

Imágenes de la Buenos Aires subterránea. Estética y subalternidad en dos momentos de la historia del arte argentino

*Images of the underground Buenos Aires.
Aesthetics and subordinates in two moments of the
argentinean art history.*

FEDERICO URTUBEY

*Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
Ue.federico@gmail.com*

Recibido: 30/09/2013

Aceptado: 21/10/2013

Resumen

En el presente artículo se analizará el fenómeno de las editoriales cartoneras desde un abordaje socio histórico, que aborde la posibilidad de buscar los antecedentes de estas editorializaciones en el arte argentino. Así, se delimitará una genealogía construida por los distintos usos que a través de la historia se ha hecho del repertorio de poéticas marginales, de las representaciones periféricas de las urbes, de las materialidades precarias y de las técnicas de baja complejidad, señalando de qué modo estos elementos, que antaño han definido no sólo la artísticidad de ciertas obras sino también su validación como vanguardistas, son redimensionados en la actualidad por las editoriales cartoneras.

Palabras clave

Estética, marginalidad, editoriales cartoneras, vanguardias, villas, Buenos Aires.

Abstract

The present article will analyze the phenomenon of "cartoneras publishing", from a sociological and historical point of view, trying to contemplate the possibility of finding a background related to this particular type of publishing in the Argentinean art. The aim is to draw a genealogy built by the diverse use of the wide repertoire of the marginal poetry, the suburban representations, the precariousness of materials used and the low complexity techniques. Indicating in which way this rather old elements have defined not only the level of the artistic statement but how it is regarded as an avant garde, also resized in the contemporary times by the "cartoneras" editorials.

Key words

aesthetics, marginality, cartoneras publishers, avant gardes, villas, Buenos Aires.

Sumario. 1.- Introducción. 2.- Estéticas marginales: contraseñas para entrar y salir a las vanguardias. 3.- Acerca de Eloísa Cartonera. 4.- Conclusiones. 5.- Bibliografía.

1.- Introducción.

Luego de la crisis económica, social, cultural e institucional que eclosionó en Argentina en diciembre de 2001, comenzaron a abrirse los debates en torno a la profundidad de las problemáticas que pesaban sobre el territorio de la Nación. Los bolsones de pobreza y los altos índices de desocupación ilustraban en todos los centros urbanos, y especialmente en la Ciudad de Buenos Aires y en el Conurbano bonaerense, un escenario en el que día y noche desfilaron, sin solución de continuidad, familias enteras que no tenían hogar, niños desnutridos, cartoneros y recolectores, entre otros agentes paradigmáticos de esta época. Así, los edificios de última generación, de cristales prístinos, ubicados en la city porteña, posibilitaban desde sus terrazas una visión panorámica de la ciudad en la que se encuadraba el avance constante de los asentamientos precarios.

Hacia el año 2003, si bien la efervescencia social había sido aquietada por un pacto de unión nacional entre fuerzas políticas, convocado por el presiden-

te de facto, la violencia y la insatisfacción permanecían irreductibles. Como era de esperar, la sociedad no disminuyó sus niveles de participación en la esfera pública, lo cual introdujo hacia dentro del campo cultural una politización de las prácticas artísticas, que puede leerse hoy a distancia en la salida del arte a las calles, en la experimentación con materiales precarios y sobre todo en el florecimiento de los colectivos artísticos, en oposición a modos de creación artística individualistas (Giunta, 2007). En este contexto de transformaciones es cuando se produjo la génesis de la primera "editorial cartonera", que tomó el nombre de Eloísa Cartonera (EC). Siendo iniciativa de un literato "marginal" y de un diseñador, y proponiéndose la misión de ejecutar libros artesanales a bajo costo, EC manifestó como aspecto esencial de esta praxis la posibilidad de desenvolver su actividad en el marco de una organización autogestiva, comunitaria y plural, en un sentido que incorporaba también como aspecto fundamental el hecho de contar con una mano de obra compuesta por cartoneros (recolectores callejeros de cartón) y artistas plásticos.

A la formulación de este nuevo tipo paradigmático de hacer artístico y editorial le siguió su rápida reformulación y propagación por todo el continente; contamos hoy con más de 50 editoriales cartoneras sólo en América latina, sin contar las españolas, alemanas, francesas y hasta una africana. Con esto, nos ha resultado válido en su momento hacer lecturas tendientes a la comparación con editoriales de otras latitudes, aunque lo más provechoso de este ejercicio ha sido la posibilidad de dilucidar cuáles son las características específicamente argentinas de la editorial cartonera, es decir, aquellas adjetivaciones que señalan la singularidad local en el heterogéneo universo cartonero que se presenta en la actualidad. Así, cuestiones que tienen que ver con la precariedad o con la denuncia del sistema neoliberal, no han tenido una repercusión en otros proyectos editoriales, con lo cual pueden señalarse como constitutivas de EC por antonomasia.

