones que están fuera de la agenda del día. A través de la ayuda mutua se busca solucionar algunas cuestiones cotidianas, pequeñas, que podrían considerarse personales incluso.

A mediados de 2017 se comenzó a presentar una estatuilla en algunos encuentros de la Mesa, le llamaban “la Venus”. Desde entonces se dio a conocer como un símbolo de la Mesa Reconquista y presentándola, acompañó muchos de los eventos (muestras de arte, presentaciones de películas, festivales, etc.) donde se daban cita los integrantes de esta organización, vecinos del barrio y público en general. A pedido de Lalo escribí un breve texto sobre la Venus del Reconquista, para una muestra de arte y territorio, y ese fue el origen de las preguntas que comencé a hacerme sobre este tema.

En la presente tesis me propongo reflexionar acerca de las condiciones sociales y simbólicas en el proceso de difusión de una pequeña escultura: la Venus del Reconquista. Me interesa investigar los motivos y estrategias que posibilitaron el nacimiento de esta incipiente devoción, en un lugar como el Área Reconquista, caracterizado por su alta vulnerabilidad social, signado por los vertederos de basura y la contaminación ambiental. Para ello analizaré las puestas en escena de la estatuilla, tales como la creación de altares temporales, la elaboración y distribución de estampitas con la foto de la Venus junto a una poesía, y la transmisión oral de sus supuestos milagros o favores concedidos luego de haberle tocado la cola. Uno de mis objetivos es descubrir y retratar la reciprocidad en los lazos comunitarios a través de un fenómeno vivo, una suerte de santidad en vías de fabricación, en proceso de invención, con una mirada que valore su singularidad.

La Venus del Reconquista es una escultura que representa una figura femenina de pie, hecha en cemento patinado e intervenida con mosaicos policromados, de unos 50 cm de altura. Realizada por la artista plástica Gabriela Arias en 2016, fue un obsequio para su amiga Lorena Pastoriza, quien es la presidenta de la Cooperativa Bella Flor, una planta de reciclado ubicada en el predio del CEAMSE en José León Suárez. Allí trabajan unas doscientas personas en diferentes turnos. Lorena ubicó la estatuilla en un espacio común donde los trabajadores de la cooperativa almuerzan y toman sus descansos. A partir de ese día algunos comenzaron a dejarle flores, otros un papelito, con un pedido o un deseo. Y no pasó mucho tiempo hasta que comenzaron a asegurar que a una de las trabajadoras se le había concedido un deseo que le pidió a “la gordita”, que es como también llaman a la Venus, además de decirle “la virgencita” o “la santita”.

Lorena Pastoriza es la referente y líder de los trabajadores de la Cooperativa Bella Flor. En el año 1998, a los 24 años de edad, lideró la toma de terrenos de lo que hoy se conoce como el Barrio 8 de Mayo, ubicado en lo que era hasta ese momento un relleno sanitario, en José León Suárez. Allí fundó junto a un grupo de vecinos el Centro Comunitario 8 de Mayo, que es la organización madre de la Cooperativa Bella Flor, surgida en 2008.

Gabriela Arias se formó como diseñadora gráfica en la Escuela Panamericana de Arte y se desempeñó también como escultora, escenógrafa y artista plástica. Desde el año 2001 colabora con el Centro Comunitario 8 de Mayo dictando cursos y talleres artísticos. En 2012 viajó a Italia, invitada por el Instituto de Cooperación Económica Internacional (ICEI) una ONG que desplegó la campaña “Un panne per un bambino” en varios comedores de José León Suárez. En Italia visitó Toscana y allí conoció el Jardín del Tarot, obra de la artista francesa Niki de Saint Phalle.

La Venus del Reconquista está inspirada en la obra de Niki de Saint Phalle, quien a lo largo de su vida luchó contra el rol preestablecido para las mujeres socialmente, convirtiéndose en una de las primeras artistas

feministas que rompió los esquemas y estructuras de su época. Nacida en 1930 en Francia, desde 1964 Niki comenzó a crear voluptuosas siluetas femeninas de alegres y chillones colores que con el tiempo se convirtieron en prostitutas, diosas, parturientas, novias, hasta llegar a crear a sus célebres “nanas”: gigantescas y multicolores figuras femeninas. La Venus del Reconquista es, para nosotros, la apropiación y la copia fiel de una de esas nanas, a una escala mucho más pequeña que las originales, que miden cerca de tres metros de altura. En palabras de Gabriela: “la Venus es también mi homenaje a la artista que la inspiró”. Más allá del homenaje, buscaremos entender qué lógica tiene este tipo de apropiación y por qué no se trataría de una copia ni un plagio.

En esta investigación analizaremos el carácter de la incipiente devoción a la Venus del Reconquista. Aunque no surge en el marco de ninguna institución religiosa, cada presentación pública de la escultura implica la existencia de un cuerpo de mediadores u organizadores que ordenan las prácticas de culto en un lugar específico. Nos preguntamos ¿por qué y para qué un grupo de personas, incluso la artista que creó la estatuilla, invierten en la creación de una agencia sobrenatural, o mediadora con la esfera sagrada, en un ambiente social como el Área Reconquista?, ¿cuáles son los elementos que influyen en el intento de difundir la imagen de la Venus?, ¿qué tipo de vínculo tienen los trabajadores de la cooperativa Bella Flor y los habitantes del barrio 8 de Mayo con Lorena Pastoriza?, ¿qué lugar ocupa la reciprocidad en esos vínculos?, ¿qué necesidades o demandas específicas de la población local podría satisfacer la existencia de la Venus del Reconquista?

Nuestro problema de investigación pretende indagar cómo se intenta posicionar a la Venus del Reconquista como un objeto sagrado y un agente de poder popular en el Área Reconquista. Además, buscamos entender los vínculos entre la supuesta devoción a la Venus y las prácticas políticas que son moneda corriente en el territorio. Asimismo, queremos analizar las necesidades o demandas específicas que la Venus y su agencia podrían

satisfacer en el territorio, y los beneficios o consecuencias potenciales que su existencia podría tener para dicha comunidad. En este sentido, visualizamos las distintas formas de adhesión que establecen los sectores vulnerables urbanos con sus líderes y punteros barriales, para comprender la relación entre una corriente de la religiosidad popular y la política en torno a las prácticas de sacralización de una figura.

Nuestra hipótesis es que la Venus del Reconquista nace como un símbolo identitario y un recurso de autoafirmación vinculado con el territorio del Área Reconquista. Los trabajadores de la Cooperativa Bella Flor provienen de un contexto de vulnerabilidad social extrema y encuentran en su lugar de trabajo los lazos que los rescatan de la marginalidad. Los sentimientos de pertenencia e identificación con su territorio permiten que desarrollen una conciencia colectiva tanto para participar en la construcción de un mito como para difundir oralmente los supuestos milagros o deseos cumplidos a partir de tocar la estatuilla. En ese sentido, creemos que ésta es la manera que ellos encontraron de agradecer, homenajear y retribuir a Lorena Pastoriza por los dones, favores y ayudas que ella les ha otorgado. Todo lo que Lorena “da” comprende toda su labor social y comunitaria con los vecinos en el barrio 8 de Mayo y con los trabajadores de la Cooperativa Bella Flor que ella “recupera”. Por eso nos preguntamos acerca de la reciprocidad.

Incluso si aceptamos la hipótesis de que la creación de una agencia sobrenatural en un ambiente social como el Área Reconquista responde a una necesidad de conexión con la esfera sagrada, podríamos interpretar que la Venus del Reconquista surge como un objeto sagrado en respuesta a las necesidades de la población local de encontrar un sentido de pertenencia y comunidad en un ambiente social precario y marginal. Además, podemos suponer que la agencia mediadora creada en torno a la Venus la convierte en un agente de poder popular a través del cual los habitantes del barrio buscan estrechar lazos, entre ellos y con sus referentes políticos y representantes. Asimismo, podríamos hipotetizar que en la creación y promoción de la Venus se entrelazan prácticas políticas y artísticas que

acaban siendo una forma de resistencia y organización comunitaria en un contexto de exclusión social. En este contexto, un objeto artístico, una escultura, puede ser el medio para crear sentido y cohesión social a través de la expresión creativa y la valoración de las identidades culturales diversas que se conjugan en el territorio. El arte puede ser una herramienta política para la transformación social, porque permite reflexionar críticamente sobre las condiciones de vida y las formas de organización y acción colectiva.

En resumen, la hipótesis de la necesidad de conexión con la esfera sagrada puede ser entendida como una expresión de la búsqueda de sentido y cohesión social en un contexto de vulnerabilidad social, donde una obra de arte puede jugar un papel importante tanto en la creación de sentido como en la transformación social.

La Venus del Reconquista parece evocar algo sagrado y profano a la vez, por eso nos interesa como objeto artístico y porque nos recuerda a otras Venus reconocidas en la historia del arte: la Venus de Willendorf, la Venus de Milo, la Venus de Botticelli, La maja desnuda, Olimpia, etc. “Al igual que las antiguas adoraciones de imágenes, tiene un carácter toponímico: nombra su lugar de origen y permite realizar asociaciones de carácter múltiple” (Belting, 1990: 23).

Precisamente en la imagen de las Venus, desde la prehistoria hasta la actualidad, es donde se ha concentrado el simbolismo de la mujer, de lo femenino. A lo largo de la historia, estas figuras femeninas han representado la fertilidad, la maternidad, la tierra, la continuidad de la vida. Y siempre han estado cargadas de múltiples imaginarios, sentidos y devociones (Eco, 2004: 14). Estos significados son ejemplos de cómo ciertas imágenes y símbolos tienen vida propia y continúan siendo relevantes a través del tiempo y en diferentes contextos culturales. Podemos relacionar estas ideas sobre las Venus con el concepto *"nachleben"* de Aby Warburg, que refiere a cómo “las imágenes y los símbolos se transforman y se adaptan a diferentes contextos y épocas, y cómo su significado puede cambiar con el tiempo” (Warburg,

2010: 217). Este concepto es especialmente relevante cuando hablamos de imágenes icónicas tales como las Venus y las ninfas, ya que estas figuras femeninas han tenido una presencia constante en la cultura visual de occidente a lo largo de la historia del arte y continúan siendo reinterpretadas por su significado en diferentes momentos históricos y culturales.

Por ejemplo, las Venus han sido representadas en diferentes estilos artísticos, desde la prehistoria hasta la actualidad, y han sido asociadas con diferentes simbolismos y significados a lo largo del tiempo. En la antigüedad, las Venus eran divinidades asociadas con la fertilidad y la sexualidad. Ya en el siglo XX, del modo en que las resignificó Niki de Saint Phalle, las Venus sirvieron para cuestionar el uso del cuerpo de la mujer como objeto y problematizar los estándares de belleza hegemónica impuestos a las mujeres.

Por su parte, las ninfas también fueron interpretadas de diferentes maneras a lo largo de la historia del arte. En la mitología griega, las ninfas eran divinidades menores asociadas con la naturaleza y representadas como hermosas mujeres jóvenes. En el Renacimiento, las ninfas fueron representadas como figuras idealizadas y desnudas, mientras que en el siglo XIX fueron reinterpretadas por los impresionistas como figuras más naturalistas y en relación con la naturaleza.

De esta manera la presencia constante de las Venus y las ninfas en la cultura visual occidental se nos presentan como ejemplos del concepto "nachleben" de Aby Warburg y su capacidad para reactivar significados y sentidos en distintos momentos históricos y culturales. "La supervivencia de las antiguas formas de culto, no como simples residuos sino como fuerzas enérgicas y efectivas, se debe en gran medida a la capacidad de las imágenes para reactivar significados que parecían extintos u olvidados" (Warburg, 2010, 217). Estas imágenes icónicas continúan siendo relevantes en la actualidad y se observan en diferentes contextos culturales y estilos

artísticos, lo que demuestra su poder simbólico y de permanencia en el tiempo.

En este trabajo indagaremos acerca de la función y la agencia de una Venus como objeto artístico, símbolo identitario y recurso de autoafirmación vinculado con el Área Reconquista.

### **Antecedentes y andamiajes teóricos**

Esta tesis inscribe tanto sus preguntas e hipótesis así como sus lineamientos metodológicos en el campo de estudios de la antropología del arte, considerando también los aportes de la historia del arte y de la antropología. Pone en diálogo y evidencia la permeabilidad de las disciplinas a la hora de analizar un estudio de caso.

En ese sentido, comenzaremos analizando, en el capítulo uno, de qué manera surge y se consolida el proyecto comunitario que hoy es la Cooperativa Bella Flor. Para comprender en qué consiste el tema del procesamiento de la basura, nos acercamos a los trabajos de Pablo Schamber (2006) y Francisco Suárez (2016) quienes estudiaron la relación entre residuos, territorios, representaciones e identidades en la Región Metropolitana de Buenos Aires. Ambos autores abordan la actividad del reciclaje de residuos en el conurbano bonaerense desde una perspectiva antropológica, analizando las prácticas, los sentidos y las relaciones sociales que se establecen en torno a esta actividad. La informalidad laboral, la economía informal, la exclusión social, la sostenibilidad ambiental y la relación entre lo local y lo global en el contexto del reciclaje de residuos son algunos de sus principales temas de estudio. También los aportes de Sebastián Carengo (2011, 2012) sobre el trabajo colectivo en cooperativas de cartoneros nos interesan especialmente porque se ocupan de experiencias similares a la de la Cooperativa Bella Flor, aunque en otros distritos del conurbano bonaerense. Raúl Néstor Álvarez (2012) aborda concretamente las relaciones de poder que se despliegan en torno a la

basura, caracterizando las relaciones sociales que se dan en la labor de recuperación de residuos, tanto en la quema como en las plantas ubicadas en el Relleno Sanitario Norte III del CEAMSE.

Específicamente nos acercan al territorio del Área Reconquista los aportes de Natalia Gavazzo y otras (2018) quienes relatan su experiencia de trabajo de investigación y acción participativa en el Área Reconquista como parte de un programa de extensión de la Universidad Nacional de San Martín. También Waldemar Cubilla (2015) investigó sobre el trabajo ciruja en las llamadas “villas basurales”, con un estudio de caso sobre el basural de José León Suárez. El trabajo de Ramiro Segura (2006) sobre la segregación residencial, las fronteras urbanas y la movilidad territorial nos ayuda a comprender la vida de los habitantes de un barrio del Área Reconquista.

Sobre los cruces entre el arte y la política en el Área Reconquista encontramos los trabajos de Laura Malosetti Costa (2017) y Yanina Amarilla (2019) quienes indagaron sobre el entramado de prácticas entre instituciones culturales y organizaciones sociales, con énfasis sobre las prácticas artísticas y estéticas en escenarios de vulnerabilidad social.

Marcel Mauss en su *Ensayo sobre el Don* (2009) estudió el fenómeno del intercambio de dones en diversas culturas y sociedades. Su trabajo nos interesa especialmente porque destaca que un don es mucho más que algo que se da, que un regalo. Un don no es simplemente un objeto material, sino que conlleva también obligaciones sociales y simbólicas. Así, el acto de dar, recibir y devolver un don establece un vínculo de reciprocidad y solidaridad. Tal como veremos que sucede entre Lorena y los trabajadores de la Cooperativa Bella Flor.

A continuación, en el capítulo dos, comenzaremos hablando de la artista que creó a la Venus del Reconquista, Gabriela Arias. Su historia nos invita a preguntarnos por las relaciones entre el arte y la antropología, puesto que la colaboración entre estas dos disciplinas desde los años ochenta y noventa

del siglo veinte abrió paso a nuevos temas e interrogantes. Muchos artistas empezaron a adoptar el modelo de trabajo de campo para sus proyectos, en lo que se denominó el “giro etnográfico”. A su vez algunos antropólogos comenzaron un “giro hacia el arte”.

En 1995 George Marcus y Fred Myers publicaron *“The traffic in culture. Refiguring art and anthropology”* donde nos hablaban de la existencia de un “tráfico” entre fronteras disciplinares y ponían en duda la delimitación cerrada de ambos campos, así como la idea de “autonomía del arte”. Para ellos el arte continúa siendo el espacio en el cual la diferencia, la identidad y el valor cultural se producen y se disputan, por eso es tan importante para la antropología. Estos autores enfatizaron la necesidad colaborativa entre ambas disciplinas debido a la dificultad inusual que hallaban a la hora de constituir los mundos del arte y sus campos discursivos como objetos convencionales y distantes de estudio etnográfico. Así, buscaron desafiar las certezas de las prácticas académicas considerando el alcance del debate posmoderno entre artistas, intelectuales, académicos, periodistas, etc., y reconocieron además que la antropología y sus temas tradicionales están cada vez más involucrados en la producción de arte y las instituciones de las que depende la producción de arte. Consideraron que existe una afinidad entre el arte y la antropología como arenas discursivas para comprender o evaluar la actividad cultural. O mejor dicho transcultural, que es como definieron a la posmodernidad en el mundo del arte, un mundo de operaciones completamente internacional. Se trató de un cambio de visión, el cual reunió de alguna manera (potencialmente) el mundo del arte y la antropología.

Once años después, Arnd Schneider y Christopher Wright en *“Contemporary art and anthropology”* (2006) retomaron la noción de tráfico como la posibilidad no sólo de cruzar fronteras disciplinares sino de expandir ambos campos mediante la apropiación de metodologías y modos de representación. Su trabajo reunió a artistas y antropólogos para considerar las prácticas de representación actuales dentro del arte y la antropología y

explorar la posibilidad de ver cómo las formas interdisciplinarias y los híbridos colaborativos podrían arrojar nueva luz sobre el arte, la estética y la vida sociocultural. Para ellos, el arte contemporáneo y la antropología poseen un enfoque que no es totalmente del arte o de la antropología, sino que opera alrededor de los bordes y las fronteras. Como tal, puede leerse como un intento de "desestabilizar desde los márgenes" evocando y reimaginando las prácticas sociales, culturales y estéticas, no a través del trabajo de campo y la investigación socio-científica sistemática, sino a través de la capacidad del arte, la estética y el cuerpo humano para revelar cosas en la vida social que de otro modo no se verían.

Otro concepto que nos interesa desarrollar en el segundo capítulo es el de "apropiación". En *"Arte desde 1900"*, Hal Foster y otros (2006: 47-48) destacaron que "desde mediados de los años 70 comenzó un serio cuestionamiento de los conceptos de autoría, originalidad y singularidad, las piedras angulares de la cultura estética institucionalizada". A ese rechazo radical de las concepciones tradicionales de autoría y originalidad, una postura crítica que se volvió inequívoca merced a su posición en los márgenes de la legalidad, se le llegó a poner el nombre de "arte de apropiación". Ese tipo de obra, que construyó una crítica de las formas de propiedad y de las ficciones de privacidad y control, se identificaría luego como posmodernidad en su forma radical para la historia del arte.

Para el antropólogo Arnd Schneider (2006) la apropiación es una característica definitoria, tanto de la relación entre arte y antropología como de la manera en que ambas abordan la diferencia cultural. Los artistas a menudo han sido considerados como bricoleurs, combinando y recombinando elementos de las más diversas fuentes culturales. Lo interesante de su planteo es que destaca las estrategias de apropiación de los artistas que se ubican en puntos nodales en una red global de flujos culturales y se pregunta concretamente ¿qué sucede en el proceso de apropiación? Así, sugiere una definición extendida de apropiación cultural, entendida como la toma de propiedad intelectual, expresiones culturales o

artefactos, historia y formas de conocimiento de una cultura que no es la propia. En el capítulo dos intentaremos determinar en qué sentido la Venus del Reconquista se trata de una apropiación cultural.

En el tercer capítulo de la tesis nos preguntamos qué hace concretamente la Venus del Reconquista. Qué sucede cuando es exhibida públicamente. Cómo se la muestra. Para comprender esto, nos guiaron los planteos de Alfred Gell en *“Arte y agencia. Una teoría antropológica”* (publicado en español en 2016). Este autor se centró en el contexto social de la producción, la circulación y la recepción del arte. Gell estaba interesado en formular una teoría antropológica del arte, no en términos de símbolos y significados, sino con énfasis en la agencia, la intención, la causalidad, el resultado y la transformación. Consideraba al arte un sistema de acción, porque analizaba el papel práctico que desempeñan los objetos de arte en el sistema social. En el contexto de su teoría hay que considerar a las obras de arte, las imágenes y los iconos como similares a las personas, es decir, fuentes y objetivos de la agencia social. “En ese marco, la adoración de imágenes ocupaba un lugar central, porque en ningún otro ámbito se trataba a las imágenes como personas como en las adoraciones y ceremonias” (2016: 137).

En *“¿Qué quieren las imágenes?”*, W.J.T. Mitchell (2017) sostiene que las imágenes no son meros objetos pasivos, sino que tienen una agencia propia. Esto significa que las imágenes tienen la capacidad de desear, provocar emociones y ejercer influencia sobre nosotros como espectadores. Las imágenes pueden despertar en nosotros diferentes emociones, como alegría, tristeza, indignación o fascinación, y pueden moldear nuestras percepciones y comportamientos. También examina cómo las imágenes se convierten en agentes de poder y política. Las imágenes pueden utilizarse como herramientas de persuasión y propaganda, influyendo en la opinión pública y en la formación de ideologías. Asimismo, las imágenes pueden participar en la construcción de identidades individuales y colectivas, ya sea a través de la representación de determinados grupos sociales, culturas o

historias. Las imágenes pueden evocar recuerdos, representar eventos históricos y transmitir información sobre diferentes culturas y tradiciones. Además, el autor destaca que las imágenes pueden ser interpretadas de manera múltiple y su significado puede variar según el contexto y la perspectiva del espectador.

Sobre la agencia también encontramos las reflexiones de Sherry Ortner (2016) quien buscó definirla desde tres puntos de vista. Primero, como intencionalidad: comprendería todas las formas en las que la acción está dirigida, cognitiva y emocionalmente, hacia un propósito. En segundo lugar, como construcción cultural e histórica, por lo que cambia según la época y el lugar. Finalmente, por su relación con el poder. Para Ortner agencia y poder están íntimamente ligados más allá de la noción general de que la agencia es la capacidad de alterar las cosas, y una teoría fuerte de la agencia debería estar estrechamente vinculada a cuestiones de poder y desigualdad.

Poder es, siguiendo a Louis Marin (1993 y 2009) estar en situación de ejercer una acción sobre algo o alguien; no actuar o hacer, sino tener la potencia, tener esa fuerza de hacer o actuar. Nos interesa saber qué pasa con el poder y las representaciones, y a la inversa, qué pasa con la representación y sus poderes. La idea de representación, precisada por Marin como la sustitución de una cosa ausente, exhibiendo una presencia y, a la vez, confirmando una ausencia, se vincula con el tema de la veneración de la imagen que nos interesa en esta tesis. La única manera de conocer la fuerza de una imagen consistirá, según Marin, en “reconocer sus efectos leyéndolos en las señales de su ejercicio sobre los cuerpos que miran e interpretándolos en los textos donde esas señales están escritas en los discursos que los registran, los cuentan, los transmiten y los amplifican, hasta detectar algo de la fuerza que los ha producido” (2009: 149).

David Freedberg (1989) en *“El poder de las imágenes”* estudió las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia informando sobre los modos en que la gente de todas las clases y culturas ha respondido a las

imágenes. Pretende acabar con la prolongada distinción entre objetos que producen determinadas respuestas debido a supuestos poderes “religiosos” o “mágicos” y objetos que supuestamente tienen funciones puramente estéticas. Su enfoque quiere sentar las bases para una teoría de la respuesta y elaborar un proyecto sobre cómo mirar. Su visión de la respuesta está basada en considerar no sólo las manifestaciones y la conducta de los espectadores sino también la efectividad, eficacia y vitalidad de las propias imágenes; no sólo lo que hacen los espectadores sino también lo que las imágenes parecen hacer. Considera el modo en que ciertas imágenes se cargan de presencia, cómo un dios puede entrar en ellas, y cómo ciertas imágenes están investidas de poder.

Llegado este punto queremos mencionar el carácter relacional o estética interactiva que poseen ciertos objetos. Desde *“El artista como etnógrafo”* (1995) Hal Foster buscó comprender las razones del llamado “giro etnográfico” desde el punto de vista de la historia del arte. Para este autor la antropología es la disciplina que toma a la cultura como objeto y ese campo de operaciones expandido es lo que muchos artistas deseaban. Además, es contextual por naturaleza, se la considera intrínsecamente interdisciplinar y estudia la otredad; todos ellos atributos muy valorados y atractivos para los artistas contemporáneos. Así, se abrió paso a un modo horizontal de trabajar en relación a las colectividades y a lo cultural que Nicolas Bourriaud retoma en su *“Estética Relacional”* (2006) con la participación del espectador como una constante de la práctica artística. Incluso plantea este autor que la interactividad con los objetos culturales va mucho más allá del mundo del arte de la mano de las nuevas tecnologías. Cada obra de arte podría definirse como un objeto relacional, como el lugar de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Así, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales; una escultura es sólo un caso particular de una producción de formas que tiene como objetivo mucho más que un simple consumo estético.

Con todo lo expuesto, nuestro objetivo principal es contribuir a la reflexión acerca de los cruces entre arte y antropología y aportar a la comprensión de cómo opera la agencia de un objeto artístico, devenido en objeto sagrado que emerge en un contexto de vulnerabilidad social. Además, nos interesa identificar el tipo de agencia que ejerce la Venus del Reconquista a instancias de los momentos en que es exhibida y de los supuestos dones o favores que concede. Si esta escultura tiene un impacto entre los trabajadores de la cooperativa Bella Flor y los vecinos del Área Reconquista, nos preguntamos ¿por qué? Siguiendo a Mauss y su teoría, vemos que el dar y recibir adquieren un significado profundo en este contexto. Específicamente buscaremos describir las prácticas rituales y performáticas en torno a la estatuilla así como el carácter relacional desplegado en sus presentaciones públicas.

### **Estrategias metodológicas**

Para la realización de esta investigación adoptamos una metodología y un enfoque interdisciplinario que combinó elementos de la historia del arte y la antropología. Esto enriqueció nuestra comprensión de la Venus del Reconquista al considerarla desde múltiples ángulos.

Específicamente atañe a nuestra formación en historia del arte el análisis iconológico e interpretativo, influenciado por la metodología de Erwin Panofsky (1955). En toda la discusión sobre la Venus del Reconquista buscamos ir más allá de lo que a simple vista representa la escultura, buscando los significados culturales y sociales más profundos asociados con su imagen. El análisis iconológico interpretativo implica estudiar cómo los elementos visuales de una obra de arte se relacionan con conceptos culturales más amplios y cómo estos elementos transmiten significados específicos para la sociedad que los produjo. Panofsky sugirió que, para comprender completamente una obra de arte, es esencial conocer la historia cultural, religiosa, filosófica y social de la época en la que se creó.

A partir de este enfoque, la historia del arte considera no solo lo que se representa en la obra (nivel iconográfico), sino también cómo se representa y qué significados más profundos pueden atribuirse a esos elementos (nivel iconológico). Se trata de un método interpretativo que busca descubrir las capas de significado cultural que están implícitas en una obra de arte.

También realizamos una comparación estilística de la Venus del Reconquista, cuando la comparamos con otras obras similares o contemporáneas que la precedieron. Aunque esto sirve para identificar patrones estilísticos y características distintivas de una obra de arte, en nuestro caso nos ayudó a ubicar a la escultura como una apropiación cultural.

Dado que la tesis se centra en la comprensión profunda de fenómenos sociales, culturales y artísticos, utilizamos un enfoque cualitativo, centrado en el trabajo etnográfico sobre las experiencias vividas y lo que para nosotros significaron. En principio determinamos el corpus bibliográfico teórico y de investigaciones relevantes, la lectura crítico-interpretativa del mismo y la confirmación o rectificación de las hipótesis de trabajo a partir de dicha lectura. Ello nos permitió analizar los modos en que los sujetos involucrados, integrados por significados y acontecimientos compartidos, describen sus experiencias estéticas y del mundo social del que forman parte. Puesto que buscamos articular distintas áreas del conocimiento (antropología del arte, historia del arte, antropología), nuestra perspectiva metodológica cualitativa también fue transdisciplinaria.

Con la intención de dar respuesta a nuestros interrogantes, apelamos a distintas estrategias e instrumentos de recolección de datos. Realizamos un trabajo de campo, consistente en la observación participante asistiendo durante más de dos años a las reuniones periódicas de la Mesa Reconquista, en José León Suárez. Elaboramos y realizamos entrevistas a Gabriela Arias, a Lorena Pastoriza y a personas que interactuaron con la Venus del Reconquista en las diferentes ocasiones en las que fue exhibida.

Analizamos y procesamos todo el material recopilado en función de los objetivos e hipótesis planteados con el propósito de reforzar el estudio de las dimensiones del problema a investigar.

Nos parece importante destacar que la metodología en la historia del arte puede adaptarse según la naturaleza específica de la investigación y sus objetivos. La combinación de diversos enfoques nos permitió acercarnos a una comprensión más completa y rica de la Venus del Reconquista y su contexto.

### **Arte y palabras: de los discursos teóricos a las prácticas artísticas y antropológicas**

A mediados de la década de los años 70 del siglo XX cambió la forma en que las disciplinas definían sus materias de estudio, con los debates sobre la posmodernidad que ocurrieron en toda la gama de las ciencias humanas. La posmodernidad, junto con una variedad de influencias intelectuales y causas sociales, socavaron efectivamente la autoridad institucional de varias disciplinas. Lo hicieron principalmente generando un poderoso escepticismo hacia varios tipos de retórica y procedimientos de representación en el lenguaje y otros medios. Tales efectos repercutieron en la relación entre el arte y la antropología. “Lo que se desestabilizó fueron las prácticas discursivas para construir diferencias, alteridades u otredades, prácticas en las que tanto la antropología como el arte tenían un profundo interés (aunque de diferentes maneras) y de las cuales dependía su relación mutua” (Marcus y Myers, 1995: 19).

Las fronteras entre la antropología y el arte nunca estuvieron demarcadas completa o rígidamente y a pesar de las diferencias, en coyunturas históricas específicas cada uno necesitó del otro en algún sentido. Aunque algunas veces esta fue una fricción productiva, ambas disciplinas se sintieron amenazadas por la otra, o envidiosas de las prácticas de la otra, como sugirió el crítico e historiador del arte Hal Foster en su artículo *“El artista*

*como etnógrafo*” (1995). Con el llamado “giro etnográfico” en el arte contemporáneo, las conexiones entre las dos disciplinas se tornaron más relevantes y problemáticas. Tal movimiento incluyó, entre otras cosas, la adopción de una definición amplia de etnografía y la producción de un número creciente de obras de arte que se inspiraron directamente en algunas de las preocupaciones de la antropología.

Hal Foster se preocupó también por las tendencias existentes en el tráfico entre arte y antropología. Para él, una serie de malentendidos de ambos lados ocurrió entre el arte y la antropología. Él sostuvo que ‘el surrealismo etnográfico’ significaba una forma de ‘envidia del artista’, una forma de auto-idealización del antropólogo como si fuera un collagista o semiólogo de vanguardia. Un tipo similar de ‘envidia etnográfica’ sentirían los artistas que valoraban a la antropología como la ‘ciencia de la alteridad’, como una disciplina que toma a la cultura como objeto (a la cual tiene acceso privilegiado), y por su esfuerzo contextualizador, interdisciplinario y autocrítico. Ambos lados no solamente mostraban recelo de las agendas del otro, sino también sospecha, a veces ignorancia, de cómo los métodos, paradigmas y tradiciones fueron establecidos dentro de cada campo.

Así, la institución del arte dejó de poder describirse en términos únicamente espaciales (estudio, galería, museo, etc.); y pasó a ser también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. El observador de arte dejó de ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; porque también era un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etc.). “El arte pasó a formar parte del campo ampliado de la cultura del que se pensaba que la antropología debía ocuparse” (Foster, 1995: 189).

Existe una larga genealogía de los encuentros entre el arte y la antropología. La crítica teórica entre ambas disciplinas ha sido importante y necesaria. Lo novedoso según Hal Foster fue que a partir del giro etnográfico se requirió un compromiso entre las prácticas artísticas y la teoría antropológica para

impulsar la teoría y las prácticas en ambos campos. Dicha participación benefició e influyó genuinamente en las obras de arte que se ocupaban de la materialidad, la relación y la personalidad, entre muchos otros temas. No fue solamente la adopción de una metodología etnográfica lo que estableció conexiones entre arte y antropología, sino una preocupación compartida por las 'políticas de la representación'. Las prácticas artísticas que han examinado críticamente las 'relaciones desiguales de poder movilizadas por y a través de las representaciones' fueron relevantes en los debates antropológicos sobre la producción de conocimiento.

Las nociones antropológicas de trabajo de campo y de autenticidad que aseguran las prácticas etnográficas del arte contemporáneo son, y siempre han sido, porosas. Quienes analizaron en profundidad cómo funciona el mundo del arte contemporáneo en relación con la antropología fueron los investigadores George Marcus y Fred Myers. En su libro *The Traffic in Culture, Refiguring Art and Anthropology* (1995) reunieron trabajos diversos que estudiaron la relación que mantienen la antropología y el mundo del arte. Entre ellos aparece el artículo "El artista como etnógrafo" de Hal Foster. Marcus y Myers plantearon que existen notorias afinidades entre los modos de pensamiento de la antropología y los del mundo del arte y que toda investigación etnográfica a largo plazo tiene como requisito descubrir las conexiones imprevistas con el arte. Pero explicaron también que esta no es una tarea sencilla, dado que los campos discursivos del mundo del arte dificultan convertirlo en objeto de estudio etnográfico.

Esto sucedía, entre otras razones, porque al pensar la relación entre la antropología y el mundo del arte moderno, el mundo artístico aparecía situado históricamente como la tradición contemporánea de bellas artes centrada en Occidente. Se trataba de un mundo definido por la creación de experiencia estética a través de la contemplación desinteresada de los objetos como objetos de arte apartados de sus asociaciones instrumentales. Sin embargo, el debate posmoderno de los años setenta generó nuevos e impredecibles sitios de intercambio entre artistas de diferentes tipos y entre

artistas e intelectuales, académicos, periodistas y sus auspiciantes. “La antropología y sus temas tradicionales pasaron a estar cada vez más involucrados en la producción de arte y las instituciones de las que éste depende” (Marcus y Myers, 1995: 3-4).

Nos preguntamos ¿por qué es necesaria la mirada antropológica en el mundo del arte? ¿Qué condiciones a fines del siglo XX hicieron posible que la antropología atendiera a las prácticas artísticas occidentales? Recientemente se ha “reubicado” a la antropología en las discusiones del mundo del arte, lo cual refleja, en cuanto a lo discursivo, un cambio en la naturaleza de lo contemporáneo. La antropología entró a formar parte de las discusiones del mundo del arte. El cambio de los flujos culturales transnacionales contemporáneos respecto de lo que alguna vez se consideraron artefactos etnográficos entró en el discurso de juicio estético del mercado de arte occidental. Sumado a que “la frontera entre el arte y la antropología nunca fue muy clara, existe una afinidad entre el arte y la antropología como arenas discursivas para comprender y evaluar la actividad cultural” (Marcus y Myers, 1995: 5-6).

En 2006 Arnd Schneider y Christopher Wright editaron *Contemporary Art and Anthropology*. Su objetivo era estimular el diálogo entre el arte y la antropología, a través del cruce entre las fronteras de ambas disciplinas. Para ello examinaron las similitudes y diferencias entre las metodologías y las prácticas artísticas y antropológicas para la representación de los otros. Al explorar los límites y las posibilidades de representación y percepción dentro de ambas disciplinas se interesaron especialmente por cómo las prácticas artísticas podrían ampliar las prácticas antropológicas y viceversa. La propuesta de Schneider y Wright fue que los antropólogos se relacionasen con el trabajo de los artistas y que los artistas y críticos explorasen la relevancia de la antropología para las prácticas artísticas contemporáneas. A la vez, cuestionaron algunos presupuestos del “sentido común” acerca de estos dos campos que consideraban que ya habían dejado de ser válidos. Tanto el arte como la antropología están constituídos

por un rango de prácticas diversas que operan dentro del contexto de un abanico igualmente complejo de expectativas y limitaciones.

Las ideas y las prácticas de formación son el área clave de diferenciación entre los dos campos. Para Marcus y Myers, este es el punto que necesita ser reconfigurado de manera creativa. Aunque la antropología, desde la perspectiva del arte, sea con frecuencia percibida negativamente como una “ciencia”, ambas son disciplinas en el sentido de tener cánones para las prácticas y sus propias academias e instituciones. El arte y la antropología tienen sus raíces en una tradición común y es que se sitúan en una postura crítica hacia la “modernidad” de la que ambos son parte. La cuestión central para el arte moderno ha sido la relación y el límite entre el “arte” y “no arte”, su autonomía y la ocupación de un dominio cultural separado. “Por su parte la antropología ha insistido en un holismo en el que ninguna dimensión de la vida cultural se consideraba aislada. Ambas disciplinas proceden de la teoría cultural y a menudo hablan un idioma similar” (Marcus y Myers, 1995: 6).

Estos desarrollos teóricos provocaron una serie de deslizamientos en la ubicación del arte: de la superficie del medio al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas, hasta el punto de que no pocos artistas y críticos comenzaron a trabajar sobre temas como el deseo, la enfermedad, el sida o la carencia de hogar como lugares para el arte (Foster, 1995: 189). Para muchas personas involucradas con las artes, la categoría de “arte” siguió siendo un sentido resueltamente común, asociado con un valor esencial en relación con una capacidad humana generalizada para la espiritualidad o la creatividad. Pero el mundo del arte es uno de los ámbitos principales en los que se producen discursos sobre valores culturales. El arte continúa siendo el espacio en el cual la diferencia, la identidad y el valor cultural se están produciendo y disputando. Para Marcus y Myers la influencia de los discursos de arte en las teorías antropológicas no es tan visible como sí lo es la influencia de la antropología en el arte. Sobre todo en la conexión que existe entre el arte moderno y la figura de lo “primitivo”. A pesar de ser un concepto que ya no se sostiene

discursivamente, lo que sí es de interés en este momento es su significado cambiado, esto es, la categoría de “nativo”. Aún así, la categoría de “lo primitivo” permaneció relativamente estable durante muchos años. “Con una conciencia del mundo cada vez más global e histórica eso fue cambiando. Invocar otra cultura ahora es ubicarla en un tiempo y espacio contemporáneos al nuestro, y así, verla como parte de nuestro mundo, más que como un espejo o una alternativa a nosotros mismos, que surge de un origen totalmente extraño” (Marcus y Myers, 1995: 19).

El fuerte vínculo entre el arte y la antropología aún reside en el modo de construir valor cultural al plantear o evocar la diferencia. Y es esta relación la que debe renegociarse. Para la antropología esto significa emprender estudios etnográficos críticos del mundo del arte. “Considerando que la posmodernidad ha significado la deslegitimación de “lo primitivo” como una categoría o emblema apropiado para presentarse ante sus públicos, incluido el mundo del arte, la antropología debe reconfigurar sus objetos y proyectos de estudio a través de una atención etnográfica a situaciones locales, tradiciones y prácticas discursivas. Un proyecto más exigente de crítica cultural” (Marcus y Fischer, 1986, citado en Marcus y Myers, 1995: 21).

A pesar de los diferentes efectos de la posmodernidad, el arte y la antropología han permanecido identificados como campos discursivos fundamentalmente superpuestos relacionados con la cultura y la creación de valor que implica la definición de cultura. Como en la antropología, la posmodernidad en el mundo del arte ha llevado a visiones de un mundo de operaciones completamente internacional que es radicalmente transcultural. Esta es la visión de un espacio operativo liberado de las autoridades pasadas, ya fueran disciplinas, mercados o estados nación. Este cambio de visión que reunió al mundo del arte y la antropología a través de sus propias experiencias del cambio posmoderno alteró la naturaleza de su relación. Una diferencia importante que destacó la posmodernidad es que el arte, como campo de conocimiento o creación de valor sobre la cultura, se sitúa de manera muy diferente a la antropología. El discurso artístico y la producción

artística están muy cerca de importantes instrumentos —grandes vectores de poder y dinero— de los cuales la antropología está relativamente distante. La proximidad del arte al poder y al dinero comprende tanto una crítica del discurso del arte como también de su potencial crítico. “Esto ha sido clave para entender la relación histórica entre el arte y la antropología. La relación inestable entre la antropología como disciplina y el arte como productor de valor hoy debe ser renegociada” (Marcus y Myers, 1995: 26-27).

Desde el punto de vista de la antropología, primero habría que comenzar por los estudios etnográficos críticos del mundo del arte contemporáneo. Lo principal sería conectar en un proyecto histórico común a la antropología con las prácticas y el potencial de la crítica cultural del mundo del arte. Teniendo en cuenta que el arte posee un poderoso campo discursivo. “Este complejo campo de prácticas discursivas que constituye el arte moderno incluye no sólo la escritura de críticos de arte y académicos de diversos tipos (historiadores del arte, curadores, críticos literarios) sino también la escritura de los artistas sobre su propio trabajo” (Marcus y Myers, 1995: 27). La producción de arte ha sido acompañada por un campo cada vez más complejo de escritura interrelacionada sobre el arte que es paralela e incluso crea la escena para los eventos en el mundo del arte. Las reseñas de periódicos y revistas a menudo se centran más en los catálogos que en los objetos. Estas son indicaciones claras de que los objetos sólo acumulan valor cultural en la medida en que están inscritos en “historias”. “La narrativa de la historia del arte es fundamental para la evaluación de pinturas y otros objetos, cuya importancia se establece por su lugar en una historia privilegiada de la cultura y la civilización. También es una parte importante de los procesos del mercado” (Marcus y Myers, 1995: 28).

La escritura artística es el aspecto discursivo que pone una barrera significativa para las perspectivas o discursos independientes que provienen de la antropología, como la etnografía crítica del mundo del arte que Marcus y Myers proponen. Por su interés en la cultura y el valor cultural, el discurso

antropológico comparte un “parecido familiar” con la escritura artística. Los mundos del arte “hacen arte” y no hay duda de que las prácticas artísticas son parte de esta institución. Los procesos de “hacer arte” requieren el establecimiento de una sensibilidad, una forma de apreciar diferentes formas de actividad cultural. La crítica de arte está en parte en el negocio de producir tales estilos y diferencias; acción/reacción es lo que estructura toda la historia de los movimientos de vanguardia. De este modo, la crítica de arte juega un papel importante en el proceso de producir “diferencia” y hacerla inteligible. Una característica distintiva de la escritura artística es su esfuerzo por establecer la autonomía y ocupar una metaposición con respecto a todos los otros discursos críticos relacionados. Hay una fascinación en la escritura de arte por una estética competitiva del discurso, con mostrar la exclusividad de la propia posición, inaccesible para otro. Marcus y Myers (1995: 29) se preguntan qué papel podría desempeñar en este campo discursivo la escritura antropológica. Hal Foster en su ensayo sobre la apropiación de lo “etnográfico” en el arte y la escritura contemporáneos reconoció de manera convincente esta tendencia a identificar el modelo de vanguardia etnográfica en las artes.

Las relaciones y formas tradicionales que constituyen el espacio discursivo de la escritura artística están en transformación. Para la crítica etnográfica es evidente que las prácticas discursivas del arte buscan hacerse exclusivas o totalizadoras al establecerse como la única esfera cultural que está genuinamente abierta a toda diferencia y que crea valor sobre esta base. La relativización del discurso y la práctica del arte occidental también se produce a través de la circulación global de objetos, capital y los movimientos de personas que están cambiando las tradiciones modernas que modelaron las instituciones artísticas. Una postura tan crítica, consciente de la mutua complejidad, así como de las diferencias, es la base sobre la cual la antropología debería pasar a una relación diferente con las prácticas discursivas de los mundos del arte. Un nuevo diálogo. Y, como con todo intercambio, “la renegociación implica posibilidades de reciprocidad así como de contestación” (Marcus y Myers, 1995: 30).

La antropología aparece entonces como una disciplina dominada textualmente, solamente si el foco se mantiene firmemente fijado en una de sus formas establecidas de crear trabajos publicados o publicables, aunque sea éste mayoritariamente dominante. En los procesos de su factura, mediante trabajo de campo de tipos diversos, la antropología contiene, y se preocupa por estudiar un rango de experiencias sensoriales extremadamente rico y variado. Si los antropólogos quisieran entrar en diálogo con una variedad de expresiones sensoriales de otras culturas deberían ampliar su propio sensorium. Una cosa que estos estudios de los sentidos revelan es el grado en el que la mayoría de las expresiones sensoriales envueltas en el trabajo de campo normalmente desaparecen de la escritura antropológica. Se trata de una traducción (o reducción), dependiendo del punto de vista de la experiencia dentro del texto académico. La riqueza de lo visual y otras experiencias sensoriales frecuentemente permanece oscurecida por la opacidad del texto escrito.

### **Estructura de la tesis**

Nuestra tesis se dividirá en tres partes. En el primer capítulo, “La Bella Flor” presentaremos a Lorena Pastoriza y su proyecto en el Área Reconquista, a partir de la toma de terrenos iniciada el 8 de mayo de 1998 y que hoy forman el Barrio 8 de Mayo, en José León Suárez. Abordaremos el contexto del barrio y las diferentes problemáticas que éste conlleva: marginalidad, convivencia con la basura, desigualdad, adicciones, delincuencia, entre otros factores que nos permiten realizar una caracterización del barrio como “zona de vulnerabilidad” (Amarilla, 2019: 25). Contaremos la historia de la Cooperativa Bella Flor, la planta social de reciclado que Pastoriza dirige desde 2008, en la que actualmente trabajan unas doscientas personas. Nos aproximamos a su historia a partir de una entrevista donde nos relató parte de su vida y analizaremos algunas de las condiciones sociales dadas en el Área Reconquista para el surgimiento de un trabajo de carácter social humanitario como el que esta mujer realiza.

En el segundo capítulo descubriremos a la artista Gabriela Arias y su trabajo en el Centro Comunitario 8 de Mayo desde el año 2001. Allí dicta talleres artísticos para niños y es una de las personas encargadas de hacer, instalar y ornamentar los altares y montículos en los eventos en los que se ha presentado la Venus del Reconquista. Analizaremos sus motivaciones para la creación de la Venus, su homenaje a Niki de Saint Phalle y a su amiga Lorena Pastoriza. Aquí buscaremos, siguiendo nuestros objetivos específicos, comprender qué tipo de apropiación cultural encarna la Venus del Reconquista. Cómo funciona realmente la apropiación que una artista hace de un elemento perteneciente a otra cultura. Es decir, en qué medida la artista asume un papel como mediadora, en el proceso más amplio de globalización cultural, “como intermediaria entre las prácticas culturales locales y los circuitos globales de información del mundo del arte internacional” (Schneider, 2006).

En el tercer capítulo de la tesis hablaremos de la recepción que ha tenido la Venus del Reconquista desde que se la presentó por primera vez y de sus posibles “efectos” a partir de la narración de lo vivido por algunos de los trabajadores de la Cooperativa Bella Flor en su interacción con la estatuilla. Buscaremos identificar cómo son los ritos en torno a la escultura y contaremos también en este capítulo qué pasó en cuatro presentaciones públicas de la Venus entre 2017 y 2019. Las analizaremos en función de la inquietud principal de nuestra tesis que es comprender por qué hay que considerar a la estatuilla como similar a una persona, a Lorena. En este punto, el análisis de la agencia de la Venus del Reconquista ocupará un lugar central.

Por último presentaremos las Consideraciones Finales, a modo de conclusión de nuestra investigación.

## **Capítulo 1. LA BELLA FLOR DEL ÁREA RECONQUISTA**

### **Introducción**

El Área Reconquista, ubicada en el partido de San Martín, provincia de Buenos Aires, es una zona de vulnerabilidad en la que conviven diferentes problemáticas sociales, como la marginalidad, la desigualdad, las adicciones y la delincuencia. En este contexto, surgió el proyecto de Lorena Pastoriza, quien desde la toma de terrenos iniciada el 8 de mayo de 1998, trabajó por mejorar las condiciones de vida de los habitantes del barrio 8 de Mayo en José León Suárez.

En este primer capítulo vamos a presentar a Lorena Pastoriza y la historia de la Cooperativa Bella Flor. A partir de una entrevista con Pastoriza, analizaremos las condiciones sociales y económicas que se conjugaron para la creación de esta iniciativa de carácter social y humanitario en el Área Reconquista. A lo largo de sus veinticinco años de historia, el Centro Comunitario 8 de Mayo y los proyectos surgidos de él, consolidaron un modelo de gestión basado en la economía colectiva y solidaria. De este modo, veremos que la Cooperativa Bella Flor no solo cumple una función ambiental, al recuperar y reciclar materiales, sino que también contribuye al desarrollo económico y social del Área Reconquista, donde la basura es vista como un producto de intercambio que puede generar ingresos y empleo para los trabajadores.

El trabajo en la Cooperativa implica una revalorización de la basura, que deja de ser vista sólo como un desecho y adquiere una nueva dimensión como recurso valioso. Los trabajadores de la Bella Flor se dedican a la selección, clasificación y procesamiento de diferentes tipos de materiales que pueden ser reutilizados o vendidos a empresas que los transforman en nuevos productos. Esta actividad no solo les permite obtener un salario, sino también adquirir habilidades y conocimientos a muchos de ellos que jamás habían tenido un trabajo digno.

De esta manera, el proyecto liderado por Lorena Pastoriza en la Cooperativa Bella Flor representa una alternativa concreta para abordar las problemáticas del Área Reconquista, a través del trabajo colectivo, el compromiso social y la revalorización de los recursos disponibles. En este sentido, el análisis de la cooperativa Bella Flor y su relación con la basura nos permitirá comprender cómo la gestión de los residuos puede ser una herramienta de transformación social y ambiental en las zonas vulnerables de nuestro país.

En síntesis, este primer capítulo tiene como objetivo presentar el proyecto de Lorena Pastoriza en el Área Reconquista y analizar las diferentes problemáticas sociales que lo rodean.

### **1.1 Los comienzos en el Barrio 8 de Mayo (1998-2004)**

Lorena Pastoriza nació en Montevideo, Uruguay, en 1974. Llegó a Buenos Aires a los dieciséis años de edad. El 8 de mayo de 1998, junto a su pareja y sus dos hijos participó de una toma de terrenos, que en ese momento eran un basural clandestino a cielo abierto y que con el tiempo se convertirían en el Barrio 8 de Mayo, en José León Suárez, partido de San Martín. En sus palabras:

*– Un basural clandestino se creaba cuando: las empresas, para no pagar el Ceamse<sup>2</sup> y no pagar el canon por tonelada, tiraban ahí por un canon estipulado mucho más bajo por algún puntero. Se formaba de tal manera un negocio del relleno, incluso de tierras, para después ser vendidas, tan grande... que para nosotros fue la primer... para decirlo de alguna forma, la primer pelea que tenemos como organización, fue dismantelar ese aparato que había dentro del barrio, donde nosotros armábamos los ranchos y venían los camiones y nos tiraban las toneladas de basura arriba de nuestras casas y después estábamos, no sé, cuatro días limpiando nuestros terrenos y venía un camión y te lo ensuciaba en el momento, ¿viste? En un segundo (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

---

<sup>2</sup> La Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado (CEAMSE) es una empresa estatal creada en 1976. Compuesta por el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y el gobierno de la provincia de Buenos Aires, realiza la gestión integral de los residuos sólidos urbanos del área metropolitana.

Separados por la autopista provincial llamada Camino del Buen Ayre, frente al barrio 8 de Mayo se encuentra el Complejo Ambiental Norte III de la CEAMSE, que es el relleno sanitario<sup>3</sup> más grande de Argentina. Recibe unas 17 toneladas de residuos diarios, provenientes de 37 municipios de la provincia de Buenos Aires y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Esto representa el 40 % de la basura que se tira en todo el país. Por esta razón, San Martín es el municipio bonaerense con mayor concentración de recicladores de basura. En San Martín también se encuentran los denominados Complejos Ambientales Norte: Norte I y Norte II, ambos en etapa de cierre y monitoreo. El relleno sanitario Norte III opera en la jurisdicción de Campo de Mayo, en el partido de San Miguel, pero se ingresa a él desde José León Suárez.

Quienes circulan por la autopista Camino del Buen Ayre pueden ver todos los días una multitud que camina por la banquina y en ocasiones cruza la autopista a pie. Muchos de ellos son trabajadores de las cooperativas recicladoras o miembros de la seguridad privada del predio de la CEAMSE. La mayoría son vecinos de los barrios aledaños de José León Suárez (La Carcova, 8 de Mayo, Costa Esperanza, Libertador, Independencia, 9 de Julio y Villa Hidalgo) que viven de la basura que se acumula en el relleno sanitario Norte III. Revuelven las bolsas que se juntan formando montañas de residuos buscando algo para comer, ropa para vestirse y objetos o materiales para reciclar y vender.

---

<sup>3</sup> El relleno sanitario, de acuerdo con la Sociedad Americana de Ingenieros Civiles (ASCE), es una técnica para la disposición de la basura en el suelo sin causar perjuicio al medio ambiente y sin causar molestia o peligro para la salud y seguridad pública. Este método utiliza principios de ingeniería para confinar la basura en el menor área posible, reduciendo su volumen al mínimo practicable, y cubriendo la basura allí depositada con una capa de tierra con la frecuencia necesaria al fin de cada jornada (Meléndez, 2004).



**“La montaña” en el predio de la CEAMSE, José León Suárez.**

Los barrios “del fondo” de José León Suárez, fueron creados a partir de las tomas de tierras iniciadas a principio de los años 80 por migrantes internos provenientes de Chaco y Santa Fe, expulsados de su lugar de origen por la pobreza y las inundaciones. Creciendo al ritmo del recambio generacional, a partir de los años 90 se expandieron aún más por la llegada de inmigrantes provenientes de países limítrofes, principalmente Bolivia y Paraguay. Actualmente viven en ellos unas 200 mil personas y habitan casas construidas sobre los basurales rellenos.

En el barrio 8 de Mayo las familias están conformadas por varias generaciones de cirujas<sup>4</sup>. Dentro del concepto genérico de ciruja o recuperador, hay varias especies. Se le llama “cartonero” al recuperador urbano, que recolecta por la vía pública. Se le llama carrero al ciruja que utiliza un carro tirado por caballos. El término “recuperador urbano” es la denominación que se asigna a los cirujas a partir de 2002 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Quemero es el ciruja que desenvuelve su actividad en un basural, aunque allí ya no se queme basura. Como en el

---

<sup>4</sup> Se denomina “ciruja” al recuperador, individuo que rescata materiales u objetos de la basura, para utilizarlos en su consumo personal o para obtener beneficios con su intercambio, constituyéndose en el primer eslabón del reciclaje informal (Schamber citado en Álvarez, 2012: 13).

relleno sanitario se forman montañas de basura que los quemeros deben escalar, también se los denomina “gente de la montaña”. Esto se debe a que los recuperadores que entran a la CEAMSE a trabajar con la basura se dividen entre “los de las plantas” y la “gente de la montaña”. Por último, están los trabajadores en plantas de tipo industrial de separación de basura, que pueden ser asalariados o asociados. “Todos ellos forman el universo más general de los recuperadores” (Álvarez, 2012: 13, 14).