Ahora bien, partiendo de la hipótesis de que los libros cartoneros, en tanto que libros objetos, pueden adscribir a un estatuto artístico, en el marco de la corriente de la estética relacional propuesta por Bourriaud (2007), consideramos que no se les restaría su pertenencia a la contemporaneidad si pensáramos en los posibles antecedentes de esta manifestación artística. En este sentido, abordaremos en los próximos párrafos algunos correlatos, con otros momentos históricos, de las técnicas y poéticas de los libros artesanales. El

antecedente fundamental lo hemos encontrado en la obra del artista Antonio Berni, nacido en la ciudad de Rosario (Santa Fe) en el año 1905, acreedor de una producción copiosa y central para la historia del arte de la región.

2.- Estéticas marginales: contraseñas para entrar y salir a las vanguardias.

“Vanguardia, internacionalismo y política” fue según Andrea Giunta (2009) la constelación bajo la cual se situó e instituyó el campo artístico argentino durante el siglo XX. Entre la década de 1940 y la de 1980 notamos cómo los artistas argentinos se situaron en un sistema de relaciones signado fundamentalmente por la tensión entre el internacionalismo y la capacidad de construir una alternativa estética local/nacional, por fuera de los modelos propuestos desde los países centrales.

Podemos entender al período que va entre los últimos años de la década del 50' hasta los primeros de la década del 60' como la época en la cual se visibilizó una primera generación vanguardista conformada por Alberto Greco, Kenneth Kemble, Ruben Santantonín, Marta Minujín, Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noe, entre muchos otros. Calificamos a este conjunto como “vanguardista” por el hecho de haber llevado a cabo, con sus diferencias y sus distintos ámbitos de trabajo, la intención de fundar un lenguaje nuevo, renunciando al hacer pictórico ligado a la tradición e incursionando en una experimentación inusitada de materiales y técnicas. La vanguardia argentina manifiesta una contradicción en cuanto a los términos en los que fue inaugurada la vanguardia en Occidente; en tanto Bürger ha señalado a la vanguardia y al antiinstitucionalismo como conceptos intrínsecos, el caso argentino manifiesta a claras luces un acompañamiento institucional fuerte para con los artistas del “arte nuevo”. Sólo con el transcurrir de la década del 60,' cuando se desplazó la reflexión desde el lenguaje plástico al ámbito de la reflexión en torno a la cuestión social, comenzó a cuestionarse el paradigma modernista y las prácticas se resolvieron por la radicalización de la cuestión política. El paradigma del nuevo artista-intelectual impugnaría cualquier práctica plástica, aseverando que estas irían en detrimento de pensar cualquier posibilidad de cambio.

Pero antes de esa ruptura, las experimentaciones de los pops y los happenings inundaban las galerías vanguardistas argentinas, eran festejadas por la

prensa y vivenciadas como fiestas por el público. Tan sólo una parte de la intelectualidad más rígida contemplaba con recelo estas manifestaciones “importadas”, como ha sido el caso de la teórica colombiana Marta Traba, quien veía en esta situación una clara muestra de imperialismo cultural, estetizado burdamente en “pops malísimos” (2005).

No obstante lo expuesto, no es menester mencionar todas las experimentaciones vanguardistas de la década del 60', sino tan solo mencionar cómo se recorta en este panorama la figura de un artista que cuenta ya en esta época con sesenta años y un nombre legitimado sólidamente en el campo cultural porteño y rosario. Hablamos de Antonio Berni.