Sobre los comienzos del barrio 8 de Mayo, el coordinador del Programa de Desarrollo y Articulación Territorial de la UNSAM, Ernesto “Lalo” Paret nos dijo:

*– Los cirujas estábamos acá antes que el CEAMSE, toda la zona vive de la basura. 8 de Mayo... yo me acuerdo que fue uno de los asentamientos más pobres. En los 90 no alcanzaba la basura para todos. Nos peleábamos por una carcaza. De ahí tuvimos que ir a cirujear a Capital, porque no alcanzaba la basura para todos. Después se abrió el relleno y ahí teníamos salchichas para todos ... (Entrevista a Lalo Paret).*

La política económica neoliberal de los años noventa produjo la peor crisis económica, social y política de la historia argentina. El impacto en la cultura y la pérdida de fuentes de trabajo generaron grandes índices de desocupación, incrementando los niveles de desigualdad y las cifras de pobreza en amplios sectores de la población. En 1999 el primer censo realizado en el Barrio 8 de Mayo arrojó que había 1800 familias. Con el tiempo y las sucesivas tomas esa cantidad se quintuplicó en la década siguiente. “La situación de precariedad generalizada a la que condujo, llevó a distintos actores sociales, a los *sin trabajo*, a ensayar acciones estratégicas de lucha por la recuperación de las fuentes laborales” (Cubilla, 2015: 27). Sobre la situación laboral que se vivía en el barrio 8 de Mayo y los comienzos de la organización entre vecinos, Lorena recordó que:

*– La mayoría de los hombres hacían changas, trabajaban como albañiles, si... changas, mucho cartoneo, y las mujeres salían por lo general a cartonear a Capital y después, nada, estar ahí con los pibes, la pelea en el barrio. Siempre se caracterizó por muchas mujeres la*

*organización, de pelear el tema de la tierra, de organizarse. Y esto en el año 2000 se complicó muchísimo, porque los pocos que tenían trabajos informales pasaron ya a directamente no tener la changa de albañil, o la changa de pintura, o a la compañera que trabajaba en casas de familia, se le terminaron las horas, viste, y ahí nos volcamos todos más a venir a la montaña a buscar qué comer, acá de la basura (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

En el barrio suele decirse que la organización popular surge como alternativa a una ausencia del Estado, una expresión común que pareciera interpretarse en la política de “ajuste estructural” de la Argentina de los noventa, como la necesidad de organización social, vital muchas veces, que a primera mano no se sabe política o que al menos le cuesta hablarse como tal (Cubilla, 2015: 10). En ese sentido, Lorena nos contó cómo surgió el que luego sería el Centro Comunitario 8 de Mayo:

*– Y bueno, de a poco fuimos ganando la batalla. Así que como organización nació, como vecinos que espontáneamente nos juntábamos para parar la basura, para parar los camiones. Y después nos empezamos a organizar para la cuestión cotidiana, el agua, la luz, cómo loteamos, para que se parezca a un barrio y no se fomente una villa grande, eh. Empezamos a proyectar un barrio. Sí. Y después, continuamos con estas cuestiones de los pibes, de... como las condiciones de hacer la comida también eran bastante difíciles, entonces bueno, entre cuatro, cinco familias, organizarnos y hacer una sola olla, y así nace la olla popular, y cuando nos quisimos acordar ya hicimos un comedor, bien, con todo lo que tenía que ver con las necesidades de la comunidad que se estaba formando. Como muchos otros asentamientos en todo lo que es el conurbano, ¿no? No fue muy original... (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

Podemos reconocer entonces una primera etapa en el surgimiento del barrio y del Centro Comunitario 8 de Mayo. Durante los primeros seis años del proceso organizativo, entre 1998 y 2004, en que los vecinos intentaron realizar actividades para subsistir y generar recursos económicos, Lorena destacó de estos años que:

*– En el año 2003 fue la parte más fuerte, cuando empieza el gobierno de Néstor, porque se arma el programa Manos a la Obra<sup>5</sup> y ahí por primera vez tuvimos un poco de guita para*

---

<sup>5</sup> En agosto de 2003 el gobierno lanzó el plan “Manos a la obra” que apuntó a dar ocupación a un 20% de los 2 millones de beneficiarios del programa “Jefes y jefas de hogar” a través de microemprendimientos. El plan destinó

*hacer algo. Presentamos proyectos, ganamos y armamos la primer pastelería y una carpintería. Y la verdad como experiencia fue genial. Yo siempre digo que de esa experiencia llegó esto, ¿no? Porque fue nuestra primera experiencia seria de trabajar de forma asociativa, con una idea bien concreta y con algo de fondos como para... nada, yo le decía "microentrenamiento", porque nada, con \$15000 tenías que montar un proyecto exitoso, asociativo de veinte personas, comprar los materiales, se hizo imposible... Pero, lo que logramos fue empezar a entender cómo se planifica un proyecto productivo, que en eso nos fue muy bien. Creo que, más allá de que perdimos el tiempo, hasta hoy tenemos las máquinas de pastelería en el barrio, que ya no funcionan, pero sirven para hacer las masas en el comedor ¿me entendés? porque era muy loco, aparte. A ver, saliendo, no se había salido todavía de ninguna crisis en el 2004, y nosotros haciendo facturas. ¿A dónde íbamos a vender las facturas?, si no había para comprar pan, ¿me entendés? Y para la factura que lleva grasa, las harinas refinadas, las mantecas, los dulces, vainilla, era carísimo un costo de facturas para venderla, ¿venderla en el barrio? Incomprable (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

En este sentido, observamos que la práctica de los vecinos del Barrio 8 de Mayo muta su carácter marginal asociado a estrategias de vida de las unidades domésticas estructuralmente pobres, para pasar a ser una tarea que busca y exige reconocimiento, institucionalización y regulación estatal. "Las instancias organizativas recorrieron un largo y sinuoso camino en un corto tiempo" (Suárez, 2016: 333). Lorena continuó relatando la transformación a través de las actividades productivas que intentaron como estrategias de supervivencia:

*– Después, por ejemplo, la (experiencia) textil, hicimos toallas bordadas para los hoteles alojamientos, cuando vamos a ofrecerlas, todas divinas, que digan todas RR8 no sé qué, nos dijeron: no, eso, las toallas las trabajamos con, es como un intercambio con quien lava, las sábanas y... ¡uy no te puedo creer! No compraba nadie una toalla. Nosotros no sabiendo eso, nos mandamos a hacer, no sé, toda la tela que teníamos, en toallas para los hoteles, muy lindas, muy bien logradas pero las terminamos vendiendo en la feria del barrio a un precio de costo, ¿no? Así que bueno... fracasamos en todo pero fuimos aprendiendo, que lo mejor que podíamos hacer era lo que sabíamos hacer. ¿Y qué era lo que sabíamos hacer? Cirujear. Claramente teníamos, del aluminio, del cartón, la experiencia del cartoneo. ¿Y cómo llegamos a esto de un proceso más formal? y... ése era el desafío, porque el trabajo*

---

unos 250 millones de pesos en cerca de 400 mil mini proyectos productivos que requirieran poca inversión y que fueran manejados en el mediano plazo por los beneficiarios de los subsidios. Producción de pañales, dulces y panificados contaron con subsidios de hasta \$3000. Se distribuyeron en 500 municipios donde reside el 85 % de la población indigente y pobre. Fuente: Diario La Nación, 11 de agosto de 2003.

*del cartonero es el trabajo más individualista que hay. Entonces era el salir de la lógica individualista del cartoneo del: “yo salgo cuando quiero a trabajar y trabajo para mí”, y hacerlo a eso un proceso colectivo, fue el primer desafío (Entrevista a Lorena Pastoriza).*



**Recolectores del Barrio 8 de Mayo, José León Suárez. 1998.**

Más allá de las palabras de Lorena, podemos decir que el ciruja (como trabajador) no es una unidad aislada, sino que surge de un entramado relacional, que sólo en sus extremos se conecta con el mercado. “Se trata de relaciones de reciprocidad y ayuda conformadas por vecinos, familiares y amigos que permiten la entrada al cirujeo, la obtención de medios de trabajo, la información sobre precios y compradores, la conformación de recorridos y la obtención de clientes” (Saravi, 1994: 191 citado en Álvarez, 2011:18).

## **1.2 El conflicto con el CEAMSE y la muerte de Diego Duarte (2004-2008)**

Desde fines de la década del noventa, el sistema de rellenos sanitarios sufrió fuertes cuestionamientos. “La emergencia del fenómeno cartonero producto de la crisis socioeconómica de los años 2001 y 2002, demostró la irracionalidad de enterrar residuos que tienen valor económico” (Suárez,

2016: 144). Sumado al hecho de que el negocio de la basura supone altos ingresos y una fuerte concentración. Las empresas de higiene urbana cobran por la recolección y el transporte de los residuos, al igual que la CEAMSE, que monopoliza el cobro por su disposición final, siendo todos ellos solventados con recursos de los municipios del conurbano. “La unidad de medida que organiza este sistema es el peso (kilogramo transportado y enterrado), por lo tanto cualquier desviación operada en esta ruta supone una pérdida de rentabilidad para las empresas involucradas” (Carenzo, 2011: 22).

Una arista notable del negocio de la basura son los alimentos consumibles que se entierran en el relleno. Muchas industrias alimenticias descartan como residuo cargamentos enteros de alimentos en buen estado, con defectos de empaquetamiento, de peso, de composición, o con fecha cercana de vencimiento. De acuerdo a la racionalidad empresaria, es más conveniente enterrarlos que donarlos a las poblaciones marginales con necesidades alimentarias insatisfechas. Por dos motivos. Por un lado, porque si “regalaran” estos alimentos, quedarían expuestos a acciones de daños y perjuicios de parte de los consumidores. Por otro lado, porque si permitieran su circulación, por una vía distinta del intercambio mercantil, los productos reaprovechados terminarían haciendo competencia a sus propios productos de línea. Para no hacerse competencia consigo mismos, los empresarios prefieren enterrar estos alimentos. Aquí la racionalidad de la basura privilegia la acumulación de capital, relegando a un segundo plano el derecho a la alimentación de la población. “Esta lógica de enterrar objetos valiosos con tal de que no compitan con las propias mercancías, se extiende a muchos otros objetos que no son alimentos” (Álvarez, 2010: 98,99).

Hemos mencionado ya que la población linderera con el centro de disposición final Norte III vive en condiciones ambientales y urbanas fuertemente degradadas: viviendas precarias, arroyos contaminados, al menos seis basurales clandestinos y fuertes olores. A pesar de esta situación, la presencia del relleno sanitario y la problemática de los residuos no había

generado movilizaciones sociales, hasta el año 2004. “La situación de precariedad socioeconómica y el fuerte crecimiento del fenómeno cartonero en los barrios periféricos de José León Suárez hicieron que la principal demanda local se estructurara en torno al acceso a los residuos como fuente de alimentos o de bienes materiales para ser vendidos o reutilizados” (Suárez, 2016: 158). Respecto a ello, Lorena nos contó que:

*– A todo esto, esto venía en paralelo con las luchas que se daban acá adentro en el CEAMSE, donde la policía te tiraba tiros si venías a buscar comida, eh, donde las mujeres, muchas habían sido abusadas para sacar una bolsa de comida, tenían que pasar por algún comisario, o por algún soldadito que daba vuelta a la montaña. Se vivió mucho abuso y represión, muchísimo. Cuando descubrimos que el Ceamse era una empresa tripartita, que era parte del gobierno y qué se yo, ahí empezamos a pararnos de otra forma como organización y a acompañar a todo el resto de los cirujas que venían acá. A empezar a charlar con ellos y a decir, bueno, a ver, este es el queso, nosotros somos los ratones que venimos con hambre, ellos no tienen derecho a matarnos por querer buscar comida, ¿me entendés? Así que eso fue, fueron muy dolorosos esos años (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

“Los recuperadores enfrentaron a la policía con el uso de diferentes estrategias: la incursión clandestina nocturna, el asalto a los camiones antes de entrar al relleno y, sobre todo, el corte del camino del Buen Ayre” (Álvarez, 2007: 18). Desde marzo de 2004, cuando tomó estado público la desaparición de Diego Duarte, un adolescente, dentro del relleno, los reclamos se agudizaron con el bloqueo de los accesos y la destrucción de las instalaciones de la CEAMSE. Lorena lo recordó así:

*– Y en ese transcurrir desaparece Diego Duarte. en el 2004. Y si bien había otros hechos de violencia. Ahí empezamos a juntarnos más las organizaciones, a pelear por el tema del esclarecimiento de lo que pasó con Diego. Las organizaciones del barrio, igual en ese momento no éramos muchos, estaba la hermana de Diego, Alicia (Duarte), que hoy tiene una asociación civil. En 2004 le decimos al CEAMSE: “nos matás, nos contaminás, danos la posibilidad de trabajar.” Eso, incluso con Alicia. Porque también hay una voz ahí, en off, que dice que tenemos la planta porque Diego, como que negociamos la muerte de Diego. Eso no es real. Esta fue la última planta que fue otorgada. El CEAMSE repartió siete, no perdón,*

*ocho plantas más, antes, llave en mano. Y ésta, justamente, no es de CEAMSE, es la única que la sacamos nosotros con subsidios de Nación (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

Lorena se refirió así a la relación entre los trabajadores de lo que en ese momento se denominaría Ecomayo (y que posteriormente sería la Cooperativa Bella Flor) y la CEAMSE. Para comprender mejor el eje del conflicto hacia el año 2004 es necesario volver sobre el tema del negocio, y entender por qué la basura es valiosa. El valor en el circuito “no oficial” se deriva de la (re)mercantilización de la materia, al reactualizar su valor de cambio después de desechada. No era la magnitud de la desviación lo que motivaba el recelo de los empresarios involucrados, sino que “el accionar de las plantas sociales de recupero demostraba la factibilidad de desarrollar un sistema de gestión de residuos más eficiente y sustentable, incorporando el reciclado como etapa previa” (Carenzo 2011:22). Asimismo la realización del valor depende del flujo y no del stock ya que, una vez clasificados y acondicionados, los materiales prosiguen diversas rutas como insumos fabriles. Por ejemplo, “las botellas de gaseosa descartables prensadas en las cooperativas, son vendidas a intermediarios para finalmente navegar a China donde son transformadas en fibras textiles (como el polar) y comercializadas en todo el globo. Fragmentos de juguetes, tachos de pintura y otros recipientes plásticos se lavan, secan y muelen para ser vendidos directamente a pequeñas fábricas locales” (Carenzo, 2011: 25).



**Planta de reciclado Eco Mayo. José León Suárez. 2004.**

Normalmente vemos a los residuos como objetos inertes y sin valor una vez que los descartamos, pero en realidad, los residuos tienen una capacidad de acción y transformación significativa. Podemos considerarlos como una materialidad dotada de agencia, porque poseen la capacidad de afectar el entorno en el que se encuentran, tanto a nivel físico como simbólico. Tienen impacto ambiental y socioeconómico, y su mala gestión genera problemas de salud pública y degradación del medio ambiente. De esta manera la basura influye activamente en nuestras vidas y comunidades. Además, los residuos también tienen el potencial de ser reutilizados, reciclados y transformados en recursos valiosos. A través del proceso de recuperación, reciclado y revalorización, los residuos adquieren una nueva vida y pueden ser convertidos en materiales útiles e incluso en productos con un valor económico. Esta capacidad de los residuos para ser reintegrados en ciclos de producción y consumo demuestra su agencia en la construcción de una economía circular y sostenible.

“Todas las plantas sociales ubicadas en el centro de disposición final Norte III surgieron de un proceso de conflicto y negociación entre los recuperadores que entraban al relleno y la CEAMSE, y se convirtieron en el polo de reciclado más importante del país” (Suárez, 2016: 108). Todo este proceso, iniciado a fines de la década de los noventa, posee indicadores marcadamente significativos de una cierta excepcionalidad política de organización social, por lo común, no valorizada de forma positiva y un modo de trabajo no reconocido como tal. La desaparición de Diego Duarte dentro de la CEAMSE signa tanto la particularidad de este proceso de organización “ciruja” de vida y trabajo, como el modo en que sociedad y Estado lo interpretan marginal a la cuestión social en la agenda pública. La creación de las nueve plantas sociales de “recupero”, incluida Bella Flor, como elemento de una “nueva” política pública en su momento, intervino y mitigó la discusión en torno a esta experiencia de lucha que habla de producción, de sobrevivencia y política. A su vez, “esa construcción parece haber ampliado el territorio de la basura y la capacidad de ciertos actores para agregar valor a esta experiencia” (Cubilla, 2015: 11, 12). Para Lorena hubo “un antes y un después” de la desaparición de Diego Duarte:

– *Quiero puntualizar esto porque estamos hablando de Diego. Por un lado veníamos luchando todo el tema de Diego, fuimos la organización, no quiero decir la que más cerca estuvo, pero la realidad es que fue así. Más cerca de Alicia (Duarte) y todo el proceso del juicio. Incluso yo en persona la acompañé a Alicia a ver al primer abogado porque a ella la utilizaban mucho entre el Partido Obrero y Blumberg. Estaba el caso Blumberg que opacaba, tapaba a todo el resto, no había otro adolescente muerto más que el hijo de Blumberg. Ambos murieron en la misma semana. Sí. Entonces estaba el niño rico. Lamentablemente, pobrecito, porque fue brutalmente masacrado. Pero ése estaba en todos los medios, y del pibe pobre que lo desaparecen del basural nadie hablaba, esto era lo terrible también. Ahí ves el condicionamiento de ser pobre, ¿no? De cómo morimos invisibilizados. Entonces yo la acompañé a Alicia a hablar con algunos organismos, que nosotros, para nosotros siempre fueron nuestros consejeros de cabecera, familiares de detenidos y desaparecidos, Lita Boitano, Mabel Gutiérrez, Nora Cortiñas, ya teníamos una muy buena relación, de hecho, muchos años antes, la primera vez que viene Nora, viene al barrio nuestro, la traemos nosotros, a dar una charla. (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

Observamos que el proceso de organización, en el caso de la que más tarde sería la Cooperativa Bella Flor, atravesó diferentes etapas y se diferenció desde sus inicios del resto de las plantas de reciclado:

*–Claro, armamos este proyecto, y este proyecto cuando, después de muchos años, casi cuatro años peleándolo se nos da. No, bueno, y ahí, cuando nos dieron...la organización 8 de Mayo se puso a trabajar en este proyecto, armar el galpón, conseguir los subsidios, compramos las máquinas. Y lo que pasó fue que, un poco que la organización ésta, que nos llevó a armar todo esto, se come un poco a la organización barrial, ¿viste? La organización barrial queda un poquito débil. Pero seguimos existiendo. 8 de Mayo...ya está, se potenció de nuevo. Pero entró también en un poco de crisis. La Ceamse distribuyó diferentes plantas. Tenía que ver con lo que pasó con Diego, y también, con la intención que era descomprimir, había mucho conflicto social, con el tema de la quema<sup>6</sup>. No podía seguir entrando tanta gente al basural a comer. Y reparten plantas. Y a nosotros no, porque éramos como los que siempre le metíamos el dedo en la llaga a la Ceamse, le discutíamos todo. Y a nosotros nos la hizo re larga. No nos quería dar ni el espacio de tierra siquiera. ¿Entonces qué hicimos? Acortamos, empezamos a hablar con los ministerios. Y nos financia Desarrollo Social de la Nación, nos financia el galpón. Y ahí, sí o sí, como entraba a jugar el Ministerio, Ceamse no nos podía decir: yo a vos no te doy la tierra. Te la tenía que dar. Conveniar. Y ahí conveniamos con Ceamse. Por eso también esto marca una diferencia entre las otras plantas, desde el día cero, a nosotros, porque no es una planta de Ceamse, sino que es una planta de la organización 8 de Mayo. Y la cooperativa, la cooperativa la ponemos después, porque necesitamos tener, como la cuestión, el marco jurídico del trabajo acá adentro de los compañeros. Seguimos siendo todos 8 de Mayo, de hecho todos somos 8 de Mayo, pero tenemos que armar la herramienta jurídica, y armamos la cooperativa. 8 de Mayo sigue existiendo, manteniendo el nombre. Es nuestra madre, tal cual, es nuestra mamá (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

La experiencia de pensar cómo hacer barrio en la basura, distingue a la Bella Flor de las demás plantas sociales, como también su apuesta por pensarse transportista e ir en busca de basura por fuera de los límites espaciales y logísticos de la CEAMSE. Por estas características, “la Bella Flor se presenta como un caso extraordinario de gestión y tratamiento de la basura producida en Buenos Aires” (Cubilla, 2015: 11). El hecho de ir a

---

<sup>6</sup> Se denomina “quema” a la montaña de basura, que hereda su nombre del antiguo tratamiento de la basura que se realizaba en la ciudad de Buenos Aires. Hasta el año 1976 la basura era incinerada dentro de los edificios o en grandes chimeneas. En la actualidad todavía se practica la quema de basura, sobretodo en los basurales clandestinos que subsisten en José León Suárez.

buscar basura por fuera de la planta social de reciclado e incluso de la CEAMSE, y ya no sólo esperar la descarga de los camiones, “aparenta una de las transformaciones más significativas para los trabajadores del proceso de reciclado en Bella Flor. Hecho que habla de un desafío de gestión y estrategia de mercado y de una relación más directa con la basura” (Cubilla, 2015: 41).



**Cooperativa Bella Flor. Cinta de clasificación manual de residuos reciclables. José León Suárez.**

Observamos además cómo la territorialización de la pobreza, cambia el espacio y la modalidad de la lucha social. Los cirujas de José León Suárez vieron en el acceso a la quema una conquista que amplió su territorio de acción como derecho a la basura. Ramiro Segura (2006) explica que no sólo existen nexos causales y funcionales entre la vida en el barrio y el sistema social, sino que la experiencia de la segregación espacial se halla tensada por dos fuerzas contrapuestas que modelan la vida de los habitantes del barrio. Por un lado, una conjunción de procesos que empujan hacia el “aislamiento”: débil inserción en el mercado de trabajo, relegación en un espacio urbano degradado y estigmatizado, tendencia a la socialización en espacios homogéneos, exclusión del acceso a bienes materiales y simbólicos valorados. Por otro lado, en tanto el espacio barrial, aunque relegado y excluido, no es un “gueto”, es decir, no es un ámbito relativamente autosuficiente, sus habitantes desarrollan estrategias varias y diversas que implican la “movilidad” para mitigar los efectos del aislamiento y

la exclusión. En definitiva, “la frontera existe y modela la vida social, que se estructura y depende, en gran medida, de la movilización de (escasos) recursos y la elaboración de variadas estrategias para atravesar la frontera con la finalidad de acceder a bienes y servicios escasos o ausentes en el barrio (trabajo, salud, educación, recreación) necesarios para la reproducción de las condiciones de vida” (Segura, 2006: 2).

Lorena menciona que aunque carecen de registros que hablen y cuenten la historia del barrio 8 de Mayo y de los trabajadores de la Cooperativa Bella Flor, desde sus inicios recibieron colaboración en el proceso de formación comunitaria. Destaca:

*– Nosotros siempre fuimos del barrio, la organización, muy genuina de todos compañeros del barrio. Y alguno que se acercaba a colaborar. Siempre venía alguien del Conicet, alguien de algún lado, de otro, a ... ¿viste cómo es esto?, a observar a los pobres, ¡pobres... cómo viven...! Como sujeto de estudio. Sigue siendo lo mismo hoy, ¿no? Sobretudo con las universidades (se ríe) perdón pero es así... es parte de la realidad. Bueno, lo que terminamos viendo de positivo fue esto: que no sabíamos todo, que hay personas que tienen conocimientos que a nosotros nos hacían falta y que de intercambiar las experiencias, se enriquecen. Siempre abrimos la puerta y todo el mundo fue bienvenido. Hasta el día de hoy, nosotros siempre decimos que es parte de un proceso comunitario. Esta cooperativa es hecha de manera comunitaria. Y en un proceso comunitario, el lugar, el espacio, es de todos mientras vengas a querer construir, y que el camino sea la meta. No importa la forma, pero si tenés las mismas metas que la mayoría, sos bienvenido. Aportás desde donde querés y donde podés. No me interesa ni de dónde venís, ni cómo pensás, si tenés o no, sino que puedas compartir estas estrategias con nosotros. Y tratar de enriquecerlas con aportes, opiniones. Siempre fuimos muy abiertos. Y así fue llegando gente que nos fue ayudando a pensar en un proyecto más amplio, de trabajo y demás (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

La importancia de los líderes barriales y comunitarios como mediadores y traductores para el resto de los vecinos se evidencia en el hecho de que deben hablar dos idiomas, o manejar dos códigos si se prefiere. (Complementarios y a veces, marginalizables entre sí). Con el primero movilizan un discurso capaz de dar un sentido común a lo que ocurre, de unir el destino de cada uno a la suerte de todos, de identificar la multitud de

problemas singulares como un problema común a los miembros del grupo. Es un discurso hacia dentro. Con el segundo se dirigen a la sociedad, al espacio público, a las múltiples burocracias, a la prensa, aprenden a negociar con autoridades, políticos y técnicos. Deben manejar allí códigos estructurados por otras claves discursivas, distintas de las que encuentran su eficacia en el barrio. Y lo que puede ser dicho en un lugar muchas veces no puede ser expresado del mismo modo en otro. “La condición misma de dirigente depende de tener éxito fuera y dentro del barrio a la vez, de ser locuaz en ambos territorios y de ser capaz de comunicar entre sí esos dos mundos diferentes” (Merklen, 2010: 20).

El reciclaje de residuos es una actividad que se desarrolla en un contexto social y económico específico, y por lo tanto, implica la existencia de relaciones sociales que se establecen entre las personas involucradas en la recolección, separación, clasificación y venta de los materiales reciclables. Estas relaciones pueden ser de diversos tipos y estar mediadas por diferentes factores, como el género, la edad, el origen socioeconómico, la cultura, entre otros. En el contexto del reciclaje de residuos, el valor de intercambio de la basura es un elemento fundamental que determina la posibilidad de su comercialización y, por lo tanto, la rentabilidad de la actividad. El valor de intercambio de la basura varía según la calidad y cantidad de los materiales reciclables, así como también según la demanda del mercado y la competencia existente. En general, el valor de intercambio de la basura es bajo en comparación con otros bienes, lo que hace que el reciclaje de residuos sea una actividad de baja rentabilidad económica.

En el contexto del reciclaje, se considera que los residuos son recursos potenciales que pueden ser reutilizados y reintroducidos en la cadena de producción. El circuito de reciclaje se refiere al proceso en el cual los materiales reciclables se recolectan, clasifican, transforman y se utilizan para fabricar nuevos productos. El reciclaje de residuos es un componente importante de la gestión ambiental, ya que reduce la cantidad de desechos enviados a vertederos y promueve la conservación de los recursos

naturales. Además, “el reciclaje puede tener beneficios económicos y sociales al generar empleo y promover la economía circular” (Schamber, 2006: 84).



**Cooperativa Bella Flor. Cinta de clasificación manual de residuos reciclables. José León Suárez.**

La recolección y venta de materiales reciclables puede representar una fuente de ingresos para personas que no tienen acceso a otras formas de trabajo remunerado o que se encuentran en situaciones de vulnerabilidad económica. En muchos casos, el reciclaje de residuos es una actividad realizada por personas que trabajan de manera independiente, sin un empleador fijo, y que establecen relaciones de intercambio con intermediarios o empresas recicladoras. Estas relaciones de intercambio

pueden ser desiguales y estar marcadas por asimetrías de poder y conocimiento, lo que puede afectar la rentabilidad de la actividad y la calidad de vida de quienes se dedican a ella. En resumen, el reciclaje de residuos implica la existencia de relaciones sociales que se establecen en torno a la recolección, clasificación y venta de materiales reciclables. El valor de intercambio de la basura es un elemento fundamental en esta actividad, y su baja rentabilidad económica puede generar desigualdades y asimetrías en las relaciones de intercambio entre las personas involucradas en la actividad.

“Un ciruja que viene de la montaña sabe cómo rescatar la basura y sabe del uso de herramientas para ello, pero poco tiene que ver con el trabajo organizado a modo de cooperación en una planta de reciclado. Un trabajador que pasa de trabajar, con cierta individualidad, en la montaña, entra a participar en una organización colectiva de trabajo y carece de diálogo, contexto, indicadores e incluso de conciencia moral-práctica, podemos decir, que le sirvan para caminar y manejarse en la complejidad de trabajo en la planta en cuestión. No es que tenga que saber en detalle el funcionamiento de la planta y de qué se trata cada tarea, ya que sabe en su experiencia distinguir materiales y calcular su cambio. Sin embargo no puede desconocer la historia, la razón política y los objetivos que pretende alcanzar la organización, como tampoco puede desentender el efecto social y político de su trabajo” (Cubilla, 2015: 48).

Pero entonces, ¿qué son las cooperativas de cartoneros?, ¿cómo funcionan realmente las existentes? En términos generales e ideales, pero también en función del discurso que han extendido sus referentes y promotores, las cooperativas de cartoneros serían organizaciones integradas voluntariamente por recolectores informales de residuos que deciden asociarse procurando mejorar su situación individual. Dicha mejora se obtendría básicamente al poder reunir en conjunto un volumen de materiales suficiente como para saltar sobre las instancias de intermediación y vender directamente a depósitos especializados o a las industrias. El fortalecimiento

de la capacidad de negociación de los precios producto de la venta en conjunto, traería a su vez mejoras en las condiciones de trabajo, pudiéndose establecer zonas específicas de recolección para cada miembro. Asimismo, “el esfuerzo cooperativo volvería innecesaria la presencia de los niños acompañando el trabajo recolector de sus padres y se captaría una mayor adhesión de los vecinos para la disposición selectiva de los reciclables” (Schamber, 2006: 111).

Por todo lo dicho, el rol de la dirigencia, de los “punteros” o referentes de una organización social barrial es clave a la hora de construir un discurso hacia dentro apto para unificar experiencia, sensación y significado respecto a la problemática que les atañe, dar sentido común, de tal forma que los involucrados entiendan el asunto y así identificarlo y politizarlo. A la vez, comunicar hacia afuera, es decir, aprehender el manejo de formas y códigos institucionales que permitan dialogar con otros actores, autoridades, instituciones. “El requisito irrenunciable de la dirigencia en una organización social barrial consiste en la eficacia discursiva, en hacer comunicables sentido común y proceder técnico y ser locuaz en ambos territorios” (Cubilla, 2015 :51).

Creemos que Lorena Pastoriza claramente es, desde hace más de veinte años, no solo la líder y referente de la organización social que conforman el Centro Comunitario 8 de Mayo y la Cooperativa Bella Flor. Ella encarna ese rol de traductora y comunicadora de los mensajes institucionales, hacia adentro y hacia afuera. Observamos que la prioridad de la organización es el intento cotidiano para cubrir las necesidades básicas de los trabajadores dado que el trabajo en la planta y la planta misma son parte de algo más amplio. Lo que algunos llaman “la organización” no es sólo trabajo. Son un grupo de personas que se reunía desde mucho antes que surgiera el proyecto productivo: en un primer momento para tomar las tierras, para construir el barrio, para activar el centro comunitario; y luego para emprender el trabajo en la planta de reciclado. Incluso, en el día a día de la planta, las cuestiones principales van mucho más allá de lo referente al trabajo.

### **1.3 Los presos del barrio y el vínculo con el CUSAM (2008-2020).**

En las cercanías del barrio 8 de Mayo, además de la CEAMSE se encuentra una cárcel de máxima seguridad, conocida como el Penal de José León Suárez<sup>7</sup> del Servicio Penitenciario Bonaerense (SPB). Escasos metros separan la planta de reciclado de la Cooperativa Bella Flor, de la entrada a la cárcel. Muchos habitantes de los barrios cercanos están presos allí, principalmente por causas ligadas al narcotráfico. En el Área Reconquista la segregación residencial no se traduce necesariamente en exclusión social (en sentido estricto) pero tiene como efecto la socialización en espacios homogéneos, proceso que refuerza la segregación y tiende a la exclusión. Todos estos procesos tienen como condición de posibilidad y a la vez producen un ordenamiento social específico. El “sistema topográfico” simboliza, segmenta y otorga sentido al espacio barrial y a sus relaciones con el entorno. Se trata de un sistema que tiene su base en la experiencia del espacio y al mismo tiempo le da forma a dicha experiencia, orientando a los actores sociales en el espacio. “Simultáneamente –y aquí radica su riqueza metafórica– al hablar del espacio habla también de otra cosa: expresa –y es expresión– de las relaciones de poder y las desiguales posiciones sociales de distintos actores asociados a un determinado espacio” (Segura, 2006: 7). “Estas condiciones estructurales se hallan a la par de los límites simbólicos. Como en tantos otros casos, las delimitaciones del territorio van más allá de las determinaciones catastrales; se trata de un territorio cargado de sentidos culturales” (Amarilla, 2019: 45).

En la unidad 48 del penal funciona desde 2008 el Centro Universitario San Martín (CUSAM) a partir de un convenio entre el Servicio Penitenciario Bonaerense y la UNSAM. El CUSAM depende de la Secretaría Académica de la UNSAM y ofrece para internos y guardiacárceles las carreras de Sociología y Trabajo Social, pertenecientes a la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES), y la Diplomatura en Arte y Gestión

---

<sup>7</sup> El penal de José León Suárez está ubicado en Camino del Buen Ayre y Debenedetti, en la localidad de José León Suárez y se inauguró en Julio de 2008.

Cultural de la Escuela de Arte y Patrimonio (EAyP). Además se dictan allí talleres de música, encuadernación, cocina, fotografía y poesía.

Desde el primer año en que se instaló el CUSAM en la Unidad 48, comenzaron los vínculos con la Cooperativa Bella Flor. Lorena se refiere a muchas de estas personas privadas de la libertad como familiares:

*– Son los hijos nuestros. Nuestros primos, hermanos. Y así empieza el vínculo. Es totalmente natural y espontáneo. Ellos plantearon eso y después ya fuimos y ¿por qué no armamos una biblioteca?, y les llevamos libros, una computadora. Y después alguien se ofreció para decir, había uno que arreglaba, y bueno, “nosotros las arreglamos y ustedes las sacan y las venden”. Pero todo, tirar cosas a ver cómo ayudamos y a ver qué pasa, así comenzó todo (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

Los primeros cruces entre la organización comunitaria y la creación del CUSAM tuvieron que ver con la biblioteca donada por los cirujas, que aportaron desde los libros hasta la madera para construirla. Luego, desde la Cooperativa comenzaron a elaborarse los escritos para avalar la inserción laboral de los internos cuando obtenían el beneficio de las salidas transitorias. Los jueces solicitaban que una persona jurídica certificara el empleo de los presos antes de que recuperaran la libertad. En ese contexto, la cooperativa, hasta ese entonces llamada Ecomayo, se transformó en planta y posteriormente comenzó a llamarse Bella Flor. Entre 2008 y 2020 emitió cientos de esos certificados y empleó efectivamente a muchos trabajadores. Lalo Paret relató:

*– Entonces, no solamente la cooperativa avalaba, sino que muchos de los que salían venían a laburar acá. Ése venir a laburar acá no era tan exitoso, porque los pibes no tienen cultura de trabajo y también porque, en muchos casos, era sorprendente para los pibes esta circunstancia. Y muchos me decían, en función de todo eso: “todo bien, yo quiero laburar, pero no en el basural”. Cuando generamos la herramienta ésta para darles laburo, que era la Cooperativa Bella Flor, que la armamos para los liberados, la que existía anteriormente, era una cooperativa anterior, que era de esta organización, se llamaba Ecomayo. Ecomayo firmó, no solamente las salidas laborales, sino que firmó el acuerdo con la universidad, para tercerizar los servicios de los liberados. O sea, los liberados que salían y seguían estudiando, Ecomayo los contrataba. Ése marco jurídico que se llamaba Ecomayo entró en*

*un proceso de conflicto y crisis, entonces, en un momento determinado necesitábamos cambiar el marco jurídico y teníamos a Bella Flor, que la habíamos creado para el barrio y estaba sin usar, entonces todos estuvimos de acuerdo en que Bella Flor fuera de ellos. (Entrevista a Lalo Paret).*

Cuando la organización barrial se propuso comenzar a ser una organización productiva y generar puestos de trabajo la relación con el CUSAM fue clave. En palabras de Lalo:

*– Claro, tiene relación, lógico ¿sabés por qué?, cuando se crea el penal, cuando se abre el penal, ahí nosotros empezamos a conceptualizar el Quemaikén<sup>8</sup>. Porque vos imaginate que todas nuestras comunidades, todas las familias de nuestras comunidades, tenían que trasladarse a ver a sus hijos a Olmos, allá a Sierra Chica, a Campana. Era una cultura ya el hecho de ver un grupo de mujeres con bolsos en la avenida esperando al micro que va a Bahía Blanca y Olmos. ¿entendés? (Entrevista a Lalo Paret).*

La organización comunitaria siempre permaneció activa en el apoyo a los familiares de los detenidos, colaborando de múltiples formas, con mercadería, dinero, etc. Pero al instalarse el penal en el año 2008 en Camino del Buen Ayre y Debenedetti de alguna manera se cerró un circuito. Porque los alimentos que generalmente llevaban muchos familiares en sus visitas a los presos, provenían de la quema. Y eso sucede hasta la actualidad.

*– Todos teníamos a nuestras familias en el penal, todos estábamos cruzados por la cárcel y por el basural. Entonces la relación era muy fluida, muy fluida. Por ahí, la cuestión más específica de laburar en penales, no la teníamos. Pero fuimos porque estos pibes nos convocaron y a partir de ahí es que se va generando todo esto, por eso es muy importante. Ellos nos dijeron: “no nos dejen tirados”. (Entrevista a Lalo Paret).*

Como mencionamos anteriormente, las fronteras simbólicas y los “destinos” para los habitantes del barrio, principalmente los jóvenes, están muy marcados. O se es cartonero, o se vende droga, o se roba. Las dos últimas

---

<sup>8</sup> Quemaikén es un neologismo utilizado en el Área Reconquista para referirse al “parque temático de la pobreza”, y es como denominan al recorrido para los visitantes. Quemaikén incluye la cárcel, el basural, el Río Reconquista contaminado y las villas miseria del Área Reconquista. Esta palabra sarcásticamente alude al bioparque Temaikén, ubicado en la localidad bonaerense de Escobar, a 50 km de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, propiedad de Gregorio Perez Companc.

opciones acarrear situaciones ligadas a la privación de la libertad y todo lo que ello trae aparejado. Para Lorena el tema se relaciona directamente con la discriminación que los habitantes del territorio padecen a diario:

*– Esto de no tener posibilidades, la imposibilidad de tener. Y ver un mundo que no es para mí, todo el tiempo, todo el tiempo. Eso genera, sobre todo en los jóvenes un resentimiento muy fuerte, y yo te digo que es de lo más difícil de abordar. Cuando vos tenés que abordar la problemática en el barrio, lo más difícil es abordar eso. ¿Cómo le cambio la mirada al otro con respecto a que entienda que todo lo que le muestran no es una mentira, porque es real y existe, pero que todo eso no es la felicidad ni te hace persona, ni mucho menos mejor persona? ¿no? Y también explicar, para el afuera, ¿por qué no puedo tener una tele de 40 pulgadas o no puedo tener zapatillas de marca? ¿Por qué no? ¿Porque somos pobres? O porque está el chiste fácil: “pero ah, pero tienen directv”. ¿Y por qué no? Es un proceso para adentro y para afuera, de lo más difícil, es la comprensión... (Entrevista a Lorena Pastoriza).*

De acuerdo con Yanina Amarilla (2019) los límites simbólicos se relacionan con la falta de oportunidades para poder elegir otros destinos que escapen al CEAMSE y la UP 48. “Las adicciones y el delito llevan directamente a privaciones de la libertad y en algunos casos a la muerte” (Amarilla, 2019: 47).

## **Conclusiones**

En la Cooperativa Bella Flor la basura es transformada y reciclada para su posterior venta. A través de este proceso, se genera un valor simbólico y social alrededor de la basura, que antes era considerada como un desecho, un descarte, un objeto sin valor. En esta planta de reciclado, los residuos no son simplemente objetos desechados, sino que poseen una agencia propia. Su presencia y gestión tienen repercusiones sociales, económicas y ambientales, y su potencial de transformación nos invita a repensar nuestra relación con ellos. El reconocer la agencia de los residuos, permite a las personas que trabajan directamente con la basura el pensar en prácticas más responsables y creativas para su manejo, un enfoque más sostenible y consciente hacia los recursos y el medio ambiente.

En este escenario, el trabajo humano directo que la organización comunitaria dirigida por Lorena Pastoriza realiza a diario se presenta como un proceso de dignificación, que parece centrar su valor en algo así como resistir y mantenerse en actividad. Para Lorena tiene que ver con lo que ella llama

*–“reciclar personas, nosotros mismos nos reciclamos permanentemente al hacer lo que hacemos y a la vez vamos reciclando cabezas”(Entrevista a Lorena Pastoriza).*

Por su parte, los trabajadores más antiguos de la Bella Flor reconocen que construir el barrio para ellos fue anterior al trabajo en la Cooperativa. En este sentido, en la actualidad pueden reconocerse y ser reconocidos como trabajadores, gracias a la experiencia de organización social en base a la basura. Esa sería una forma de ver la transformación, en el cambio. Porque el trabajo realizado por Lorena va más allá del simple intercambio de mano de obra por un salario.

El compromiso de sacar a las personas de la marginalidad se manifiesta en acciones concretas y significativas. Por ejemplo, cuando la Cooperativa Bella Flor asumió los gastos médicos y brindó apoyo para estancias de rehabilitación por drogas a algunos de sus trabajadores. Estas iniciativas demuestran el compromiso de la Cooperativa con el bienestar integral de sus miembros. También generan un sentido de pertenencia, la creación de un lazo muy fuerte. Si tenemos en cuenta el *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss (2009), entendemos que un don (algo que se da) no es simplemente la transferencia de un objeto, sino que implica una relación social y simbólica entre dos partes. Un don (un regalo) establece un vínculo entre el donante y el receptor, generando una obligación de reciprocidad. En otras palabras, cuando se recibe un regalo, se espera que se devuelva el favor de alguna manera. Por eso consideramos que el trabajo de Lorena Pastoriza en la Cooperativa Bella Flor pone en juego la reciprocidad como base del lazo social e implica un compromiso con la comunidad que incluye la puesta en valor de los residuos como objeto de intercambio y transformación.





Centro Comunitario 8 de Mayo. Barrio 8 de Mayo. José León Suárez.



Centro Comunitario 8 de Mayo. Barrio 8 de Mayo. José León Suárez.

## **Capítulo 2. LA APROPIACIÓN CULTURAL Y LOS VÍNCULOS DE RECIPROCIDAD: EL ARTE DE GABRIELA ARIAS EN EL ÁREA RECONQUISTA**

### **Introducción**

En este capítulo, nos centraremos en la figura de Gabriela Arias, la artista que llegó al Centro Comunitario 8 de Mayo en el año 2000 y entabló una estrecha amistad con Lorena Pastoriza. Describiremos el papel de Gabriela en la creación de la identidad visual del Centro Comunitario 8 de Mayo y posteriormente de la Cooperativa Bella Flor, en colaboración con los trabajadores.

A continuación, indagaremos en la inspiración de Gabriela al adentrarnos en el legado artístico de Niki de Saint Phalle y sus famosas "nanas". Examinaremos cómo esta influencia se refleja en la Venus del Reconquista a partir del análisis de las primeras Venus creadas por Saint Phalle, anteriores a las "nanas". La conexión entre la obra de Niki y la Venus del Reconquista nos revela que estamos ante un caso de apropiación cultural.

La apropiación se refiere a la acción de tomar, adoptar o hacer uso de elementos culturales, ideas, imágenes o prácticas de otros individuos, grupos o culturas. En el contexto artístico, la apropiación implica tomar elementos preexistentes y reinterpretarlos, transformarlos o incorporarlos en nuevas obras de arte. Es un proceso creativo que involucra la toma de algo ajeno y su reconstrucción dentro de un nuevo contexto.

Si la relacionamos con los intercambios basados en la reciprocidad y la dualidad inherente entre el dar y el tomar del otro, la apropiación artística implica una interacción bidireccional. Cuando una artista se apropia de elementos culturales preexistentes, los toma prestados y los recontextualiza en su obra, está estableciendo una relación de intercambio con esos elementos. La artista utiliza esos elementos como "dones" para crear una

nueva obra de arte, pero al mismo tiempo, se espera que haya una reciprocidad, una devolución creativa o reinterpretación de esos elementos. Al tomar ideas de otros, la artista reconoce la contribución que estos han hecho. Al hacerlo, acepta y se apropia de algo que ha sido creado por otros, aún con las tensiones y la dualidad que esto implica, dado que se plantea la cuestión de la originalidad y la autoría. Las consideraciones éticas y culturales en los casos de apropiación se basan en la necesidad de encontrar un equilibrio entre la gratitud, el reconocimiento y la creatividad personal.

## 2.1 Gabriela Arias

Gabriela Arias es artista plástica y escenógrafa. Estudió diseño gráfico en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires, se formó como escultora en el taller de Alberto Delponti y como pintora sus maestros fueron Omar Lotito y Graciela Paats.

En el año 2000 fue contratada por el Instituto de Cooperación Económica Internacional (ICEI<sup>9</sup>), y por medio de éste llegó al Barrio 8 de Mayo. Con motivo de la profunda crisis económica que atravesaba nuestro país, el ICEI desembarcó en Argentina con una campaña llamada “Un pane per un bambino”<sup>10</sup>, que apoyaba el nacimiento de los comedores comunitarios en diversos puntos del Área Metropolitana de Buenos Aires. A pedido de esa ONG, Gabriela trabajó en el desarrollo de toda la campaña gráfica de “Un pane per un bambino”. Ese mismo año conoció a Lorena Pastoriza:

*En ese momento no tenían nada, era la casa de Lorena donde ocurría todo. Y el ICEI, lo que hace es construir un Centro Comunitario. Para que funcione como comedor. Y ahí yo conozco a estos comedores de acá y de otros lugares, como en zona sur, en Hudson, en Florencio Varela, en muchos lugares del conurbano donde nacían los comedores y todos*

---

<sup>9</sup> El ICEI (Istituto Cooperazione Economica Internazionale) es una ONG italiana nacida en 1977 en Milán que busca generar modelos innovadores de intercambio social, económico y cultural, promoviendo la generación de capacidades, autonomía y participación de comunidades en riesgo para erradicar la pobreza a través de la valorización de los recursos y el capital humano de sus destinatarios. Realiza intervenciones de cooperación en Italia y en otros países del mundo en el ámbito de la ciudadanía cultural, inclusión laboral y, con particular atención al medio ambiente, la agricultura sustentable y el turismo responsable.

<sup>10</sup> Un pan para un niño.

*tenían el mismo lema que siempre me llamó la atención que era “nacemos para desaparecer”. Yo nunca entendía por qué. Y ahora, que no sólo no desaparecieron sino que se multiplicaron y se potenciaron, entiendo que era porque a las escuelas se tiene que ir a estudiar, no a comer. Como que todo esto era una medida de emergencia, los comedores, por lo que estaba pasando con la crisis económica. Y ahí la conocí a Lore. Después nos hicimos muy amigas. Conocí gente, sus hijos eran chicos. En el 2009 o 2010, cierra la ONG. Igual yo seguí yendo y colaborando porque fue toda mi historia ahí, ya tenía afectos... (Entrevista a Gabriela Arias 18/07/19).*

En 2009 la ONG italiana se retiró del país y Lorena Pastoriza quedó a cargo del centro comunitario que desde entonces funcionó como comedor, como merendero, como sala de velatorio, como salón para cumpleaños, etc. junto a un equipo de talleristas y voluntarios que a la vez son vecinos del barrio 8 de Mayo. Gabriela enfatizó que el lugar permanece abierto las 24 horas y aunque sea de noche siempre hay una guardia:

*Se hace necesario, sí, porque siempre hay un chico, un nene, un adulto, lo que fuera, que va al centro comunitario. El que se acerca tiene que ser recibido. Siempre tiene que haber alguien que les dé un abrazo a los chicos. Y hace poquito, en la reunión de talleristas, la bajada principal fue ésa, hacerles sentir a los pibes que ahí los queremos. Porque ellos cargan con el rechazo, obviamente, de la sociedad. No sólo es la mirada. Es en todo, la estigmatización que provoca la pobreza. Para hacerles sentir que ellos valen y que los queremos. Y que se acerquen. Porque bueno, después apareció también la figura de los narcos, que eso no ayudó (Entrevista a Gabriela Arias 18/07/19).*

Gabriela continuó vinculada al centro comunitario 8 de Mayo dictando talleres y a cargo de la comunicación visual. Entre ella y los trabajadores crearon el primer logo del centro comunitario.



## 8 de Mayo

**Primer logo del Centro Comunitario 8 de Mayo. José León Suárez. 2005.**

Tiempo después crearon la primera imagen de la cooperativa Bella Flor, para la cual Gabriela trabajó como diseñadora gráfica, *como cumpliendo un papel más de ser simplemente una traductora visual, entre lo que ellos querían mostrar y comunicar a los demás. Entonces siempre seguí colaborando* (Entrevista a Gabriela Arias).



**Primer logo de la cooperativa Bella Flor. José León Suárez. 2011.**

*“Después el logo mutó, porque al principio a ellos sí los representaba el cartonero que andaba suelto por ahí, tirando de un carro. Y ése primer logo tenía una flor. Una flor que crece ahí en las vías. Es llamada también la pasionaria. Y claro, elegimos esa flor porque ellos ya la tenían en el carro. Porque de tanta adversidad, y entre tanta basura,... siempre Lore dijo “hay una esperanza y... donde siempre va a crecer algo lindo si uno quiere que crezca” (Entrevista a Gabriela Arias).*



**Segundo Logo de la Cooperativa Bella Flor. José León Suárez, 2014.**

*“Entonces siempre el símbolo de la flor fue como el nacimiento de algo bello. En medio de todo eso. Y ahora como que ya no los representa el carro, pero quedó” (Entrevista a Gabriela Arias).*

COOPERATIVA



**BELLA FLOR**

BY PROYECTO COMUNITARIO 8 DE MAYO

Tercer Logo de la Cooperativa Bella Flor. José León Suárez, 2017.



**Logo actual de la Cooperativa Bella Flor. José León Suárez, 2020.**

*Actualmente ellos están separados de los cartoneros que van tirando de un carro, ellos ya se agruparon, formaron la cooperativa... Entonces ese logo... como que, si bien lo quieren porque muchos lo tienen tatuado. Yo les hice ver que no estábamos cambiando el logo, sino simplemente que todos evolucionamos. Nos cortamos el pelo, y seguimos siendo los mismos, o por ahí nos vestimos diferente. Estamos más gordos, más flacos, más altos, no sé, pero seguimos siendo nosotros y conservando nuestros valores. Por eso les hice ver que lo rescatábamos simplemente haciendo una síntesis. Rescatábamos la flor como símbolo de ellos, pero que sigue todo ese trabajo, y crece (Entrevista a Gabriela Arias).*

La creación de la imagen visual de la Cooperativa Bella Flor se fue gestando a lo largo de los años. Los logos no sólo representan la identidad y los valores de la organización, sino que también reflejan un acto de colaboración entre los trabajadores y Gabriela Arias. En este proceso, se estableció una reciprocidad creativa donde cada parte aportó sus habilidades y perspectivas. La colaboración en el diseño de los logos implicó un intercambio simbólico de dones. Los trabajadores, a través de sus

conocimientos y experiencia en el trabajo de la cooperativa, aportaron una comprensión profunda de su identidad colectiva y los valores que deseaban transmitir. Por su parte, Gabriela contribuyó con su habilidad artística y su capacidad para materializar visualmente las ideas y conceptos expresados por los trabajadores.

## 2.2 Las Venus y Nanas de Niki de Saint Phalle

A partir de su contacto con el ICEI, Gabriela fue invitada a Italia y trabajó unos meses en Roma. Durante su estadía visitó el Giardino dei Tarocchi<sup>11</sup>, situado en Capalbio, una pequeña localidad en la provincia de Grosseto, en la región de Toscana. Allí Gabriela conoció la obra de la artista francesa Niki de Saint Phalle:

*Ahí conocí sus Nanas, que son estas esculturas... que son estas gorditas, digamos. Gorditas para nuestro ojo estético occidental, pero en realidad son mujeres con formas. Muy voluptuosas, pero... Bueno, la conocí a Niki y me pareció la historia de ella increíble. Ella fue una de las primeras feministas en el arte ¿no? Bueno, a raíz de eso, yo tomé una de sus Nanas y traté de hacer un homenaje, con mis mosaicos, la reformulé con mi arte* (Entrevista a Gabriela Arias).

La obra de Catherine Marie Agnes Fal de Saint Phalle, más conocida como Niki de Saint Phalle, ha sido poco comentada y rara vez contextualizada. Para esta artista la mujer fue el tema central de su obra, aún antes de que muchos artistas se sumaran a la revolución feminista de los años sesenta. Podemos ver en ella a una de las grandes artistas del siglo XX. Saint Phalle introdujo radicalmente su autobiografía en el ámbito del significado de su obra. Sin duda éste fue un gesto político feminista, una extensión de “lo personal es político”, el llamamiento de la segunda ola del movimiento feminista. “Niki se dirigió a las mujeres, las representó tal y como son, y soñó que eran como deberían ser, futuras heroínas de una utopía que también era uno de los temas de su obra” (Morineau, 2015: 30).

---

<sup>11</sup> El Giardino dei Tarocchi (Jardín del Tarot) es un jardín de esculturas basado en el tarot esotérico, creado por la artista francesa Niki de Saint Phalle. Ubicado en Pescia Fiorentina, localidad Garavicchio, en el municipio de Capalbio, provincia de Grosseto, región de la Toscana, Italia. El parque fue abierto al público en 1998 y funciona hasta la actualidad.

## Para Gabriela

*“ella fue una transgresora en un montón de sentidos. Y por primera vez visibilizó la temática de la mujer, por eso siempre sus esculturas tienen unas tetas enormes, porque mostraba los cuerpos atravesados por el tema de la lactancia, de la maternidad, de los abusos, de la explotación del cuerpo. Ella ahí quiere visibilizar el cuerpo de la mujer, como sujeto y con toda su problemática, y con todo lo que eso implica...”* (Entrevista a Gabriela Arias).

Niki de Saint Phalle fue una de las primeras artistas —tal vez incluso la primera— en ser reconocida en términos de igualdad con los hombres en la década de 1960. A lo largo de la reinención del potencial semántico del cuerpo de la mujer, Saint Phalle estableció un motivo central: el cuerpo femenino como lugar, literalmente, de la creación. Amplificado y abierto, el cuerpo de la diosa madre que ella recuperó y enalteció se convirtió, efectivamente, a partir del inicio de los años sesenta, en morada.

Lingüística y estructuralmente la mujer siempre significó tanto la sexualidad como la victimización y el mal. “Durante años la pintura representó el cuerpo femenino: la desnudez, el objeto del amor, la diosa, Venus, convertidas en metonimias en toda la tradición de la historia del arte occidental” (Wilson, 2015: 98). A principios de los años sesenta, con las Venus y, poco después, con las Nanas (las esculturas gigantescas de mujeres orondas con una decoración vistosa), Saint Phalle abandonó la negatividad y la rabia por un registro más positivo. Las Nanas le dieron un medio para seguir la pista de la femineidad desde lo que fue la violación de su integridad física hasta su feliz emancipación.

En 1964 creó la primera de las esculturas a las que llamó Venus. Era monstruosa y perturbadora. Fue la prefiguración de las Nanas en su inversión grotesca de la idealización artística de la belleza femenina en el arte occidental. Las primeras Venus llevaban (en honor a la cultura de las mujeres según la artista) ovillos de lana pegados o retales que representaban prendas reales o formaban una epidermis decorativa cuyos efectos oscilan entre la abstracción lírica y un patchwork alocado de

patrones y motivos encontrados y creados, como corazones, flores, mariposas, etc.



**Venus, 1964. Lana, alambre y objetos diversos, 170 cm. Colección Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporaine, Niza.**

Enfrentada a temprana edad a la violencia de los hombres (fue violada por su padre a los once años) y, sin embargo, decidida a ejercer la profesión de artista en un mundo masculino, Saint Phalle eligió convertirse en una de las

muy escasas mujeres escultoras del siglo XX y dedicarse al género escultórico más caro, más político, más masculino: la escultura pública, monumental. Como única mujer del grupo de los nuevos realistas<sup>12</sup>, también sería una de las pocas artistas feministas que no quisieron adherirse al feminismo. Su exploración de lo que ella llamó los “roles de las mujeres” hizo saltar por los aires la forma y el contenido de las representaciones del cuerpo femenino del siglo XX. “Novias, prostitutas, madres que acaban de dar a luz o brujas se convertían, de repente, en Nanas encintas, alegres divinidades creadoras, cuyos cuerpos se abrirán más adelante para ser Nanas-casa” (Morineau, 2015: 33).

Con un embarazo explícito o implícito, desde un principio las Venus de Niki se relacionaron con la Gran Diosa prehistórica, la Venus de Willendorf. Estas figuras comparten ciertos aspectos formales y estéticos, a pesar de pertenecer a diferentes períodos históricos y contextos culturales. Mencionaremos algunas similitudes notables:

- Son figuras femeninas prominentes: las Venus de Niki de Saint Phalle y la Venus de Willendorf representan figuras femeninas con formas voluptuosas y redondeadas. Ambas resaltan las características corporales asociadas con la fertilidad y la maternidad.
- El énfasis en los senos y el vientre: las esculturas enfatizan los senos grandes y redondeados, así como los vientres prominentes. Estos rasgos resaltan la función reproductiva y la capacidad de dar alimento.
- La ausencia de rasgos faciales distintivos: tanto las primeras Venus de Niki de Saint Phalle como la Venus de Willendorf carecen de rasgos faciales definidos. Esto puede sugerir una atención centrada en el cuerpo y la fertilidad en lugar de la individualidad o la representación personal.

---

<sup>12</sup> Nuevo realismo (en francés, Nouveau Réalisme y en inglés New Realism) se llamó al movimiento artístico de pintura fundado en 1960 por el crítico de arte Pierre Restany y el pintor Yves Klein, durante la primera exposición colectiva en la galería Apollinaire de Milán. El Nuevo Realismo fue, junto con Fluxus y otros grupos, una de las numerosas tendencias de la vanguardia de los años 60.

Observamos que al centrarse en la representación simbólica del poder y la fertilidad femenina, estas esculturas destacan la importancia de la forma corporal y la maternidad. Si bien estas similitudes se basan en lo que vemos a simple vista, es importante señalar que provienen de momentos históricos y culturas diferentes, y seguramente tienen significados y propósitos distintos.



**Venus de Willendorf. 24000 años de antigüedad. Piedra calcárea y ocre rojo. 10,5 cm. Museo de Ciencias Naturales de Viena.**

Saint Phalle hizo un cambio radical de lo desgarrador a lo festivo hacia finales de los años sesenta: las Nanas invitaban a bailar. Y aunque eran lúdicas, despertaron bastante ansiedad en la crítica y los medios artísticos de los años sesenta. “Desde que las lanzó en 1965, las creó como vehículos que marcaban la celebración de una sexualidad verdaderamente femenina, incluso materna” (Minioudaki, 2015: 172). Además, “aunque les dio un nombre colectivo en el que tenían cabida las mujeres de carne y hueso, bautizó a la mayoría de las Nanas con el nombre de una amiga, al menos

durante los años sesenta; inscribía así la sociedad matriarcal que deseaba que ellas augurasen en los pasos que ya habían dado mujeres reales y ponía de manifiesto la importancia de la hermandad en la labor amazónica de liberación de las mujeres” (Minioudaki, 2015: 171).



**Bénédicte, 1965. Lana, tela y rejilla. 80 x 104 x 87 cm Colección particular.**



Dolorès, 1965-1998. Poliéster pintado sobre rejilla. 550 cm de alto. Sprengel Museum, Hanóver.



**Black Venus, 1965-1967, poliéster y pintura, 279 x 131 x 78 cm. Whitney Museum of American Art, New York.**

Hon<sup>13</sup>, la Nana más grande –la instalación masiva que Saint Phalle organizó con Jean Tinguely y Per-Olof Ultved para el Moderna Museet de Estocolmo en 1966– alentaba el movimiento corporal y abría su vagina gigantesca para que los visitantes se introdujeran en su cuerpo y participaran en una serie de actividades que tenían lugar en su interior con contribuciones de los tres artistas. Hon, acabada justo antes del giro decisivo de Saint Phalle hacia lo festivo, se convirtió en la apoteosis de su ambivalencia radical, que aceptaba y fomentaba una personificación y una subjetividad de la mujer empoderada, y que aun así guardaba el eco de que las fuerzas del patriarcado pueden violar y mermar los cuerpos y las mentes de las mujeres (desde la violación hasta los supuestos ideológicos sobre la imposibilidad de las mujeres de

---

<sup>13</sup> Ella, en sueco.

hacer buen arte). “Al cuestionar las fuerzas opresivas fueron posibles el arte y la cultura feministas. A Saint Phalle y a las demás les debemos nada menos que la segunda ola del feminismo y el movimiento feminista en el arte” (Jones, 2015: 163).



**Hon, 1966. Instalación temporal en el Moderna Museet. Estocolmo.**

Saint Phalle subrayaba lo indisociable, constante y complementario de dos de las muchas polaridades de su obra: violencia y disfrute, representaciones abyectas y gozosas de las mujeres. La celebración descarada de la feminidad, que se identifica con sus Nanas, junto con lo pop de su policromía decorativa, ha desempeñado una función pertinente en la posición marginal, paradójicamente, de su obra escultórica en la historia del arte del siglo XX, incluso en su revisión feminista. “Su principal labor fue el avance radical en el proceso de reinterpretar la escultura del siglo XX y de reimaginar a través

de estas figuras el cuerpo (femenino)” (Minioudaki, 2015: 165). “Las Nanas, ya fuera vestidas para el trabajo o el placer, bailando o luciendo botellas de vino, jugando en la playa o patinando sobre hielo, señalando casi con onanismo sus vulvas o posando como reinas de belleza de un extravagante imposible, agachadas o erectas, diminutas o gigantescas, en sus diversas transmutaciones llegaron a componer una tribu de guerrilleras cotidianas, gesticulares y gozosas, sexuales y, aún así, a menudo maternales, que declaraban el poder de la otredad imaginada a través de los placeres de sus cuerpos” (Minioudaki, 2015: 169).

Niki preconizó el advenimiento de una nueva sociedad matriarcal. Fue una creadora vanguardista que abogaba por un arte para todos. A su obra pública dedicó la artista buena parte de su vida y la totalidad de sus ahorros. En su ambición “pública” se incluyeron su actitud comprometida con la política y la sociedad. “Reconciliar, atemperar, cuidar, tales eran las misiones que Saint Phalle asignaba al arte, para ella y para los demás... con el fin último de renacer. Porque ella creía lo bastante en el arte como para ver en él la experiencia de un renacimiento o, cuando menos, el recorrido iniciático a través del cual cada uno debía hallar su destino” (Morineau, 2015: 33).

Las Nanas exultantes de Niki de Saint Phalle demuestran una libertad, un goce y una igualdad que millones de mujeres todavía no pueden abrigar ni como aspiración. La Venus del Reconquista, creada por Gabriela Arias inspirada en las Nanas de Niki de Saint Phalle, puede considerarse no sólo una apropiación, también puede verse como una continuidad. Al adoptar la figura de la Venus y reinterpretarla desde una perspectiva contemporánea y feminista, Arias continúa el legado de Saint Phalle al desafiar las normas establecidas y alzar la voz en favor de la igualdad de género. La Venus del Reconquista se convierte en un símbolo de empoderamiento y resistencia, desafiando los estereotipos y reivindicando la diversidad y la autenticidad de las mujeres del territorio.

En este sentido, tanto las Venus y Nanas de Niki de Saint Phalle como la Venus del Reconquista representan un intento de reimaginar y redefinir la representación del cuerpo femenino en el arte. A través de la escultura y el lenguaje visual, estas obras desafían las concepciones convencionales de la feminidad, promoviendo una visión más inclusiva, libre y empoderada de la mujer.

En resumen, el análisis de las primeras Venus de Niki de Saint Phalle y la conexión con la Venus del Reconquista permite explorar temas como la subversión de las representaciones convencionales de la feminidad, la celebración de la feminidad, la lucha por la igualdad de género y el compromiso político y social en el arte. Ambas artistas desafían las normas establecidas y abren espacio para una visión más inclusiva, auténtica y empoderada de las mujeres en el arte y la sociedad.

La Venus del Reconquista se inserta en un linaje de imágenes de Venus que han sido objeto de apropiaciones, reinterpretaciones y recontextualizaciones a lo largo de la historia del arte. Estas apropiaciones permiten que las venus históricas sean miradas desde otra perspectiva, adquieran nuevos significados y se conviertan en símbolos de empoderamiento, resistencia y reivindicación de la diversidad.

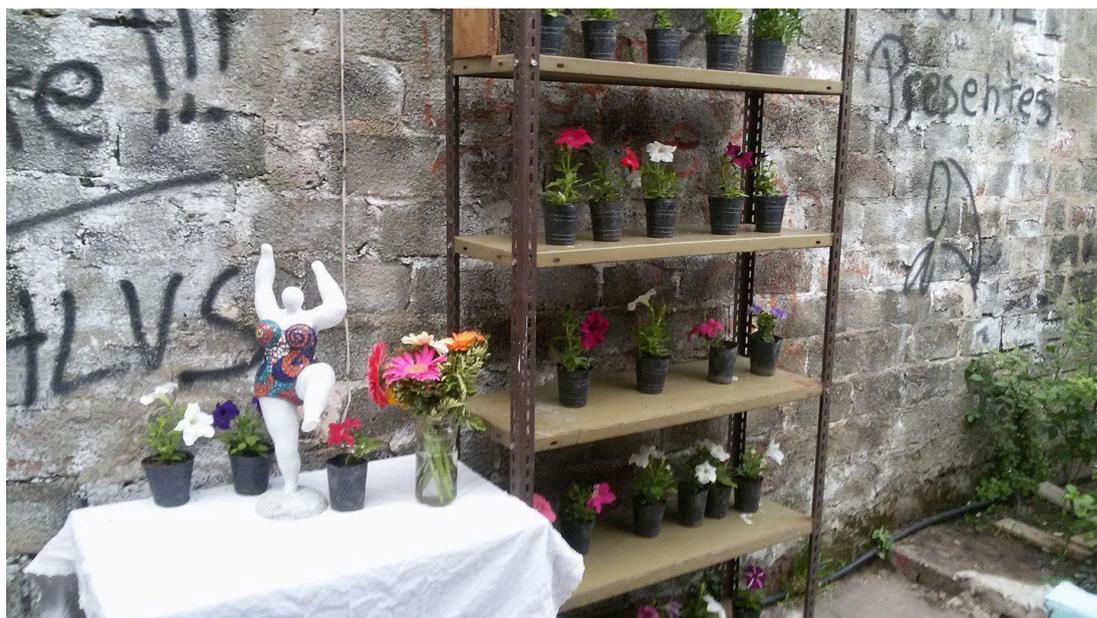
### **2.3 El nacimiento de La Venus del Reconquista**

*Bueno, entonces hice una, y en una fiesta de fin de año de 2016, la llevé al barrio y se la regalé a Lore. Claro, entonces fue a fines del 16, fue en diciembre, en una noche, en una fiesta, y que a todas las mujeres les encantó, y una le puso flores, eso todo sucedió la misma noche. Lorena dijo que era de todas ese día. Sí, la sociabilizó en el ...En la casa de alguien, que no me acuerdo quién, pero tenía un fondo, un jardín muy grande. Y ella cuando la muestra dice “—ella es de todos” (Entrevista a Gabriela Arias).*

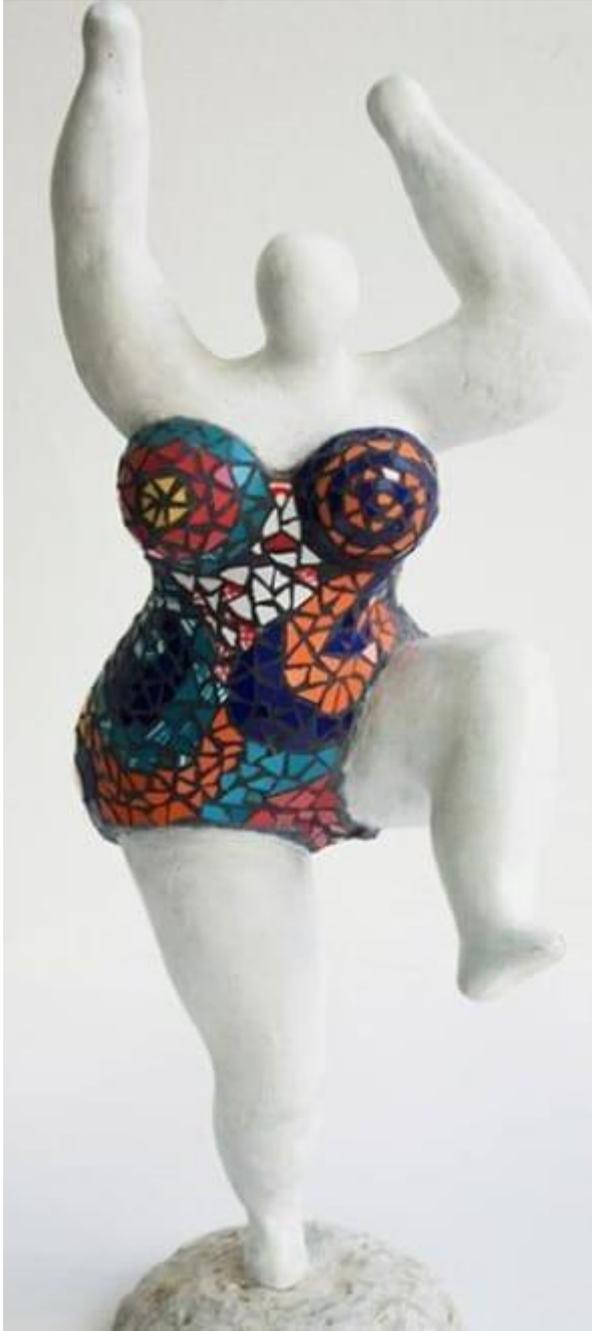
Lorena comenzó llamando a la escultura “la gordita”. Esa tarde alguien la puso en un lugar rodeada de flores,

*Otra persona le puso una velita, uno le dejó un billete de dos pesos, después pasó otro y le dejó monedas, entonces se convirtió, ya esa tarde-noche, todo sucedió en la misma noche, porque llegó un momento donde estaba, lleno de flores, de moneditas, este...le tocabas el culo y podías pedirle un deseo, pero porque "ella" quiere, eso está...es consentido, eso Lore lo remarcó mucho (Entrevista a Gabriela Arias).*

Sobre el aspecto relacional en torno a la escultura, el que se la pueda tocar, que la puedan tener "de visita" en diferentes casas, y acerca del armado de altares y vitrinas para exhibirla, volveremos en el próximo capítulo, donde también trataremos de entender por qué pasa eso, más allá de la búsqueda deliberada de colocar a la estatuilla en un lugar relevante, donde llame la atención, y de que haya una invitación o un permiso para tocarla, pedirle un deseo, etc.



**La Venus del Reconquista. 2016. Cemento patinado y mosaicos policromados. 50 cm. Buenos Aires.**



**La Venus del Reconquista. 2016. Cemento patinado y mosaicos policromados. 50 cm. Buenos Aires**



**Gabriela Arias y Lorena Pastoriza. 2016. Buenos Aires.**

*Después que se presentó yo les dije, esa misma noche fue...les hice escribir en papelitos, que todas escribieran algo. Primero fue qué les sugería la palabra mujer o verla ahí en sus formas y en sus...de todo, aunque sea chiquita o grande. Entonces bueno, el tema de la mujer era igual a guiso, aparecían palabras como “guiso”, “teta”, eh...Claro, la mujer como proveedora, de sexo, de comida, ¡de todo! También, como te decía, hubo papelitos que decían “basura”, de acuerdo también cada una a su experiencia. Pero siempre era “cacerola”, “teta”, “guiso”, “leche”, todo tenía que ver con proveer. Y creo que a todos les gustó verse. Porque no es una “mulatona”, o sea, tiene formas, pero tiene mucha pierna, mucho culo, porque... bueno, está en una actitud de alegría. Porque también hay que resaltar la alegría que yo vivo cada vez que voy al barrio. Están contentas, se hacen chistes, creo que hay algo de esto que “la alegría no se entrega” (Entrevista a Gabriela Arias).*

Aunque Gabriela al principio bautizó a la escultura “Vida que te bailo” de a poco comenzaron a decirle “La Venus del Reconquista”. El primer nombre se debió a que para la artista, la mujer que representa la escultura está alegre, en una actitud de celebrar la vida.

*Vida que te bailo, como que...la que te tocaba, ¡la bailabas! y con una actitud... pero me parece que es el mejor nombre para allá, porque ellos asocian las Venus con la belleza, es ése, el que le quedó. Igual, con todas las cosas que yo hice, así, como artista plástica, nunca sentí que me pertenecían. A veces hasta me olvido de firmarlas. Yo creo que la Venus no está firmada, ni siquiera. Desde que la hice la solté porque nunca la sentí mía sino*

*que quería, sentía que tenía como un deber con la artista Niki de Saint Phalle, que se conozca, que fuera conocida. Que tenía que trascender eso, y... si bien es mi versión, y ojalá hubiera podido hacerla tan bella como las que hacía ella, no sé, pero siempre... no sé si es el diseño gráfico lo que me hace también desprenderme de lo que hago, porque sé que no me pertenece, no sé, todo lo que hago lo hago como también pensando en que circule. Todo tiene que circular, desde lo material hasta lo artístico (Entrevista a Gabriela Arias).*

Las categorías emic y etic son conceptos utilizados en antropología para distinguir entre las perspectivas internas de los actores culturales (emic) y las perspectivas externas de los observadores o analistas culturales (etic).

En el caso del término "gordita" utilizado inicialmente para referirse a la escultura, podríamos considerarlo como una categoría emic, es decir, un término empleado por los propios actores culturales, en este caso, la comunidad local, para describir y atribuir significado a la escultura. Desde su punto de vista, "gordita" puede evocar una imagen positiva de una figura alegre y celebratoria de la vida, alejada de los estándares de belleza tradicionales.

Por otro lado, el término "Venus", utilizado posteriormente para denominar la escultura, podría considerarse una categoría etic, ya que está influenciada por las categorías y conceptos del mundo del arte más amplio y su asociación con la figura mitológica de las Venus. En este sentido, un observador o analista cultural, así como un crítico de arte y el público en general, puede reconocer la referencia a la figura clásica de las Venus y conectarla con los conceptos y significados históricos asociados con ella.

Debemos tener en cuenta que las distinciones entre categorías emic y etic no son rígidas y pueden variar según el contexto y la interpretación. En el caso de la escultura de Arias, el uso de ambas categorías, "gordita" y "Venus", refleja la interacción compleja entre la perspectiva local y las influencias más amplias del mundo del arte. Ambas categorías contribuyen a

la construcción de significado y al diálogo entre los habitantes del barrio y los observadores externos.

En definitiva, el término "gordita" puede considerarse una categoría emic, utilizada por la comunidad local para describir y atribuir significado a la escultura, mientras que el término "Venus" puede verse como una categoría etic, influenciada por las categorías y conceptos del mundo del arte más amplio. Ambas categorías contribuyen a la comprensión y apreciación de la escultura desde diferentes perspectivas.

## **2.4 La artista como etnógrafa**

En este punto nos interesa reflexionar acerca de cómo Gabriela Arias, incorporó determinadas prácticas antropológicas a su proceso artístico. Creemos que las prácticas y las teorías artísticas contemporáneas pueden contribuir a la hora de pensar los usos que hacemos de las imágenes dentro de nuestra cultura. Cuando nos preguntamos ¿cómo hace una artista como Gabriela Arias para incorporar prácticas antropológicas en su trabajo? pensamos también en ¿qué relaciones hay entre el arte y la antropología? Porque nos interesa comprender el aporte interdisciplinar de la perspectiva antropológica para la poética visual de los artistas contemporáneos y a la vez, entender cómo puede influir el arte en la investigación etnográfica de los antropólogos. A continuación analizaremos el desarrollo de la relación entre ambas disciplinas y las discusiones teóricas que consideramos necesarias para iluminar nuestra investigación.

Foster (1995) postuló que, desde mediados de los años setenta en el arte surgió un nuevo paradigma: el artista como etnógrafo. Este nuevo paradigma cuestionó a las instituciones burguesas y capitalistas del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), y sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad. El tema que empezó a interesar a los artistas pasó a ser el otro cultural y/o étnico. Veremos las características de este giro y qué lo distinguió respecto del

método etnográfico. Al ser la antropología la ciencia de la alteridad; se volvió, junto con el psicoanálisis, la *lingua franca* (algo casi como un idioma neutral) tanto de la práctica artística como del discurso crítico. También fue la antropología la disciplina que tomó a la cultura como su objeto, y este campo ampliado de referencia fue el dominio de la práctica y la teoría posmodernas. La etnografía fue considerada contextual, una característica que a menudo compartían los artistas y los críticos contemporáneos, muchos de los cuales aspiraban al trabajo de campo en lo cotidiano. Tradicionalmente se concibió a la antropología como arbitrando lo interdisciplinario, otro valor muy repetido en el arte y la crítica contemporáneos. La reciente autocrítica de la antropología la hizo atractiva, pues prometió ubicar la reflexividad del etnógrafo en el centro aunque en los márgenes conservara la mirada romántica sobre el otro.

En el caso que nos ocupa, el de Gabriela Arias, observaremos cómo la artista y la comunidad se vincularon mediante lo que Foster denominaría “una reducción identitaria de ambas partes, donde la aparente autenticidad de una se invoca para garantizar la de la otra”. Vemos cómo al estar en la identidad de una comunidad asentada (en este caso específico), se le pide a la artista que esté por esa identidad, que la represente institucionalmente. Como lo hizo, por ejemplo, cuando impulsó la creación de los diferentes logos del Centro Comunitario 8 de Mayo y la Cooperativa Bella Flor.

Foster nos advierte que al adoptar una pose pseudo-etnográfica el artista puede terminar asumiendo la autoridad etnográfica antes que cuestionándola. Por ello señala tres supuestos importantes que estarían presentes en estos casos. En primer lugar, creer que la transformación artística es equivalente a la transformación política, y que el lugar de la acción está ‘siempre en otro lado’ en el campo del otro social o cultural. En segundo lugar, considerar que ‘este otro está siempre afuera’ y ‘su alteridad es el punto primario de subversión de la cultura dominante’. En tercer lugar, si el artista no es percibido como un otro social y/o cultural, tiene un acceso limitado a su propia alteridad transformativa. Por esto es que ni los artistas ni

los antropólogos pueden reclamar, de forma que no sea problemática, una posición privilegiada respecto de representar a los otros o inclusive sus propias culturas.

El arte y la antropología han sido activos al criticar y extender sus propias fronteras. La diferencia entre ambos tiene más que ver con los lugares y estrategias de exhibición, con los productos finales, antes que con intenciones y prácticas. Esto ha influido dramáticamente en el tipo de diálogos y audiencias posibles. Sin embargo, a pesar del hecho de que se pueden identificar fuerzas polarizantes o centrípetas operando en cada disciplina, ninguna es una entidad estática, estable o unificada cuyas fronteras puedan ser trazadas definitivamente. Tanto la antropología como el arte contienen movimientos centrífugos y un rango diverso de prácticas situadas cultural, regional e históricamente. Schneider y Wright (2006) buscaron enfocarse en las prácticas de antropólogos y artistas con la finalidad de destacar algunas de las correspondencias que existen entre ambos. Los autores no sugieren necesariamente que todos los antropólogos deberían necesariamente abarcar las metodologías de los artistas, puesto que hay aspectos de la antropología en los que ello no es relevante. Pero consideran que algunos aspectos de la teoría y la práctica antropológica (no sólo la antropología visual o la antropología del arte) se beneficiarían de una consideración de las prácticas artísticas y estas últimas podrían aprender de mejorar su diálogo con la antropología. “Ambas disciplinas comparten muchas preguntas, áreas de investigación y cada vez más metodologías, con el creciente reconocimiento y aceptación de las áreas que se superponen” (Schneider y Wright, 2006: 17).

La antropología y el arte moderno siempre han compartido, de maneras muy diferentes, una función dentro de la crítica cultural en relación con las formas de la vida moderna occidental. Debido a que las culturas están “desterritorializadas”, circulan y están completamente integradas en las instituciones del sistema mundial. La estética no puede considerarse independientemente de lo social y del mercado del arte. Para Marcus Y

Myers (1995: 31-32) “la etnografía crítica se basa en la noción de que los actores sociales tienen una conciencia crítica de sus propias y más amplias condiciones de vida”. Más allá de la cuestión de la estructura y la agencia, la conciencia crítica y el potencial para el compromiso político son problemas centrales de los tratamientos etnográficos recientes, es decir, el conocimiento que los actores sociales tienen de sus mundos.

Las nuevas posibilidades de diálogo entre el arte y la antropología permiten construir una agenda para colaboraciones futuras, basadas en ejemplos de experimentos radicales, como incluir en el trabajo antropológico las intensidades afectivas, los materiales y las prácticas sensoriales de las artes. Las intensidades afectivas que nos comprometen corporalmente han permanecido ajenas a la esfera de los antropólogos, que no se han preocupado por estos procesos, o han sido activamente hostiles contra ellos, al crear sus propias obras visuales, ya fueran películas, fotografías o libros. Propuestas recientes han llamado a los antropólogos a enfocarse en los aspectos performativos de los artefactos, y en la agencia de las imágenes y las obras de arte, pero ello ha sido aplicado a las culturas que los antropólogos estudian y no a las prácticas visuales de la propia antropología. “Dentro de la antropología, como en otras disciplinas, hay una tradición de aprehender objetos y acciones de todo tipo como si fueran textos. Esto frecuentemente es una forma de evitar considerar temas difíciles como los afectos” (Schneider y Wright, 2006).

A pesar de la creciente preocupación de la antropología por entender la pluralidad de acercamientos a las imágenes y la multiplicidad de roles que cumplen en otras culturas, se ha mantenido dentro de un paradigma realista relativamente cerrado para su propia creación y uso de imágenes. “La “iconofobia” de la antropología se traduce en que lo visual todavía es frecuentemente tratado por los antropólogos como algo inherentemente seductor, ilusorio e incontrolable” (Schneider y Wright, 2006).

Crecientemente los artistas se han involucrado en prácticas de trabajo de campo, sea de una forma extendida, o durante periodos más cortos, residencias, o a través de la producción de obras específicas para un sitio (site-specific works) Tener el aura de 'autenticidad' es una característica del trabajo incluido en el 'giro etnográfico' de la práctica artística reciente, y su trabajo es discutido frecuentemente como un proceso de colaboración con otros que implica su adopción de 'un enfoque aparentemente antropológico, documental'.

La antropología no tiene el monopolio sobre el trabajo de campo y los artistas se apropian y hacen uso de lo que son asumidos frecuentemente como instrumentos antropológicos para producir una diversidad de obras. En el sentido amplio del paradigma que cubre a ambas disciplinas, el trabajo de campo es un área para la experimentación radical. A pesar del escepticismo acerca de las amenazas a la 'libertad artística', los trabajos de campo realizados por artistas demuestran que la consideración de las temáticas antropológicas puede ser muy productiva. "Tanto artistas como antropólogos juegan con la distancia y la intimidad –una intimidad que es la moneda corriente del trabajo de campo— y ambos se sitúan entre sus audiencias y el mundo. Los trabajos artísticos basados en el trabajo de campo son otro argumento más para reemplazar modelos oposicionales y polarizados con investigaciones activas y diálogos" (Schneider y Wright, 2006).

La antropología, que está fundamentalmente preocupada con la experiencia, no sólo en el sentido del trabajo de campo, sino también en el sentido del entendimiento y de representar la experiencia de los otros, ha descansado generalmente en una separación del cuerpo y la mente para su producción. Las tensiones entre el deseo por incorporar la experiencia de los otros, y el deseo para mantener alguna forma de rigor científico todavía no se hallan resueltas en la antropología. La tarea es hacer productivas a estas tensiones.

“Todos necesitamos un buen erudito para escribir sobre nuestro trabajo”, dicen los artistas. Arte y palabras. En este sentido se revela la importancia del contexto. El cual ha sido absorbido reflexivamente dentro de la obra de los propios productores de arte. “Las imágenes verbales de artistas contemporáneos que participan en la redacción artística a menudo son mucho más fuertes que las formas materiales que crean” (Marcus y Myers, 1995: 27).

## **2.5 Apropiaciones**

Las apropiaciones de la alteridad cultural no son una característica nueva o reciente del mundo del arte contemporáneo. La incorporación de la diferencia cultural, históricamente, ha sido una característica del arte, pero podría decirse que ha sido una de las características centrales y definitorias del arte del siglo XX. Estos encuentros entre el arte y los otros culturales han dejado un legado sustancial, que continúa proyectando su sombra en los cruces fronterizos contemporáneos. Arnd Schneider se centró en “la naturaleza de la apropiación como una característica definitoria de la relación entre el arte contemporáneo y la antropología, y en las formas en que ambos se relacionan con la diferencia cultural” (Schneider, 2006).

Los artistas y los antropólogos son practicantes que se apropian de, y representan a, los otros. Aunque sus prácticas representacionales han sido diferentes tanto libros como obras de arte son adiciones creativas al mundo; ambos son traducciones complejas de otras realidades. No hay transferencias directas, de uno a uno, de la realidad. El arte y la antropología no ocupan más los lados opuestos de una división objetiva/subjetiva de la misma manera que ésta fuera asumida alguna vez. El estatus de sus respectivas estrategias representacionales, comparadas entre sí, ha cambiado, y las diferencias y similitudes entre la autoridad etnográfica y la autoría artística han sido igualmente reconfiguradas.

Existen muchos precedentes y ejemplos de artistas que se apropiaron de otras culturas, incluidos el romanticismo, el impresionismo y el fauvismo. Pero el encuentro entre artistas como Pablo Picasso y la escultura africana en los museos y casas de coleccionistas parisinos alrededor de 1905 figura con frecuencia como el encuentro prototípico entre el arte y la antropología. Éste se ha convertido en uno de los mitos fundacionales del arte moderno.

Las nociones de lo primitivo fueron responsables, junto con la adopción de las teorías del psicoanálisis, de los cambios en nuestra comprensión de lo que es el arte y lo que hace; cómo nos atrae, cómo nos afecta y qué esperamos de él. Para George Marcus y Fred Myers (1996) el arte y la antropología del siglo XX comparten los mismos orígenes, y existe una afinidad entre ellos porque están arraigados en una tradición común, ambos situados en una postura crítica hacia la "modernidad" de la que ambos son parte. Y aunque se ha escrito mucho sobre el papel del primitivismo en el arte moderno, el encuentro entre artistas de otras culturas y el arte occidental ha recibido relativamente menos atención. El trabajo de apropiación inversa que resultó de este encuentro a menudo se descartó como una mera imitación o copia de estilos occidentales, y las discusiones al respecto reforzaron los modelos de centro y periferia para el arte, aunque esto ahora está comenzando a abordarse.

¿Cómo funciona realmente la apropiación? La apropiación se entiende mejor cuando se la considera como un proceso bidireccional, caracterizado por una dualidad inestable inherente entre el rechazo y la aceptación de dar y tomar del otro. De manera similar, la naturaleza hermenéutica de la apropiación, supone un intento de comprensión, incluso de diálogo, con el otro. En cuanto al potencial de apropiación para el arte contemporáneo y la antropología, Schneider (2006) se interesa por los encuentros miméticos con otras culturas, tomando prestado de ellas, e incluso 'robándolas', en el sentido más amplio de estos términos. Estos procesos son como vías experimentales para futuras colaboraciones entre el arte y la antropología.

Las estrategias de apropiación son, por supuesto, muy problemáticas (política y éticamente), pero son una característica principal no solo del arte que se ocupa de temas antropológicos, sino también de la antropología misma. La apropiación generalmente se carga con la implicación de alguna acción 'inapropiada' al tomar algo de un contexto y colocarlo en otro. Arnd Schneider (2006) propuso un nuevo enfoque de la apropiación que, sin acabar con los desequilibrios implícitos, pone el acento en el aprendizaje y la transformación. Es en este sentido que sugiere que la apropiación funciona en la mediación de las diferencias culturales y se vuelve operativa en el trabajo de artistas y antropólogos. Ambos comparten la apropiación como técnica creativa, y si bien existen diferencias en cuanto a la elección de las estrategias de apropiación, algunas características fundamentales son comunes a ambos. Además, revisa críticamente el concepto de apropiación y evalúa su utilidad para las prácticas visuales en los límites del arte y la antropología. Sugiere que la apropiación debe ser reevaluada como un procedimiento hermenéutico –un acto de comprensión dialógica– por el cual artistas y antropólogos negocian el acceso y el tráfico de las diferencias culturales.

Las definiciones de apropiación han enfatizado su carácter transformador al duplicar, copiar o incorporar una imagen a un nuevo contexto, cambiando así a veces por completo su significado y cuestionando su originalidad y autenticidad. La apropiación a veces se caracteriza como una práctica por la cual un artista puede "robar" otra imagen preexistente y firmarla como propia, mientras que la reapropiación connota "robar" una imagen, símbolo o declaración desde fuera del ámbito del arte. Con la noción occidental de propiedad del individuo, la apropiación artística, en términos jurídicos, implica una infracción de los derechos de autor.

Los antropólogos de los museos, en particular, se apropiaron ampliamente de los pueblos nativos fuera de Europa durante la época colonial y después. Lo absurdo de la obsesión occidental de disociar los objetos de sus dueños

originales y luego exhibirlos, se ha mostrado de manera repetida, mucho antes de que los antropólogos criticaran la práctica de los museos.

La apropiación, la copia o incluso la cita y la referencia al trabajo de artistas anteriores es una práctica establecida a lo largo de la historia del arte (con connotaciones obviamente cambiantes según el período histórico), pero se ha vuelto particularmente relevante para la posmodernidad. Prácticas artísticas que, como destaca Rosalind Krauss, desafían las nociones tradicionales (occidentales) de autoría exclusiva y cualquier supremacía aceptada del original sobre su copia. En contraste, Benjamin Buchloh ha caracterizado las estrategias de apropiación y montaje en el arte moderno del siglo XX como 'procedimientos alegóricos', lo que implica cambios obvios de significado en el proceso. Por otro lado, la apropiación para muchos artistas del tercer mundo prolonga y extiende la experiencia del original, al mismo tiempo que lo inviste con un nuevo significado y lo utiliza como una estrategia para la construcción de identidad. Artistas de diferentes culturas y diferentes períodos históricos pueden recuperar y recrear el significado a través de la apropiación.

Los dilemas involucrados en la definición y aplicación del concepto de apropiación a las prácticas artísticas contemporáneas, llevan a preguntarse si es posible desarrollar un concepto de apropiación que tenga en cuenta los procesos que vinculan a los artistas, los artefactos (y sus productores originales) y las nuevas obras resultantes del proceso de apropiación.

¿Qué sucede en el proceso de apropiación? Para entenderlo, como mencionábamos anteriormente, lo mejor es considerar el trabajo de apropiación como una práctica hermenéutica<sup>14</sup>. Es cierto que también puede haber artistas para quienes comprender al otro no sea un problema en absoluto, y que simplemente juegan deliberadamente con la forma,

---

<sup>14</sup> La hermenéutica (del griego: 'arte de interpretar y explicar o traducir') es el arte de la interpretación, explicación y traducción de la comunicación escrita, la comunicación verbal y de la comunicación no verbal.

desprovistos de un significado etnográficamente específico. Se han formulado con razón críticas de superficialidad y esteticismo contra tales enfoques. La propuesta es que los artistas se comprometan más profundamente con otras culturas, aunque es posible que no apliquen los mismos criterios a la etnografía que los antropólogos.

Del mismo modo, en términos de práctica, hay una variedad de enfoques, que van desde aquellos artistas que se inspiran en las ilustraciones y colecciones de museos, hasta aquellos que investigan la literatura especializada y buscan el contacto y, a veces, la colaboración de arqueólogos y antropólogos profesionales. Viajar es otra parte del proceso de apropiación, y varios artistas entran en contacto directo con otras comunidades, realizando trabajo de campo y utilizando técnicas antropológicas, incluyendo entrevistas y documentación fotográfica.

Las similitudes entre arte y antropología no se miden equitativamente, y lo mismo es válido para las apropiaciones ocurridas a través de las fronteras entre ellos. Los artistas han incorporado las metodologías de los antropólogos de forma idiosincrática, haciendo inventarios, conduciendo “trabajo de campo”, aplicando entrevistas y relacionándose con las teorizaciones antropológicas sobre la diferencia cultural. “Los escritos sobre arte también han tomado algunas de las preocupaciones teóricas de la antropología. Pero ha habido un tráfico relativamente menos fluido en la dirección opuesta. Desde los años 80 del siglo XX la naturaleza escrita de la antropología ha estado sujeta a una crítica autorreflexiva” (Schneider y Wright, 2006).

Puesto que la antropología está localizada en dominios interculturales cambiantes (modernizantes, decolonizantes, recolonizantes, etc), ha encontrado problemas cruciales de autoridad que sirven como paradigmas útiles para otros campos y pueden proveer un correctivo crítico a las proyecciones de la globalidad en el futuro. Algunos de estos problemas

tienen que ver con la apropiación –como la antropología (y el arte) toman y representan a los otros–.

Mientras que los antropólogos estudian otras culturas, los artistas son entendidos como si adicionaran algo a su propia cultura. La habilidad de la antropología para influenciar la cultura de la que procede es mínima, mientras que los artistas están creando activamente la cultura. El arte se manifiesta en la práctica; reproduce mientras que altera la sociedad. Los artistas están comprometidos, opuestos al distanciamiento de los antropólogos quienes están interesados en mantener la distancia objetiva de los científicos. Puesto que el antropólogo está fuera de la cultura que estudia, no es parte de la comunidad. Mientras que el artista, como antropólogo, está operando dentro del mismo contexto socio-cultural en el cual se ha desenvuelto. Está totalmente inmerso y tiene un impacto social. Sus actividades encarnan a la cultura.

En general las apropiaciones en el mundo del arte occidental se dan cuando los artistas, “fascinados” con el arte del tercer y cuarto mundo que la antropología ha estudiado tradicionalmente, crean valor a partir de estos contactos. Es conocida como apropiación cultural y se trata de una práctica naturalizada entre los artistas europeos desde comienzos del siglo XX. Para Arnd Schneider (2006) los artistas asumen un papel clave como mediadores en el proceso de globalización cultural, a menudo han sido considerados como bricoleurs, combinando y recombinando elementos de las más diversas fuentes culturales. Uno de los puntos principales a destacar es que las estrategias de apropiación de los artistas se ubican en puntos nodales en una red global de flujos culturales,

## **Conclusiones**

La apropiación cultural implica una dinámica de dones y reciprocidad. Al considerar la apropiación como un proceso bidireccional, donde se da y se toma del otro, se revela una dualidad inherente que oscila entre el rechazo y

la aceptación. Como vimos, Gabriela se apropió del método etnográfico, inmersa en el barrio 8 de Mayo, donde registró y comprendió las prácticas culturales de la comunidad. Así estableció un vínculo de reciprocidad al compartir su conocimiento y habilidades artísticas. Por otro lado, realizó una apropiación inversa al asimilar y homenajear el arte de Niki de Saint Phalle, expresión de una cultura hegemónica. Ambos actos de apropiación nos revelan su intención de diálogo y comprensión con el otro, enriqueciendo con sus intercambios su propio proceso creativo. Su apropiación de las Nanas de Niki de Saint Phalle es una forma de homenaje y reconocimiento a la artista francesa, pero también implica una reinterpretación y una devolución creativa de ese legado.

De esta manera, la apropiación cultural en el trabajo de Gabriela Arias no solo implica una transformación personal y artística, sino que también se enmarca en una lógica de dones y reciprocidad. Estos intercambios simbólicos y creativos fortalecen los lazos entre las culturas involucradas y enriquecen el tejido social y artístico del Área Reconquista.

El proceso de colaboración y reciprocidad creativa permite que los trabajadores se sientan parte activa de la construcción de la imagen institucional de la cooperativa. Al participar activamente en la creación de los logos, ellos se apropian de esta representación visual de su trabajo y valores, fortaleciendo su sentido de pertenencia. Los logos se convierten en un símbolo tangible de su contribución y participación en la cooperativa, generando un sentimiento de orgullo y pertenencia compartida.

Además, la imagen visual de la cooperativa, que incluye los logos, puede desempeñar un papel importante en la proyección externa de la organización. Al tener una identidad visual sólida y coherente, la cooperativa se presenta como una entidad reconocible y profesional, lo que puede aumentar su visibilidad y generar confianza tanto en los clientes como en la comunidad en general. Esto, a su vez, puede contribuir al crecimiento y

desarrollo de la cooperativa, generando oportunidades para los trabajadores y fortaleciendo aún más su empoderamiento.

En resumen, la creación de la imagen visual de la Cooperativa Bella Flor, incluyendo los logos diseñados en colaboración con la artista Gabriela Arias, implica un proceso de colaboración y reciprocidad creativa entre los trabajadores y la artista. Esta colaboración fortalece a los trabajadores, al permitirles participar activamente en la construcción de la identidad visual de la cooperativa. Los logos se convierten en un símbolo tangible de su contribución y generan un sentimiento de orgullo compartido. Además, la imagen visual sólida de la cooperativa puede tener un impacto positivo en su proyección externa y en su desarrollo como organización.

Tanto artistas como antropólogos comparten la dimensión práctica de sus actividades al momento de apropiarse y de representar al otro. Observamos que Gabriela Arias condensó en su trabajo, quizás sin proponérselo deliberadamente, dos formas de apropiación diferentes:

- La primera, descrita por Hal Foster, fue la apropiación que como artista hizo del método etnográfico, haciendo observaciones y registros de las prácticas culturales, de la identidad y la vida de los vecinos del Barrio 8 de Mayo. Un verdadero trabajo de campo que ella puede realizar gracias a que cuenta con los recursos para hacerlo: su extracción de clase y su formación académica. A lo que se suma su compromiso político y su deseo de generar una transformación social a partir de la educación artística.
- La segunda fue una apropiación inversa, al asimilar el arte de una cultura hegemónica (la obra de Niki de Saint Phalle, una artista francesa) luego de su viaje a Italia. La apropiación de las Nanas de Niki, a una escala reducida, es para Gabriela Arias un tributo y una forma de homenaje a la artista francesa.

### **Capítulo 3. LA VENUS EN ACCIÓN: AGENCIA, PODER Y DINÁMICA RELACIONAL**

#### **Introducción**

En el presente capítulo abordaremos la agencia de la Venus del Reconquista. Cuando nos preguntamos, concretamente, ¿qué hace la Venus del Reconquista? pensamos en la agencia de los objetos artísticos. Observamos que en la Venus del Reconquista la agencia se encuentra ligada a las exhibiciones y a la figura de Lorena Pastoriza. Entendemos la agencia a partir de la interpretación que de ella hicieron autores como Alfred Gell, W.J.T. Mitchell y Sherry Ortner. Gell, en su obra *"Arte y Agencia"* (2016), conceptualiza la agencia artística como la capacidad de las obras de arte para actuar y generar efectos en el mundo. Propone que las obras de arte son agentes sociales que pueden influir en las personas y en sus interacciones. Mitchell (2017), en el contexto de la teoría de la imagen, considera la agencia de las imágenes como algo inherente a su capacidad de producir significados y provocar respuestas en los espectadores. Las imágenes, según Mitchell, tienen la capacidad de participar activamente en la construcción de la realidad cultural. Ortner (2016), en su enfoque antropológico, aborda la agencia desde una perspectiva más amplia que incluye no solo objetos artísticos sino también prácticas y personas. Para Ortner, la agencia se relaciona con la capacidad de los individuos y las cosas para transformar y afectar el mundo que les rodea.

Asimismo, nos adentraremos en la operatoria de la Venus como objeto relacional, tomando como referencia los planteos de Nicolas Bourriaud (2006) sobre la estética relacional. Nos preguntamos cómo la Venus del Reconquista, en su condición de objeto artístico, establece relaciones y diálogos con el público, el espacio expositivo y los discursos circundantes.

Finalmente, reflexionaremos sobre el poder de las imágenes, siguiendo las reflexiones de Louis Marin (2009) y David Freedberg (2011). Exploraremos

cómo la Venus del Reconquista, como imagen simbólicamente cargada, ejerce influencia en las emociones, percepciones y comportamientos de las personas que la ven. Consideraremos cómo esta imagen se conecta con el público y cómo su interpretación puede variar de manera múltiple y subjetiva.

En resumen, en este capítulo nos adentraremos en la agencia de la Venus del Reconquista, tomando como ejemplo lo sucedido en diferentes exhibiciones y explorando su capacidad para establecer relaciones en el marco de la estética relacional. Además, reflexionaremos sobre el poder de las imágenes y cómo estas pueden influir en nuestra experiencia estética y comprensión del mundo. Con este análisis, buscamos profundizar en la comprensión de lo que la Venus del Reconquista hace y cómo su presencia se inscribe en el contexto más amplio del arte y la sociedad. Describiremos la dinámica de lo sucedido en los eventos donde la Venus del Reconquista fue exhibida, analizando cómo su presencia en distintos espacios ha influido en la percepción y significado que se le atribuyen.

### **3.1 ¿Qué hace y qué quiere la Venus del Reconquista?**

Alfred Gell fue un antropólogo inglés que formuló una teoría del arte para que encajase de manera natural en el contexto de la antropología, considerando la premisa de que las teorías antropológicas se reconocían en principio como teorías sobre las relaciones sociales y nada más. La forma más sencilla de concebir esto fue suponer que había una suerte de teoría antropológica donde a las personas o los “agentes sociales”, en determinados contextos, los sustituían los objetos de arte. Gell se negaba a hablar de arte en términos de símbolos y significados porque para él lo más importante era la agencia, la intención, la causalidad, el resultado y la transformación. “Consideraba al arte como un sistema de acción, destinado a cambiar el mundo más que a codificar proposiciones simbólicas sobre él”. (Gell, 1998: 38).

En "*¿Qué quieren las imágenes?*", W.J.T. Mitchell (2017) sostuvo que las

imágenes no son meros objetos pasivos, sino que tienen una agencia propia. Esto significa que las imágenes tienen la capacidad de desear, provocar emociones y ejercer influencia sobre los espectadores. Este autor quiere saber lo que las imágenes significan y lo que hacen: “cómo se comunican en tanto que signos y símbolos, o qué tipo de poder tienen para afectar las emociones y comportamientos humanos” (2017: 53). Asimismo, “la idea de que las imágenes tienen un tipo de poder social o psicológico por cuenta propia es, de hecho, el cliché reinante de la cultura visual contemporánea” (2017: 57).

Por su parte, Sherry Ortner (1991) examinó la construcción cultural de la agencia como un tipo de empoderamiento y como base para la realización de proyectos. Para Ortner la cultura (en un sentido muy amplio) construye a las personas como clases particulares de actores sociales, pero los actores sociales, mediante sus prácticas de vida concretas y variables, reproducen o transforman la cultura que los ha producido. Esta autora estudió formas complejas de relaciones sociales (en especial, relaciones de poder) y las vinculó a dimensiones complejas de la subjetividad de los actores sociales: “la intencionalidad y la agencia” (Ortner, 1991: 151).

La agencia es una propiedad de los sujetos, casi siempre distribuida en forma desigual: algunos la tienen y otros no; algunos tienen más y otros, menos. Sin embargo, los individuos, personas o sujetos siempre están integrados en redes de relaciones, bien de afecto o solidaridad, bien de poder y rivalidad, o, con frecuencia, una mezcla de ambas. Sea cual fuere la “agencia” que parezcan “tener” como individuos, en realidad ésta siempre se negocia de manera interactiva. En ese sentido, las personas nunca son agentes libres. En un determinado nivel, la agencia puede definirse como una forma de poder; los “agentes” equivalen a “sujetos empoderados”. “Es útil distinguir entre la agencia como una forma de poder (que abarca cuestiones de empoderamiento del sujeto, dominación del otro, resistencia a la dominación, etc.) y la agencia como una forma de la intención y el deseo, como la prosecución de objetivos y la realización de proyectos. La distinción

sirve porque los usos que se hacen del término son bastante diferentes, con distintos campos de significado” (Ortner, 2016: 175, 176).

Podríamos aquí preguntarnos ¿cuál es la agencia de la Venus del Reconquista? ¿qué hace? En septiembre de 2017, la Dirección de Articulación Territorial de la UNSAM y la Secretaría de Extensión de la Escuela IDAES organizaron una muestra de arte titulada "Cuerpos y territorio". El evento tuvo lugar en una sede de la UNSAM ubicada en el centro de la localidad de San Martín. La exposición, que abarcaba diversas formas de expresión artística, incluyó una destacada instalación para la Venus del Reconquista. La estatuilla fue ubicada en una posición central dentro de una palangana de metal. El recipiente estaba lleno de plantines con flores de todos colores, y fue adornado con guirnaldas de luces que realzaban su presencia. En una columna cercana, se exhibía un escrito detallado de dos carillas que explicaba la historia y el significado de la Venus del Reconquista. Entendemos que la cuestión del lugar, sitio o localización siempre ha sido un tema central para la escultura. A diferencia de la pintura, normalmente no lleva su marco con ella y es, por lo tanto, mucho más sensible a cuestiones de ubicación. “No proyecta un espacio virtual, abriendo una ventana a la inmensidad, como se dice que hace la pintura de paisaje; absorbe el espacio, se mueve en y ocupa un sitio, imponiéndose a él o cambiándolo” (Mitchell, 2017: 320).

Frente a la escultura se colocó una lámina de papel de gran tamaño que invitaba a los asistentes a interactuar con la obra. Se les animaba a escribir algo, una palabra, un deseo y dejarlo pegado en papelitos de colores. Esta interacción buscaba fomentar la participación activa de los visitantes, a quienes también se les invitaba a tocar la escultura en la cola y pedirle un deseo. Algunos se sorprendían de que se la pudiera tocar, otros, de que se le pudiera pedir un deseo. Pero nadie dudaba, lo hacían sin preguntar mucho más. La artista Gabriela Arias en persona les decía “ella quiere eso” o “a ella le gusta eso”.



**La Venus del Reconquista en la muestra “Cuerpos y territorio” del 20 de septiembre de 2017. San Martín**

En este contexto, y en respuesta a la pregunta anteriormente formulada, ¿qué hace la Venus? decimos: concede deseos y tiene deseos. Cuando atribuimos deseos a una escultura parece que nos acercamos al totemismo. “Sólo explorando la atribución humana de agencia, aura, personalidad y animación a los objetos artificiales, podemos esperar comprender esos objetos, los medios en los que aparece y los efectos que tienen sobre los espectadores” (Mitchell, 2017: 322).

A lo largo del mes y medio que la muestra “Cuerpos y territorio” estuvo abierta al público, más de 200 personas tuvieron la oportunidad de conocer y tocar a la Venus del Reconquista. Su presencia generó un interés significativo y despertó la curiosidad de los espectadores, quienes se acercaban para contemplarla y participar en la dinámica propuesta. A partir de esta muestra los integrantes de la Mesa Reconquista y una pequeña

parte de la comunidad educativa de la UNSAM comenzaron a relacionarse con la estatuilla.



Flyer de difusión de la muestra “Cuerpos y territorio”, del 20 de septiembre de 2017. San Martín.

Para J.W.T. Mitchell (2017) “el totemismo, el fetichismo y la idolatría no se deben considerar categorías distintas y esenciales de un objeto. Deben más bien entenderse como los nombres de tres relaciones diferentes con las cosas, de tres formas de relaciones del objeto” (2017:239). Así, “totem-fetichismo-ídolo no es una diferencia visible, sino que sólo puede ser apprehendida a través de un sondeo de la imagen, de una investigación sobre lo que dice y hace, y sobre qué rituales y mitos circulan a su alrededor” (2017: 240).

Un mismo objeto podría funcionar como un tótem, un fetiche o un ídolo dependiendo de las prácticas sociales y las narrativas que lo rodeen. En un sentido general, un ídolo se refiere a una representación o imagen de un ser divino o sobrenatural al que se le atribuye poder o adoración. En el contexto de la teoría del arte, el término “ídolo” puede referirse a una imagen o representación que es objeto de veneración, culto o reverencia. Por

"fetiche", Mitchell se refiere a un objeto al que se atribuye poder sobrenatural o mágico. Tradicionalmente, se cree que los fetiches poseen una agencia propia y pueden influir en el mundo y en las personas. En el ámbito del arte y la teoría del arte, el concepto de fetiche puede relacionarse con objetos o imágenes que adquieren una importancia especial o una carga simbólica y que despiertan una fascinación o atracción poderosa. El término "tótem" se utiliza comúnmente para referirse a un objeto natural, animal o vegetal, que es considerado sagrado o como un ancestro por un grupo o comunidad. El tótem es un símbolo de identidad y pertenencia, y se le atribuyen propiedades protectoras o espirituales. En el contexto del arte, el tótem puede referirse a representaciones visuales de estos objetos sagrados o a la incorporación de elementos simbólicos en la creación artística. Los totems, fetiches y los ídolos no son sólo objetos, imágenes o incluso "cosas" extraordinarias que desafían nuestros modos de objetividad. Son también imágenes del mundo condensadas. Si son maneras de hacer mundos, también son modos de deshacer los diferentes mundos en los que circulan. "No son simplemente manifestaciones de imágenes del mundo coherentes o cosmologías cuyos mitos y geografías sagradas se podrían mapear y narrar, sino lugares de lucha en torno a relatos y territorios. Son las situaciones en las que nos preguntamos ¿captamos la imagen o es ésta la que nos capta?" (Mitchell, 2017: 249).

Aquí nos parece clave recordar que la tesis básica de Alfred Gell, en el contexto de una teoría antropológica, era que a las obras de arte, las imágenes, los iconos, etc., había que considerarlas similares a las personas, o sea, fuentes y objetivos de la agencia social. Dentro de este marco, "la adoración de imágenes ocupa un lugar central porque en ningún otro ámbito se trata a las imágenes como personas de manera tan evidente como en las adoraciones y ceremonias" (Gell, 1998: 137). El objetivo de su teoría antropológica fue proporcionar explicaciones sobre la conducta en el contexto de las relaciones sociales. En consecuencia, analizó la producción y circulación de los objetos de arte como una función de tal contexto relacional. La teoría antropológica del arte no podía permitir que su término

teórico principal fuera una categoría de objetos que “exclusivamente” eran objetos de arte, pues la tendencia de esta teoría era estudiar el dominio en que los “objetos” se funden con las “personas” a causa de las relaciones sociales entre las personas y las cosas, y entre las personas y otras personas por medio de las cosas. También David Freedberg consideró que “se debería acabar con la prolongada distinción entre objetos que producen determinadas respuestas debido a supuestos poderes “religiosos” o mágicos y objetos que supuestamente tienen funciones puramente estéticas” (Freedberg, 2011:13).

Más allá de una suerte de noción general de que la agencia es la capacidad de alterar las cosas, desde el punto de vista de Ortner, agencia y poder social están íntimamente ligados. Esta autora nos dice que la noción de agencia tiene dos campos de significado. En un campo, la “agencia” se vincula con la intencionalidad y la prosecución de proyectos (definidos culturalmente). En otro campo, el significado de agencia tiene que ver con el poder, con actuar en un marco de relaciones de desigualdad social, de asimetría y fuerza. De hecho, “la “agencia” nunca es simplemente una cosa o la otra. Sus dos “caras” –(la que persigue) “proyectos” o (la que ejerce o se resiste al) “poder”– se combinan o se yuxtaponen o conservan su carácter distintivo pero se entrelazan en una relación que se asemeja a una cinta de Moebius” (Ortner, 1991: 161).

### **3.2 El poder de las imágenes**

Vamos a considerar la cuestión del poder de las imágenes a partir de los trabajos de Louis Marin (1993) y David Freedberg (2011). Marin se hizo preguntas en torno a la eficacia y la fuerza de las imágenes, que para él residían en su ser. Al reconocer cierta imagen como una fuerza, remitía a la misma como representación, es decir, a la capacidad que tiene una imagen de presentar de nuevo algo que está ausente. La fuerza de la imagen es la fuerza de presentificar lo ausente. Y a una fuerza la reconocemos por sus efectos. Poder, es ante todo, ser en estado de ejercer una acción sobre algo

o alguien, no actuar o hacer, sino tener el poder, tener esa fuerza de hacer o actuar. “Poder en el sentido más vulgar, o más general, es ser capaz de ejercer fuerza, tener una reserva de fuerza que no se gasta, pero que está puesta en estado para ser gastada. Poder es igualmente institución de potencia, institución de este estado concebido como posibilidad y capacidad de fuerza” (Marin, 1993: 4).

Estos planteos nos interesan para entender lo que pasa con la Venus del Reconquista en cuanto a su poder, su eficacia. Si aceptamos que es una imagen poderosa, que hace cosas, que concede deseos, nos preguntamos entonces ¿cómo lo consigue? David Freedberg nos dice que la consagración de las imágenes es lo que les da vida. “Esa es la función de los ritos: transformar la imagen obra del hombre en una imagen sagrada, e invitar a la divinidad a vivir en ella” (Freedberg, 2011:108). La consagración de la Venus del Reconquista comenzó con la idea de organizar la muestra “Cuerpos y territorio”. La muestra llevó tres meses de planificación por parte de un equipo de diez personas. Ése fue el ritual que le dio vida, la hizo funcionar o, cuando menos, efectuó un cambio en su modo de funcionamiento, allí se la “consagró”. La consagración nunca es una ceremonia vacía. Abarca un proceso, al menos, que produce un cambio buscado en el estatus sagrado de la imagen. Por su naturaleza misma, la consagración es un acto ritual, no sólo ceremonial, incluso cuando parezca la más simple de las acciones. “Es por lo general un acto explícitamente físico, pero también puede ser enteramente verbal” (Freedberg, 2011:108). La Venus del Reconquista repetiría en varias oportunidades su acto de consagración, a partir de que en cada lugar que “visitó” se le hicieron altares diferentes (volveremos sobre esto en el apartado 3.3). Vemos entonces que el ritual es el que confiere a la imagen las propiedades y poderes que se cree que tiene o que en lo sucesivo se le atribuyen. Mediante los ritos se convierte a la imagen en un objeto adecuado para la adoración y capaz de conceder favores.

¿Qué hace funcionar a una imagen? ¿Qué es lo que le otorga sus milagrosos poderes? Es claro que una imagen puede convertirse en objeto

de devoción o puede obrar milagros sin la santificación que tiene lugar en un rito de consagración. La imagen que realiza un milagro lo hace casi espontáneamente. Al parecer, la consagración desempeña un magro papel en su animación. Pero en sentido amplio, todas son consagradas –al trasladarlas, al coronarlas o engalanarlas–. Esto es tomar el concepto de consagración en un sentido demasiado amplio, pero verlo así contribuye a realzar la continuidad entre la acción espontánea y la práctica ritual. Es cierto que, por una parte, la viveza de la imagen (es decir la percepción que se tiene de ella como de un ser animado) provoca la acción; en tanto que, por otra parte, la actividad ritual libera esa vivacidad (es decir, produce su animación). “Por sí misma la consagración no es nada. Tiene una finalidad, un alcance; visualiza lo posible o deseable. Sus consecuencias están implícitas en ella. Sólo puede definirse en términos de cómo hacer eficaces a las imágenes, lo cual no equivale a decir que es la consagración lo que vuelve a una imagen eficaz u operativa. Ésta puede funcionar antes de la consagración pero, en tal caso lo hace de manera distinta a como funciona después de realizadas las ceremonias y ritos” (Freedberg 2011:122-123).

“Todas las imágenes tienen una función significativa y significativa anterior a la institucionalización por medio de la consagración o cualquier otro rito. Pero la consagración constituye un tema fundamental dada la frecuencia con que acompaña a la activación de las imágenes. Las imágenes funcionan porque están consagradas pero, al mismo tiempo, funcionan antes de estarlo. Pueden operar de maneras distintas y en distintos niveles y la respuesta a ellas puede depender de la percepción de cualidades puramente estéticas en primer lugar y de cualidades aparentemente sobrenaturales en segundo lugar. De cualquier manera, el fenómeno de la consagración demuestra plenamente el potencial de todas las imágenes; lo activa y lo vuelve real” (Freedberg, 2011:125).

Todo lo dicho hasta aquí, nos remite nuevamente al concepto de agencia de Gell, como un marco establecido culturalmente para pensar la causalidad, cuando se supone que lo que ocurre sigue las intenciones previas de una

persona agente o una cosa agente. Este punto es clave para dilucidar nuestra hipótesis. Porque como ya mencionamos anteriormente, quienes socializan la estatuilla, quienes la ponen a circular, quienes la llevan y traen, quienes inician todo el movimiento son la propia Lorena Pastoriza y Ernesto Lalo Paret, con el apoyo de la Mesa Reconquista. Cuando pensamos que algo pasa a causa de la “intención” de la persona o cosa que inicia la secuencia causal, estamos ante un ejemplo de “agencia”. Es imposible concebir la “acción” excepto en términos sociales. El tipo de agencia atribuido a los objetos de arte o índices de agencia es social de modo inherente e irreducible, ya que sólo surgen como agentes de manera relevante en entornos sociales muy específicos. A Gell le interesaba “la agencia secundaria que adquieren los artefactos cuando se engarzan en un tejido de relaciones sociales” (Gell, 1998: 47). Por eso, creemos que la Venus del Reconquista está dotada de la eficacia que promueve, que funda, que garantiza. Ese es su poder, su autoridad como imagen: en su manifestación, en su presencia, ella determina un cambio en el mundo, crea algo distinto.

Gell dialogó con Freedberg sobre el poder y la agencia. Ambos analizaron lo sucedido en 1914 en la National Gallery de Londres, cuando una mujer llamada Mary Richardson atacó un cuadro con un cuchillo. La obra era casualmente una Venus: la “Venus del espejo” de Diego Velázquez, creada a mediados del siglo XVII y posteriormente restaurada. A partir de este evento, Gell reflexionó sobre la agencia artística y planteó que el acto iconoclasta de Richardson, al acuchillar la pintura de Velázquez, desafió la barrera que hemos construido entre nosotros y las imágenes que nos conmueven. Destacó que la destrucción del arte y la creación artística poseen una estructura conceptual similar. En este sentido, “los iconoclastas ejercen una forma de “agencia artística”, utilizando el dolor y la transformación de la obra como un medio de expresión y protesta” (Gell, 2016: 100).

La acción de Richardson se vinculaba con la figura de la señora Pankhurst, una destacada líder del movimiento sufragista, y buscaba equiparar el

sufrimiento de Pankhurst (quien estaba en prisión) con el daño infligido a la pintura. A través de este acto, Richardson creó una nueva versión de la "Venus del espejo" que representaba a la señora Pankhurst como símbolo de la mujer moderna y su lucha por los derechos. Para Gell la Venus del espejo "acuchillada" se volvió más poderosa que el cuadro original de Velázquez, porque llevaba la marca visible de la violencia y el sufrimiento que experimentaban muchas mujeres. Al vandalizar la imagen se creó un espacio donde la vida de la imagen y la de las personas se entrelazaron y se fusionaron. Al restaurar la pintura, se volvió a establecer la barrera que impide que ciertas imágenes perturben de manera indebida en el ámbito político, sexual y otros aspectos de nuestra vida.

De este modo, según Freedberg, "un acto individual se inserta en su contexto social y potencia el interés de un acto considerado, por lo general, marginal, y se descubre la verdad que esconde la acción, aparentemente irracional, de la iconoclasta aislada" (Freedberg, 2011:466). En definitiva, el análisis de Freedberg y Gell sobre la Venus del espejo "acuchillada" de Velázquez se centró en la agencia artística y la relación entre el arte, la violencia y la política. Ambos examinaron cómo el acto de destrucción de la pintura por parte de Richardson desafió las convenciones establecidas y creó una nueva versión cargada de significado político y social.

Sobre cómo opera una imagen sus transformaciones, también Marin (1993) se hizo muchas preguntas. Si bien el poder de una imagen está en el efecto-representación, en el doble sentido de presentificación de lo ausente y de auto-presentación instituyendo el tema de la mirada en el afecto y el sentido, una imagen puede ser a la vez la instrumentalización de la fuerza, el medio del poderío y su fundación en poder. Ella transforma la fuerza en poderío. Por eso nos preguntamos, ¿cómo lo hace? La imagen de la Venus del Reconquista, en representación de Lorena, toma la fuerza de su persona. La única manera de conocer la fuerza que tiene la imagen estaría en reconocer y captar algo de la fuerza que la ha producido, leyéndola a través de los signos de su ejercicio sobre los cuerpos que la tocan y la

miran. Así, creemos que la escultura representa a Lorena en momentos y lugares en los que ella no está presente. El diálogo con una ex trabajadora de la Cooperativa Bella Flor nos permite entenderlo mejor:

-- *Eso es lo que pasa un poco con Lore, en vivo y en directo.*

-- *¿Qué, que la gente la adora?*

-- *Es como nuestra Buda de la abundancia. Sí, es más que “adora”, no sólo que es querida, sino que hay una cuestión así de virgen Desatanudos. Entonces ahí, pero con la figura viva de Lorena, no es que es con la representación. Yo la voy a ver a Lore porque me va a resolver un problema, me va a dar algo que necesito, me va... Digo, es un deseo bien concreto, ¿entendés? No es tan liviano...es una persona de carne y hueso digamos, y entonces es que también es como...*

-- *¿Pensás que ella se hace cargo de eso?*

-- *Sí... y así está.*

-- *¿Como que le pasa factura... quizás a su salud?*

-- *Sí. Lore maneja mucha abundancia. Su corporalidad es parte de esa abundancia. Entonces como que... sí, y el deterioro. Pero...Lore va a la oficina y es un desfiladero de gente todo el tiempo, pasando a hablar “los cinco minutos con la Lore” y para mí eso es como re fuerte ya, ¿entendés? Es como que hay como una mitología viva de eso. Capaz que el día que Lore no esté, la Venus cobra otra carga emotiva. Pero estando la Lore ahí, digo, eso sucede mucho con la gordita, no sé. Inclusive hasta la ofrenda de comida, de cosas. La gente viene y le trae un regalito, una cosita, una tortita, una cosa que cirujearon en la cinta, ¿entendés? (Entrevista a María Teresa Pérez).*

Aunque “idolatría” sea una palabra peyorativa y tabú para los antropólogos, sobre todo para los que dicen comprender la religión de los demás, para Gell es la que verdaderamente designa la adoración de imágenes. Él explicó la idolatría mostrando que surge no de la estupidez o la superstición, sino de la misma base de comprensión que nos permite comprender al otro humano, no artefactual, como un individuo co presente dotado de una conciencia, intenciones y pasiones similares a las nuestras. El tema pertenece más al estudio de la religión que a la estética. Están quienes consideran irrelevante la “función religiosa” de las imágenes. Son los que defienden las “experiencias estéticas” y dirán que una imagen como fuente de poder, salvación y exaltación religiosos no se aprecia por su “belleza” sino por motivos muy distintos. Pero Gell considera falaz esta posición por dos razones:

1. Ante todo, “no se puede diferenciar entre la exaltación religiosa y la estética. Los amantes del arte sí adoran las imágenes en los sentidos principales de la palabra, aunque racionalicen su idolatría de facto como un asombro estético, y
2. Sólo desde una perspectiva occidental puede separarse lo hermoso de lo sagrado, la experiencia religiosa de la estética (posiluminada, dogmática y muy estrecha de miras). Así el antropólogo que escribe sobre arte acaba inevitablemente contribuyendo a la antropología de la religión, pues lo religioso es anterior a lo artístico” (Gell, 1998: 138).

Si bien reconocemos que en las presentaciones públicas de la Venus hay una intencionalidad si se quiere “religiosa”, una búsqueda de instalar a la estatuilla como objeto de culto, a través de la creación de altares, de difundir los supuestos deseos concedidos, de repartir estampitas con la imagen y una plegaria, creemos que el propósito final es otro, y que va más allá de la idolatría que mencionamos en el párrafo anterior. Aquí se encuentra la hipótesis general que sirve de base a nuestra tesis, a saber, que la Venus del Reconquista, actúa como dispositivo representativo del poder de Lorena Pastoriza a nivel político, no religioso. En palabras de Marin, “la representación es a la vez la acción de poner ante los ojos, la calidad de un signo o de una persona que ocupa el lugar de otra, una imagen, un cuerpo político” (2009: 140).

Por ello nos preguntamos, nuevamente, ¿cómo se hace, cómo se logra representar el poder a través de una imagen? Retornamos a Marin (2009) para comprender las relaciones entre poder y representación. Para él la noción de representación y su equivalencia general con la noción de signo era crucial. En cualquier nivel que se analizara el lenguaje (término, proposición, discurso) y en cualquier ámbito al que ese lenguaje perteneciera (verbal, escrito, icónico). Le interesaba, como a nosotros, comprender ¿qué pasa entre el poder y la representación, y viceversa, qué pasa entre la representación y sus poderes? La expresión de la conjunción del poder en general y de la representación fue enunciada por Marin como

reversible, en una doble y recíproca subordinación. Esa relación fue la que Marin exploró en el campo de la política y por eso nos resulta clave. Primera relación: la institución del poder se apropia de la representación como si fuera suya. El poder se da representaciones, produce sus representaciones de lenguaje e imagen. ¿Con qué fines? Segunda relación: la representación, el dispositivo de la representación, produce su poder, se produce como poder. ¿Cuáles son los poderes de representar? Es presentar de nuevo (en el tiempo) o en lugar de (en el espacio) El prefijo re importa al término el valor de la sustitución. Algo que estaba presente y ya no lo está ahora se representa. En vez de que algo esté presente en otra parte, tenemos presente, aquí, algo dado. En el lugar de la representación, por tanto, hay un ausente en el tiempo o el espacio o, mejor, otro, y un mismo de ese otro lo sustituye en su lugar (por ejemplo, un embajador en un país extranjero). “Ese sería el primer efecto de la representación en general: hacer como si el otro, el ausente, fuera aquí y ahora el mismo; no presencia, sino efecto de presencia. No se trata, es cierto, del mismo, pero todo sucede como si lo fuera y, a menudo, como si fuera más que el mismo” (2009: 137).

Con todo lo dicho, creemos que esto es lo que sucede en las presentaciones de la Venus del Reconquista: Lorena no está presente, pero la representa la estatuilla, o sea que de cierta manera sí está presente, porque siempre hay gente de la Cooperativa en los eventos, que le cuentan todo lo sucedido. Marin nos dice: “maravilla de la representación, este efecto es su poder, un poder (una fuerza) aferrado a la dimensión transitiva de la representación; esa cosa otra, simulacro de lo mismo, es el complemento de objeto directo del “representar”” (2009: 137). La definición en el diccionario de representar dice: “exhibir, exponer ante la mirada. Por ejemplo, representar la licencia, el pasaporte, el certificado de vida. Representar a alguien, hacerlo comparecer en persona, volver a ponerlo en manos de quienes lo habían entregado a nuestra custodia”. Representar es entonces mostrar, intensificar, redoblar la presencia.

Para representar a alguien, dice Marin, “ya no se trata de ser su heraldo o su

embajador, sino de exhibirlo, mostrarlo en carne y hueso a quienes piden una rendición de cuentas. El prefijo re- ya no importa al término un valor de sustitución, sino el de una intensidad, una frecuentatividad. La representación se mantiene aquí en el elemento de lo mismo, y lo intensifica al redoblarlo. En ese sentido, es su reflexión, y representar será siempre presentarse como representante de algo. Al mismo tiempo, la representación constituye al sujeto. Tal sería el segundo efecto de la representación en general, el de constituir a un sujeto por reflexión del dispositivo representativo” (2009: 138).

Así la representación en general tiene un doble poder: el de hacer de nuevo e imaginariamente presente, y hasta vivo, lo ausente y lo muerto, y el de constituir a su propio sujeto legítimo y autorizado al exhibir calificaciones, justificaciones y títulos de lo presente y lo vivo para serlo; en otras palabras, “si la representación no sólo reproduce de hecho sino también de derecho las condiciones que hacen posible su reproducción, se comprenderá el interés del poder en apropiársela. Representación y poder son de la misma naturaleza” (Marin, 2009: 138).

¿Qué decimos cuando decimos “poder”? “Poder es, ante todo, estar en situación de ejercer una acción sobre algo o alguien; no actuar o hacer, sino tener la potencia, *tener* esa fuerza de hacer o actuar. Poder, en el sentido más vulgar y general, es ser capaz de fuerza, tener –y hay que insistir en esta propiedad– una reserva de fuerza que no se gasta sino que pone en *estado* de gastarse. El poder es asimismo potencia y, por añadidura, valorización de ésta como coacción obligatoria, generadora de deberes como ley. En ese sentido, poder es *instituir* como ley la potencia misma concebida como posibilidad y capacidad de fuerza. Y éste es el punto donde la representación cumple su papel, en cuanto es a la vez el *medio* de la potencia y su *fundamento*” (Marin, 2009: 138).

El poder es la tensión absoluta de la representación infinita de la fuerza, el deseo de lo absoluto en el poder. En consecuencia, “la representación (cuyo

efecto es el poder) es a la vez la consumación imaginaria de ese deseo y su cumplimiento real diferido. En la representación que es poder, en el poder que es representación, lo real no es otra cosa que la imagen fantástica en la cual el poder se contemplaría absoluto” (Marin, 2009: 139).

Citamos a continuación un fragmento de la entrevista a Gabriela Arias que nos ayuda a clarificar y ejemplificar en parte lo dicho hasta aquí:

*—A mí me gusta cuando se presenta la Venus y que las mujeres le escriban qué sienten, ahí. Y creo que sí, la parte de poderla representar y tenerla ahí...hay una transferencia de los pedidos que se le hacen a Lore como...A ésta chica que me habló en el tren y me dijo que le había concedido algo, le pregunté, ¿qué le pediste? Si se podía contar. Y mirá que ella no sabía todavía que yo había hecho a la gordita. Y me dijo “la casita”. Me contó que le salió la parte del terreno para la casita, porque no tenían donde estar con su familia, y bueno. Y digo, bueno. Igual siempre trataba de verla a Lore y nunca podía verla. Digo, creo que pedirle, fue todo como ese camino, fue lindo sentir eso.*

¿Poderes de la imagen? ¿Qué decimos cuando decimos “poder”? Potencia, el poder es asimismo *institución* de potencia, institución de ese estado concebido como posibilidad y capacidad de fuerza, como coacción no mecánica, necesaria, porque la fuerza no se gasta, no se ejerce, sino obligatoria, jurídica, como amenaza, inminencia de un gasto y de un ejercicio de la fuerza, autorizada, legítima. Potencia, el poder es ley o, para decirlo con otras palabras, el poder de la imagen la instituye como autora en el sentido más fuerte del término, no por incremento de lo ya existente, sino por producción salida de su propio seno. La imagen es autora por estar dotada de la eficacia que promueve, funda y garantiza. Poder de la imagen, autoridad de la imagen: en su manifestación, en su autoridad, ella determina un cambio en el mundo, crea algo.

### **3.3 Las relaciones de la Venus. La agencia distribuida.**

Cuando la Venus del Reconquista circula entre las casas del barrio, cuando se la exhibe en altares, cuando se le escriben poesías, cuando está permitido tocarla, creemos que se la pone “en relación” deliberadamente, por parte Lorena, a través de un cuerpo de mediadores, que la mayoría de las

veces han sido la propia Gabriela Arias junto con algunos trabajadores de la cooperativa Bella Flor y otros colaboradores entre quienes nos encontramos un par de veces. Junto con Nicolas Bourriaud (2006) sostenemos que “la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales. El espacio de las relaciones más comunes es el más afectado por la cosificación general. Simbolizada o reemplazada por mercancías, señalizada por logotipos, la relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar al imperio de lo previsible: el lazo social se convirtió en un artefacto estandarizado. Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy. La realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos” (Bourriaud, 2006: 8).

A su vez, para este autor, “la posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Para tratar de dibujar una sociología, esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales” (Bourriaud, 2006: 13).

Ahora bien, al referirse a la estrechez de los espacios habitables en lo urbano, Bourriaud sostiene que “asistimos en paralelo a una reducción de la escala de los muebles y de los objetos, que se orientan hacia una mayor maleabilidad: si la obra de arte pudo aparecer durante mucho tiempo como un lujo señorial en el contexto urbano –tanto las dimensiones de la obra como las de la casa servían para distinguir al propietario– la evolución de la función de las obras y de su modo de presentación indica una urbanización creciente de la experiencia artística. Lo que se derrumba delante de nosotros es sólo esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de querer conquistar un territorio. Dicho

de otra manera, no se puede considerar a la obra de arte contemporánea como un espacio por recorrer (donde el "visitante" es un coleccionista). La obra de arte se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado" (Bourriaud, 2006: 14).

Junto con Alfred Gell nos preguntamos ¿cómo los índices representativos o ídolos pueden considerarse otros sociales, repositorios de agencia y sensibilidad? Esto nos hace mirar hacia la cuestión de las creencias y las prácticas supuestamente irracionales. Ciertamente resulta irracional o al menos extraño hablarle a una simple escultura, en el caso de la Venus, llevarle flores, escribirle una carta, pedirle un deseo, tocarla en la cola. Para Gell, "quienes siguen tales prácticas son conscientes de la rareza de su conducta, pero ellos piensan que adorar al ídolo es eficaz religiosamente y surte efectos beneficiosos para ellos" (Gell, 1998: 166).

Con todo lo expresado, pensamos que una exposición donde aparece la Venus del Reconquista genera un "dominio de intercambio" propio, que puede ser juzgado con criterios estéticos, o sea, analizando la coherencia de la forma y luego el valor "simbólico" del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja. Bourriaud cree que "un artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa y en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella" (Bourriaud, 2006: 17).

Si consideramos que el arte es un estado de encuentro, observamos que de un tiempo a esta parte la participación de los espectadores se ha vuelto una constante de la práctica artística. En todos los vectores de la comunicación la parte de la interactividad crece cuantitativamente. En palabras de Bourriaud, cada obra de arte podría definirse como un objeto relacional, como el lugar geométrico de una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Parece posible dar cuenta de la especificidad del arte actual gracias a la noción de producción de relaciones ajenas al campo del arte:

son las relaciones entre los individuos y los grupos, entre el artista y el mundo, y en consecuencia, las relaciones entre “el que mira” y el mundo. “El mundo del arte, como cualquier otro campo social, es esencialmente relacional en la medida en que presenta un sistema de posturas diferenciadas que permite leerlo” (Bourriaud, 2006: 29).

Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar el Festival de Arte y Cultura realizado como cierre del año 2017 en la planta de reciclado de la Cooperativa Bella Flor en la Ceamse. El festival comenzó a las 18 horas con una obra de teatro, protagonizada por los trabajadores de la Cooperativa. Luego comenzaron los shows de música en vivo, Liliana Herrero y otros artistas cantaron. Había muchos actores y músicos famosos, estrellas del mundo del espectáculo argentino que rodeaban a Lorena y conversaban con ella. También se proyectó un corto y fue exhibida nuevamente la muestra Cuerpos y Territorio. Los trabajadores de la Cooperativa habían decorado la planta de tal manera que el lugar estaba irreconocible, había cientos de sillas para sentarse a ver los espectáculos. Muchos de ellos habían invitado a sus familias para celebrar. Los que trabajaron durante el día y colaboraron en el montaje de todo, se cambiaban la ropa de trabajo y salían de los baños con ropas limpias y oliendo a perfume. La Venus del Reconquista estaba en su casa. Ubicada a la entrada del galpón principal, era lo primero que se veía antes de entrar. Ubicada en una especie de vitrina, que era un mueble recuperado de la basura, la iluminaron con luces led y la rodearon con flores artificiales. Los asistentes al festival (los trabajadores de la planta y sus familias, los artistas, los vecinos y los trabajadores de la UNSAM) formaron largas filas para poder acercarse, tocar a la Venus del Reconquista en la cola, pedirle un deseo y tomarse una foto con ella. Para la ocasión se confeccionaron estampitas con la imagen de la Venus del Reconquista que fueron repartidas entre los presentes.

POR LA CONQUISTA DE DERECHOS

FESTIVAL DE ARTE  
Y CULTURA

**7** DE  
**DICIEMBRE**

DE 18 A 21 HS

COOPERATIVA BELLA FLOR

Música - Artes Visuales  
Teatro - Expo de Fotos  
Proyeccion de cortometraje

RECIPARQUE CEAMSE NORTE III CAMINO DEL BUEN AYRE Y DEBENEDETTI

COOPERATIVA BELLA FLOR

MESA RE CON QUISTA

Proyecto Comunitario  
8 de Mayo

DESARROLLO, SEGURIDAD Y TERRITORIO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTIN

Flyer del Festival de Arte y Cultura realizado en la planta de reciclado de la Cooperativa Bella Flor. 7 de diciembre de 2017. José León Suárez.



**La Venus del Reconquista en el Festival de Arte y Cultura realizado en la planta de reciclado de la Cooperativa Bella Flor. 7 de diciembre de 2017. José León Suárez.**

La historia del arte puede ser leída como la historia de los sucesivos campos relacionales externos, sustituidos luego por prácticas surgidas de la evolución interna de esos mismos campos: es la historia de la producción de las relaciones en el mundo, mediatizadas por una suerte de objetos y prácticas específicas. Desde los años noventa la práctica artística se concentró en la esfera de las relaciones humanas. Los artistas se focalizaron, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo iba a crear en su público, o en la invención de modelos sociales. Esta producción específica determinó no solamente un campo ideológico y práctico, sino también nuevos dominios formales. Con este planteo, Bourriaud quiso decir que más allá del carácter relacional intrínseco de una obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en "formas" artísticas plenas: así, los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos

de encontrarse y crear relaciones representan hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales; el cuadro y la escultura son sólo casos particulares de una producción de formas que tiene como objetivo mucho más que un simple consumo estético.

Un cuadro o una escultura se caracterizan a priori por su disponibilidad simbólica: más allá de las imposibilidades materiales evidentes (horarios de los museos, distancia geográfica), hoy en día una obra de arte puede ser vista en cualquier momento; está a la vista, disponible para la curiosidad de un público teóricamente universal. Sin embargo, el arte contemporáneo es a menudo no-disponible, se muestra en un momento determinado. El ejemplo de la performance es el más clásico: una vez que sucedió sólo queda su documentación, que no se puede confundir con la obra misma. “Este tipo de práctica supone un contrato con el “que mira”, un “acuerdo” cuyas cláusulas tienden a diversificarse desde los años sesenta: la obra de arte ya no se ofrece en el marco de un tiempo “monumental” y ya no está abierta para un público universal, sino que se lleva a cabo en un momento dado, para una audiencia convocada por el artista. En una palabra, la obra suscita encuentros y da citas, administra su propia temporalidad” (Bourriaud, 2006: 32).

Dada la relevancia que fue adquiriendo la Venus del Reconquista, es pertinente analizarla como si fuera un actor social más dentro del entramado de relaciones que se entretajan desde la Cooperativa Bella Flor hacia un conjunto de instituciones, organizaciones y personas, no solo pertenecientes al área Reconquista, sino también a otros territorios. Es decir, “como si fuera una persona dotada de agencia, capaz de producir efectos o respuestas en una cadena de agenciamientos” (Gell, 2016:24).

Una escultura como la Venus del Reconquista puede funcionar como un dispositivo relacional que contiene cierto grado de variables aleatorias, y al mismo tiempo, ser una “máquina” que provoca y administra los encuentros individuales o colectivos al ser ubicada en espacios de intercambio social (la

universidad, la escuela secundaria técnica, el cine Gaumont), donde se elaboran modos de sociabilidad heterogéneos. A continuación describiremos los tres eventos que nos permiten ver cómo opera la cadena de agenciamientos.

El 30 de noviembre de 2017 la Venus de Reconquista fue llevada a la UNSAM por primera vez. El evento se organizó en el teatro Tornavía con motivo de la Primera Presentación de las Organizaciones Sociales del Área Geográfica Reconquista. En esa oportunidad la Mesa Reconquista presentó ante las autoridades de la Universidad y del municipio de San Martín un proyecto (que fue aprobado en 2019 como la Resolución N°107-19 del Consejo Superior de la UNSAM) para construir el Partido de General San Martín como Territorio Educativo. Para dicho evento se presentó en el teatro Tornavía la muestra “Cuerpos y territorio”. Ubicada una columna, iluminada por las luces del teatro, se destacaba la Venus del Reconquista. Asistieron muchos trabajadores de la Cooperativa Bella Flor y la Mesa Reconquista con todos sus integrantes. También asistieron estudiantes y trabajadores de la universidad. Entre los que se acercaron a la Venus, la tocaron y preguntaron por ella, estuvieron también el rector de la universidad y el intendente de San Martín.



**Gabriela Arias y la Venus del Reconquista en la muestra “Cuerpos y territorio”. 1era. Presentación de las Organizaciones del Área Reconquista en la UNSAM. Teatro Tornavía. 30 de noviembre de 2017.**

Con motivo de las Jornadas de Planificación camino a la realización del IV Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria, en octubre de 2018, la Venus del Reconquista se trasladó nuevamente. El lugar de encuentro fue la Escuela Secundaria Técnica de la UNSAM, donde los estudiantes y el resto de la comunidad educativa de la escuela conocieron a la escultura y la tuvieron varias semanas “de visita”. El evento fue masivo y contó con la presencia de cientos de vecinos del territorio, familiares de los estudiantes e invitados de otros países. Se presentaron allí también las piezas de la muestra Cuerpos y Territorio.



**La Venus del Reconquista en las Jornadas de Planificación para el IV Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria. Escuela Secundaria Técnica UNSAM. Octubre y noviembre de 2018.**

El tercer evento que nos sirve para ejemplificar la agencia distribuida de la Venus ocurrió el 25 de julio de 2019 con motivo del preestreno del documental “Nueva Mente”, dirigido por Ulises de la Orden, en el Complejo Gaumont-INCAA de Buenos Aires. El film plantea el problema de la basura, y las cooperativas de cirujas como una solución digna al problema del reciclado. Los protagonistas de la película fueron los trabajadores de la Cooperativa Bella Flor, quienes habían preparado un montaje espectacular para la ocasión. Por razones de seguridad no lo pudieron instalar. La idea era ubicar a la estatuilla sobre varios fardos de pet (botellas plásticas

recicladas) de manera que llamara mucho la atención. Finalmente se pudo armar una especie de altar sobre el único fardo de pet que les permitieron ingresar e instalar en el hall de entrada al preestreno de la película. Sobre el fardo colocaron a la Venus del Reconquista, rodeada de flores y luces de colores. La gente se acercaba a preguntar quién era, qué era, y le tomaban fotos. Muy pocos se animaron a tocarla. Para la ocasión se repartieron entre el público unas estampitas que de un lado tenían la imagen de la Venus y del otro una poesía escrita por Nancy Salvatierra.



**Presentación de la Venus del Reconquista en la avant premiere de la película “Nueva Mente”, Cine Gaumont, 25 de julio de 2019.**

En los tres ejemplos que dimos, si consideramos a la Venus del Reconquista como una entidad, vemos que actúa, que participa en distintas categorías y establece relaciones. Su agencia distribuida se manifiesta a través de las interacciones y las conexiones que genera en cada evento, influyendo en la percepción, el diálogo y la reflexión de los participantes. Estos eventos evidencian cómo la Venus del Reconquista, como obra de arte, trasciende su

singularidad para formar parte de un entramado de relaciones estilísticas y culturales más amplio.

## **Conclusiones**

¿Cuál es el poder de la Venus del Reconquista? La escultura posee el efecto de representación en el doble sentido que ya hemos mencionado, esto es de autopresentación porque instituye al sujeto de la mirada en el afecto y a la vez es la presentificación ante la ausencia de su propietaria. En ese sentido, la estatuilla es a la vez la instrumentalización de la fuerza de Lorena Pastoriza, el medio de la potencia y su fundación como poder. Marin dirá que “la imagen transforma la fuerza en potencia por modalización del “hacer” y el “actuar”, y la potencia en poder al “valorizarla”, es decir al instituir la como estado apremiante, obligatorio y legítimo” (Marin, 2009: 148). ¿Y cómo se logra esto? A través de los relatos, de lo que se dice de ella.

Cuando las personas hacen una fila para poder acercarse a la Venus, cuando la tocan, cuando la miran vemos una señal y leemos sus cuerpos. Y los interpretamos. Porque sólo podemos conocer la fuerza que tiene una imagen al reconocer sus efectos. La Venus, como objeto relacional, refiere a la idea de que las obras de arte no existen aisladas, sino que establecen relaciones y conexiones con diferentes agentes, audiencias y contextos. En lugar de enfocarnos únicamente en sus características formales o estéticas, podemos considerar la manera en que la Venus interactúa y se relaciona con su entorno. La escultura puede operar como objeto relacional de varias formas. En primer lugar, puede establecer un diálogo con el espectador, invitándolo a interactuar y participar activamente en la experiencia estética.

En lugar de ser un objeto pasivo contemplado desde la distancia, el arte relacional busca la participación y el involucramiento del espectador, generando un intercambio activo entre el observador y la obra. Esto puede promover la creación de redes sociales y conexiones entre personas. Una obra de arte puede ser un punto de encuentro que reúna a individuos con

intereses y perspectivas compartidas, generando espacios de diálogo y colaboración.

Asimismo, el arte relacional puede ampliar su alcance más allá del ámbito artístico tradicional y abordar temas sociales, políticos y culturales. Las obras de arte pueden servir como mediadoras en la exploración de problemáticas y desafíos contemporáneos, estimulando la reflexión y el debate en torno a estos temas.

En definitiva, al observar la cadena de agenciamientos de la Venus del Reconquista nos alejamos de la idea de la obra de arte como un objeto autónomo y nos centramos en su capacidad para establecer relaciones, generar interacciones y participación activa. Todo lo cual puede promover conexiones sociales y diálogos significativos. Allí reside su poder. Esta perspectiva amplía el significado y el impacto del arte más allá de su forma física, reconociendo su potencial para fomentar la conexión humana y la transformación social.

## CONSIDERACIONES FINALES

Al inicio de la tesis nos hacíamos varias preguntas, especialmente por qué y para qué un grupo de personas, incluida la artista que creó a la Venus del Reconquista, invertían tiempo y energía en crear una agencia sobrenatural en un lugar como el Área Reconquista. En ese sentido consideramos que la espiritualidad y la creación de una agencia sobrenatural pueden ser formas de construir comunidad, proporcionar consuelo y enfrentar la adversidad en un entorno social tan complejo. La Venus como símbolo contribuye a la construcción de identidad y comunidad en el territorio.

Entre los elementos que influyen a este accionar destacamos en primer lugar el contexto cultural. Lo observamos cuando analizamos el Área Reconquista a partir de la historia del Barrio 8 de Mayo. Lo que une a los habitantes del territorio a través de su historia no sólo es la búsqueda de resolver las necesidades más básicas y elementales para la vida, tales como tener una vivienda digna, agua potable, alimentos, educación, salud, trabajo, etc. Creemos además que les unen e influyen necesidades y deseos específicos tan vitales como son la búsqueda de significado, la conexión comunitaria y la resistencia frente a los desafíos.

En cuanto al vínculo entre Lorena y las personas con las que trabaja, tanto en el barrio como en la cooperativa, su papel como líder comunitaria es indiscutible. Creemos que ese liderazgo se construyó con el paso del tiempo gracias a sus atributos personales y a las acciones y decisiones que la llevaron a destacarse como una figura de poder y respeto en el territorio. En el trato en persona, vimos cómo la relación de Lorena Pastoriza con los trabajadores va más allá de lo político y abarca aspectos de confianza mutua, lealtad, solidaridad y reciprocidad.

De esta manera nos acercamos, a partir del análisis de una escultura, a comprender cómo opera la reciprocidad, que es el principio fundamental de los intercambios en las relaciones humanas. La reciprocidad es la práctica

de intercambiar bienes, servicios, favores o actos de generosidad entre personas, con la expectativa de que se devuelvan de alguna manera en el futuro. Implica una relación de obligación mutua y equilibrio en la que se debe responder a los gestos o dones recibidos, creando así un vínculo de interdependencia y solidaridad.

La reciprocidad implica dar y recibir, estableciendo una relación de intercambio en la cual los actos de generosidad, los regalos o las ayudas son correspondidos de alguna manera. La reciprocidad permite la creación de vínculos sociales y afectivos entre las partes involucradas. Los actos de reciprocidad pueden fortalecer la confianza, la solidaridad y la cohesión de un grupo social, generando lazos de interdependencia y cooperación.

En esta tesis observamos que en la Cooperativa Bella Flor, la reciprocidad se manifiesta en acciones concretas, como el apoyo a los trabajadores en situaciones de vulnerabilidad, la atención a sus necesidades básicas y la generación de oportunidades de crecimiento personal y laboral. Estas prácticas demuestran el compromiso de la cooperativa con el bienestar integral de sus miembros y su contribución a la transformación social en el Área Reconquista. En ese contexto vemos cómo surge una escultura: la Venus del Reconquista.

La reciprocidad posee no solo una dimensión económica, sino que también implica relaciones sociales, simbólicas y emocionales. Todo intercambio de dones implica una obligación de dar, recibir y devolver. A lo largo de los tres capítulos de esta tesis, abordamos el concepto de reciprocidad como un elemento subyacente que se entrelaza con los temas tratados.

En el primer capítulo exploramos la historia de lo que actualmente es la Cooperativa Bella Flor. Iniciamos nuestro relato ubicándonos en el territorio, contando el recorrido vital de Lorena Pastoriza y su trabajo como líder comunitaria en el Área Reconquista. Destacamos cómo la recuperación de los residuos no solo tiene impacto económico y ambiental, sino que también

genera un valor simbólico y social en torno a la basura. En este capítulo nos pareció clave periodizar las etapas que atravesó la construcción del proyecto comunitario que Lorena encabeza. Narrar la historia nos permitió comprender cómo se gestó la dinámica relacional en el territorio, entre actores tan diferentes, con intereses distintos y con fuerzas tan desiguales. Es decir, vimos cómo hicieron un grupo de personas para unirse y sobrevivir en condiciones de marginalidad y vulnerabilidad extrema y llevar adelante un proyecto en común, que pone en valor su trabajo en una planta de reciclado.

En el capítulo dos nos interesamos por las prácticas artísticas y etnográficas de Gabriela Arias en el barrio 8 de Mayo y en la Cooperativa Bella Flor. En su trabajo en el territorio, la artista contribuyó a crear la imagen institucional de los proyectos comunitarios (8 de Mayo y cooperativa Bella Flor), una imagen que fue cambiando con el paso del tiempo. En ese devenir, Gabriela se apropió de la obra de Niki de Saint Phalle y creó a la Venus del Reconquista. Saint Phalle dedicó gran parte de su vida y recursos a la creación de obras públicas con un mensaje de reconciliación, cuidado y renovación social. Su arte no solo buscaba la expresión individual, sino también la transformación colectiva. Gabriela Arias, por su parte, al inspirarse en la obra de Saint Phalle y crear la Venus del Reconquista, contribuye a la aspiración de un cambio social y político a través del arte. La escultura fue a la vez un regalo para Lorena y un homenaje a Niki.

Para Gabriela, la apropiación artística de un elemento cultural proveniente de otro contexto, se combinó con la apropiación del método etnográfico. Ambas apropiaciones implican un intercambio de dones y reciprocidad, que si bien al principio se daban entre Lorena y Gabriela, luego permitió el ida y vuelta, el dar y recibir con los trabajadores de la cooperativa. Muchos de ellos tienen tatuados los logos de la cooperativa Bella Flor. En definitiva, La Venus del Reconquista se creó a partir de una apropiación, lo cual nos acercó, en primer lugar, a la historia de la Niki de Saint Phalle, la artista que inspiró a creadora de la estatuilla, y en segundo lugar, a indagar sobre la compleja relación interdisciplinar existente entre el mundo del arte y la

antropología. Esto nos llevó a preguntarnos sobre los acercamientos, los cruces, y las apropiaciones operadas por estas disciplinas entre sí y con las demás ciencias sociales y humanas. En el contexto de la apropiación artística, la dualidad entre dar y tomar también se relaciona con la cuestión de la originalidad y la autoría.

En el tercer capítulo examinamos la agencia de la Venus del Reconquista y su interacción con el público y el entorno. Cada vez que la estatuilla es exhibida se convierte en un objeto relacional que invita a la participación activa y establece un vínculo con los espectadores. El que esté permitido tocarla, tenerla de visita en la casa, e interactuar con ella de múltiples formas nos habla de esa voluntad “relacional”, en la búsqueda de socializar su imagen y contribuir a que se difunda, que se la conozca. A través de su presencia en el espacio público, la Venus se vuelve un punto de encuentro y diálogo, generando intercambios sociales y simbólicos que promueven la reciprocidad y la colaboración entre las personas. También nos interesamos sobre el poder de las imágenes y cómo estas pueden influir en nuestra experiencia estética y comprensión del mundo. La dinámica relacional de la Venus del Reconquista nos hizo plantear preguntas sobre el poder y la representación del mismo.

De este modo, la reciprocidad aparece como un tema recurrente en los tres capítulos de la tesis. Abarca desde la valorización de los recursos y la transformación de la basura en la Cooperativa Bella Flor, hasta la reciprocidad en la apropiación cultural de Gabriela Arias y la interacción relacional de la Venus del Reconquista con el público. Este enfoque en la reciprocidad resalta la importancia de los intercambios, el reconocimiento mutuo y la colaboración interdisciplinar, como elementos fundamentales para abordar las problemáticas sociales y promover el desarrollo comunitario.

En nuestro acceso al territorio nos quedó claro y empíricamente observamos que toda la dinámica relacional no está libre de tensiones. La dualidad inherente entre el dar y tomar en la reciprocidad y en la apropiación implica

un equilibrio delicado entre el acto de recibir y el acto de devolver. Cuando alguien recibe un don o se apropia de algo, se crea una relación de dependencia y obligación hacia la parte que lo ha proporcionado. Existe una expectativa social o cultural de devolver de alguna manera lo recibido, ya sea en forma de reconocimiento, gratitud o reciprocidad en algún momento futuro. Esta obligación puede generar una presión para corresponder adecuadamente y mantener el equilibrio en la relación.

El aporte teórico de esta tesis es la contribución al diálogo entre la historia del arte y la antropología. Para contar una historia como la de la Venus del Reconquista necesitamos del cruce interdisciplinar. Consideramos vitales las prácticas antropológicas para la investigación y el quehacer artístico. Al mismo tiempo, planteamos que las prácticas y las teorías artísticas contemporáneas pueden ayudar a pensar sobre los usos de las imágenes a los antropólogos e historiadores del arte. Se trata de un camino de ida y vuelta donde varias disciplinas interactúan y se enriquecen mutuamente, más allá de discutir sus diferencias epistemológicas, al pensar acerca de sus similitudes.

Así como los artistas están en condiciones de aprender a lidiar de manera más profunda con teorías y metodologías pertenecientes a otras disciplinas, (dado que de hecho las usan), historiadores y antropólogos necesitan encontrar formas nuevas para trabajar con la creatividad, las imágenes y el arte en general. Esto es posible porque tanto los antropólogos, los historiadores y los artistas comparten la dimensión práctica de su actividad al momento de apropiarse y representar al otro. En nuestro caso, lo más desafiante a la hora de escribir sobre estos temas fue no romantizar ni idealizar la vida en el Área Reconquista, e intentar poner en palabras un fenómeno que aún está en vías de gestación.

Nuestra hipótesis de trabajo, planteada al inicio de esta tesis, fue confirmada: existió y existe una búsqueda deliberada de instalar a la Venus como símbolo y representante del área Reconquista. Su poder y legitimidad

radican en su eficacia simbólica para conceder deseos. Por eso se invita a quienes la ven a acercarse, a tocarla, a dejarle una notita. En las interacciones entre el público y la imagen no hay intermediarios, la comunicación es directa. A través de las interacciones y apropiaciones de la escultura por parte de las personas, se ha generado una relación simbólica y de reciprocidad que se relaciona directamente con Lorena Pastoriza. La Venus del Reconquista tiene un poder simbólico y representativo dentro de la comunidad, se ha convertido en un punto de encuentro, un símbolo que representa al Área Reconquista y las luchas y aspiraciones de su comunidad.

Creemos que las ideas hasta aquí planteadas permiten abordar las complejas interrelaciones entre lo artístico, lo sagrado y lo político. También creemos que sirven como puntos de partida para profundizar en la investigación a futuro, especialmente sobre dos aspectos que aquí no fueron trabajados. En primer lugar está el tema de la religiosidad popular. Este concepto plantea ciertas dificultades no solo por su complejidad sino porque implica una mirada crítica sobre la idea de religión y las prácticas de sacralización. Esto incluye las prácticas y representaciones de lo que se denomina como una corriente de la religiosidad popular contemporánea. Entre los sectores populares existe una lógica cultural que atraviesa denominaciones y prácticas autónomas que comparten el hecho de ser cosmológicas (en tanto presuponen la inminencia y la superordinación de lo sagrado), holistas y relacionales (en tanto afirman, al mismo tiempo, un continuum de experiencias que la ideología moderna divide en compartimentos estancos, la preeminencia de la totalidad y el carácter de parte con que participa cada sujeto en esa totalidad). Nos interesa de manera particular el énfasis sobre el carácter relacional de la experiencia religiosa popular. La tríada pedido-milagro-promesa, característica de la relación devocional, en el caso de la Venus del Reconquista debería ser analizada de manera similar a lo que sucede con otros santos populares y difuntos milagrosos.

En el Área Reconquista lo sagrado y lo profano coexisten y se combinan de modos bastante flexibles. Nos interesan los relatos de milagros y los distintos modos de solicitarlos y agradecerlos así como las diferentes jerarquías de seres “sobrenaturales” o “sagrados” a quienes son dirigidos esos pedidos. A ellos se les suman las fiestas, los sistemas de reciprocidad que incluyen la promesa y el sacrificio, y las peregrinaciones a lugares sagrados. Asimismo, en la experiencia religiosa de los sectores populares, se destaca la centralidad que tienen las categorías de jerarquía y reciprocidad junto a la noción de fuerza (física y moral). A través de procesos de canonización popular se pueden analizar las formas en que se construye lo sagrado y en que ese poder trascendente es instrumentalizado en la experiencia cotidiana. A futuro nos planteamos la posibilidad de realizar un trabajo comparativo entre la Venus del Reconquista y algún otro caso de estudio.

En segundo lugar, consideramos que sería importante incorporar un enfoque de género, que nos permita analizar la dimensión corporal en el territorio del Área Reconquista. En las conversaciones informales y en las entrevistas con nuestros informantes era un tema recurrente y una problemática que inquietaba especialmente a las mujeres del territorio. La representación escultórica de un cuerpo femenino nos abre a una serie de preguntas y planteos dado que el cuerpo humano es el lugar más profundamente cargado de nuestra experiencia vital.

Quisiéramos analizar cómo las representaciones corporales reflejan y construyen significados culturales y sociales. Los puntos de convergencia para este abordaje comenzarían por:

1. Visualizar a los cuerpos como símbolos de poder. La pregunta que nos hacemos es cómo los cuerpos, especialmente los femeninos, son utilizados como símbolos de poder. La Venus del Reconquista puede considerarse como un símbolo de poder, primero porque se la asocia con Lorena Pastoriza directamente, y segundo porque representa la feminidad y belleza de las mujeres del territorio.

2. Estudiar los cuerpos como expresión de identidad: los cuerpos pueden ser entendidos como expresiones de identidad, tanto individual como colectiva. En el Área Reconquista muchas mujeres dijeron identificarse con la Venus del Reconquista por su figura voluptuosa y llamativa y porque no tiene un cuerpo hegemónico. Su exhibición con un pañuelo verde, por ejemplo, permite también que su figura se convierta en un medio de expresión de identidades femeninas, así como de la lucha por la igualdad de género.

3. Los cuerpos pueden convertirse en espacios de resistencia y subversión, desafiando las normas establecidas y generando nuevas formas de significado. En el caso de la Venus del Reconquista, algo de su presencia y la atención que recibe pueden interpretarse como una forma de resistencia contra las normas de representación corporal establecidas, desafiando los cánones tradicionales de belleza y promoviendo una visión más inclusiva y diversa de los cuerpos femeninos.



**Lorena Pastoriza con la Venus del Reconquista. 2019**

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Raúl Néstor. Relaciones políticas en el terreno de la basura. El caso de los quemeros y los emprendimientos sociales en el Relleno Norte III del CEAMSE. Tesis de Maestría en Ciencia Política. IDAES. UNSAM. Buenos Aires. 2010.

AMARILLA, Yanina. El derecho al arte y el arte como promotor de derechos. La experiencia de La Biblioteca Popular La Carcova. Tesis de maestría en historia del arte argentino y latinoamericano. EIDAES. UNSAM. Buenos Aires. 2019

BELTING, Hans. Antropología de la imagen. Katz Editores. Buenos Aires. 2002, 2012.

BELTING, Hans. Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte. Akal. Madrid. 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. Adriana Hidalgo Ed. Buenos Aires. 2006.

CANUTO, Dolores y SALVATIERRA, Nancy. La Venus del Reconquista. 3eras Jornadas de Jóvenes Investigadores. Grupo de trabajo: Itinerarios de la cultura material: circulación, redes y tránsitos de los objetos artísticos. EIDAES-UNSAM. San Martín. 2017.

CARENZO, Sebastián. Desfetichizar para producir valor, refetichizar para producir el colectivo: cultura material en una cooperativa de "cartoneros" del gran Buenos Aires. En: Horizontes antropológicos, año 17, No 36, p. 15-42,. Porto Alegre. 2011.

CUBILLA, Waldemar. Experiencia, trabajo y vida al margen de la institución social, el caso de los cirujas del basural de José León Suárez en la Argentina postcrisis 2001. Tesis de licenciatura en Sociología. EIDAES-UNSAM. San Martín. 2015.

ECO, Umberto. Historia de la belleza. Random House. Barcelona. 2004.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Inés y CARENZO, Sebastián. Ellos son los compañeros del Conicet: el vínculo con organizaciones sociales como desafío etnográfico. En: Publicar, Año X. No 11. ISSN 0327.6627. 2012.

FOSTER, Hal. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Akal.

Madrid. 2001.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin. Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Akal. Madrid. 2006.

FREEDBERG, David. Antropología e historia del arte: ¿el fin de las disciplinas? Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen. vol. 5, No.1 , pp 30-47, 2013.

FREEDBERG, David. El poder de las imágenes. Ediciones Cátedra. Madrid. 1989, 2011.

GAVAZZO, Natalia, CANUTO, Dolores, y otras. El diálogo de saberes como estrategia metodológica para la articulación de investigación y extensión. La experiencia del programa Fals Borda en el IDAES. En: Papeles de Trabajo. ISSN: 1851-2577. Número especial por los 20 años del IDAES. San Martín. 2018.

GELL, Alfred. Arte y agencia: una teoría antropológica. SB. Buenos Aires. 2016.

JONES, Amelia. Wild maid, wild soul, a wild wild weed: las feroces feminidades de Niki de Saint Phalle, hacia 1960-66. En: Niki de Saint Phalle 1930-2002. Catálogo publicado con motivo de la exposición Niki de Saint Phalle, organizada por el Museo Guggenheim Bilbao y la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais. Ed La Fábrica. Bilbao. 2015.

MALOSETTI COSTA, Laura. Alfred Gell, Arte y Agencia. Una teoría antropológica. En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 8 | 1er. semestre 2016. pp 168-170. URL:

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=books/book.php&obj=238&vol=8>

MALOSETTI COSTA, Laura. Ernesto de la Cárcova: cruces del arte y la política en la Argentina. En: Política(s) na história da arte. Redes, contextos e discursos de mudança. Margem da Palavra. São Paulo. 2017.

MARCUS, George E. Y MYERS, Fred R. The traffic in culture. Refiguring art and anthropology. University of California Press. Los Angeles. 1995.

MARIN, Louis. Des pouvoirs de l'image. Gloses. Editions du Seuil. Paris.

1993.

MARIN, Louis. Poder, representación, imagen. *Prismas*, revista de historia intelectual. No. 13, pp. 135-153. 2009.

MAUSS, Marcel. Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas. Katz Editores. Madrid. 2009.

MELÉNDEZ, C. Guía práctica para la operación de celdas diarias en rellenos sanitarios pequeños y medianos PROARCA. [http://www.ccad.ws/proarca/p\\_proarca/pdf\\_sigma/Guia\\_Celdas\\_Rellenos\\_Final\\_web.pdf](http://www.ccad.ws/proarca/p_proarca/pdf_sigma/Guia_Celdas_Rellenos_Final_web.pdf). 2004.

MINIOUDAKI, Kalliopi. Desenmascarar y reimaginar lo femenino: las (otras) madres de Niki de Saint Phalle. En: *Niki de Saint Phalle 1930-2002*. Catálogo publicado con motivo de la exposición Niki de Saint Phalle, organizada por el Museo Guggenheim Bilbao y la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais. Ed La Fábrica. Bilbao. 2015.

MITCHELL, W.J.T. ¿Qué quieren las imágenes? Sans soleil Ediciones. Bilbao. 2017.

MORINEAU, Camille. *Niki de Saint Phalle 1930-2002*. Catálogo publicado con motivo de la exposición Niki de Saint Phalle, organizada por el Museo Guggenheim Bilbao y la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais. Ed La Fábrica. Bilbao. 2015.

ORTNER, Sherry B. Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia. UNSAM Edita. San Martín. 1991, 2016.

PANOFSKY, Erwin. El significado en las artes visuales. Alianza Editorial. Madrid. 1983.

SCHAMBER, Pablo. De los desechos a las mercancías. Antropología del reciclaje de residuos en el conurbano bonaerense. Tesis Doctoral FFy L. UBA. Buenos Aires. 2006.

SCHNEIDER, Arnd. *Appropriation as practice. Art and Identity in Argentina*. Palgrave Macmillan. New York. 2006.

SCHNEIDER, Arnd y WRIGHT, Christopher. *Contemporary art and anthropology*. Berg editorial. Oxford. 2010.

SEGURA, Ramiro. Segregación residencial, fronteras urbanas y movilidad territorial. Un acercamiento etnográfico. En: *Cuadernos del IDES*, No 9

Instituto de Desarrollo Económico y Social. Buenos Aires. 2006.

SUÁREZ, Francisco M. La reina del Plata. Buenos Aires: sociedad y residuos. Ediciones UNGS. Los Polvorines. 2016.

WARBURG, Aby. Escritos reunidos, Vol. III: El ritual de la serpiente. La supervivencia de las antiguas formas de culto. El renacimiento del paganismo antiguo. Akal. 2010.

WILSON, Sarah. Disparos, lágrimas y repercusiones. En: Niki de Saint Phalle 1930-2002. Catálogo publicado con motivo de la exposición Niki de Saint Phalle, organizada por el Museo Guggenheim Bilbao y la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais. Ed La Fábrica. Bilbao. 2015.

### **Artículos periodísticos**

Alonso, Matías. (15 de agosto de 2019) El peligroso camino del reciclaje. Agencia de noticias TSS. <http://www.unsam.edu.ar/tss/el-peligroso-camino-del-reciclaje/>

Canuto, Dolores (19 de septiembre de 2017) Se inaugura la muestra itinerante cuerpos y territorio. Noticias UNSAM <http://noticias.unsam.edu.ar/2017/09/19/se-inaugura-la-muestra-itinerante-cuerpos-y-territorio/>

DyN. (11 de agosto de 2003) El gobierno lanzó el plan manos a la obra. Diario La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-gobierno-lanzo-el-plan-manos-a-la-obra-nid518609>

Ferrer, Ludmila. (25 de julio de 2019) El cirujeo que se transformó en Bella Flor. Una cooperativa que recicla basura desde el menemismo. Diario Página12. <https://www.pagina12.com.ar/208977-el-cirujeo-que-se-transformo-en-bella-flor>

González, Enric. (4 de agosto de 2019) La vida en la basura. Diario El País. [https://elpais.com/sociedad/2019/07/28/actualidad/1564282157\\_401272.html](https://elpais.com/sociedad/2019/07/28/actualidad/1564282157_401272.html)

Sánchez Mariño, Joaquín. (28 de julio de 2019). La cooperativa que funciona en el Ceamse y recicla 15 toneladas de residuos por día: “la basura recupera a muchos chicos de la droga”. Diario Infobae. <https://www.infobae.com/sociedad/2019/07/28/la-cooperativa-que-funciona-en-el-ceamse-y-recicla-15-toneladas-de-residuos-por-dia-la-basura-recupera-a-muchos-chicos-de-la-droga/>

Zamponi, Alejandro. (4 de diciembre de 2017) La mesa Reconquista presentó su primera agenda de trabajo. Noticias UNSAM. <http://noticias.unsam.edu.ar/2017/12/04/la-mesa-reconquista-presento-su-primera-agenda-de-trabajo/>

### **Fuentes Audiovisuales**

De la Orden, Ulises. (22 de julio de 2019) Nueva Mente. Recuperado de: <https://vimeo.com/398430040>