Luego de regresar por el típico viaje hacia Europa, obligatorio para todo artista que se preciara de serlo, Antonio Berni se introdujo en la escena local con obras que harían tambalear el estancado gusto estético local. En una época en la cual las coordenadas macroeconómicas ubicaban a la Argentina en el octavo lugar entre los países con mayor perspectiva económica, pero donde también fracciones mayoritarias vivían precariamente y en míseras condiciones, el artista en cuestión se abocó junto con otros colegas a la creación de un “Nuevo realismo” que diera cuenta de esta situación. Berni, Raquel Forner, entre otros, trabajaron hacia la década del 30' en este nuevo realismo, adicionándole los códigos de representación del surrealismo francés, las poéticas de la cotidianidad de Buenos Aires, etc., lo que redundaba en el logro de paletas oscuras, melancólicas, metafísicas, tanto por los colores como por las poéticas puestas en juego. La especialista en el período, Diana Weschsler (1998), ha caracterizado en alguna oportunidad la calificación de los pintores del 30' como los que sintetizaron una mezcla de “melancolía, dolor y perplejidad”, sentimientos que abarcaban el pesar de la posguerra, la angustia por el presente y el escepticismo por el futuro.

Esta cuestión social, que fuera encarada por Berni junto a una persistente militancia socialista, sería una constante que se transformó cualitativamente a partir de los procesos vanguardistas que se sucedieron en la década del 60'. A 30 años de las producciones que lo posicionaron en el centro del campo artístico de Buenos Aires y Rosario –no sin recelos– es importante señalar que el país y la historia del arte en Argentina habían transcurrido por aguas para nada calmas. La contundencia visual cada vez más notoria de las masas en el

espacio público y las recurrentes crisis históricas e institucionales, fueron replicadas al interior del campo artístico por escuelas, doctrinas y movimientos no menos multipolares y tensionantes entre sí, arrogándose cada uno de ellos la titularidad de la llama del arte nuevo y nacional. De este modo, luego de los artistas concretos y luego informalistas y abstractos, los salones de arte y la crítica de los medios gráficos comenzaron a hacerse eco de personajes nuevos que encararon los primeros happenings, obras conceptuales, obras reflexivas del papel de los medios de comunicación, instalaciones, etc. Aggiornados a los términos que proponía la vanguardia internacional, el arte nacional en esta década estaba signado en gran parte por abrirse un lugar en el concierto de las naciones.

No obstante, el proyecto de ser vanguardista fue reeditado desde diversos ámbitos y por personalidades que, podría haberse pensado, tenían más que ver con el pasado que con futuro. Cabe señalar lo obsoleto de esta proposición, al momento en que, como hemos anticipado, Antonio Berni fue uno de aquellos maestros que aún ya con peso propio en el campo cultural, priorizó un cambio de actitud respecto de su propia producción.

Frente a la constatación de que el lenguaje de la pintura no posibilitaba acercarse con exactitud a la realidad social que se pretendía registrar, el artista aseveraba en los inicios de los 60' que *¿Para qué iba a ir a la pintura? Para expresar eso que acababa de comprender, me bastaban los materiales que tenía allí, a mi alcance: latas y botones, arpilleras laceradas, clavos, espejos rotos*. El cambio de énfasis era notorio, con lo cual Berni inauguraré, al incursionar en nuevos procedimientos plásticos para la constitución de sus obras de arte, una nueva etapa en su producción que lo reubicará en una posición central.

A partir de 1962 el artista comienza a trabajar en dos series, la de Juanito Laguna y la de Ramona Montiel. El primero, es un chico de la villa (barrios periférico de pobres urbanos situado en los márgenes de la ciudad) que pasa sus momentos merodeando por los basurales. La segunda, es una mujer muy joven que muda de localidad para ejercer la prostitución y salvar su vida. Claramente lo temático juega un rol fundamental en la pintura vanguardista, a criterio de Berni y sus coetáneos. En este sentido, el relato de la historia que se encara como tarea fundamental para ser de vanguardia, podrá derivar en el gran relato histórico encabezado por artistas como Luis Felipe Noe, o bien por

las anotaciones marginales y de escala media como las proporcionadas por Antonio Berni. Este artista cuenta en sus obras episodios de la vida precarias de Juanito y de Ramona, denunciando la existencia solitaria y cruel de sujetos que la sociedad excluye mediante la indiferencia.

En *Juanito va a la ciudad* (1963) (fig. 1), el protagonista camina con una cartera al hombro sobre un cúmulo dispar de clavos, tuercas, botellas, zapatos, ropa. La ciudad aparece como un trazado geométrico distinto, con lo cual la escena presente en todo el campo plástico podría ser la ambientación de los márgenes de cualquier ciudad latinoamericana. Las escenas dispuestas por Berni son fácilmente identificables y provocan indignación, pero acaso por fuera del tema es necesario señalar la incorporación de la técnica del collage, en detrimento del uso de la pintura. Así, los objetos oxidados, viejos, arruinados, que detallan las vivencias concretas de una parte de la sociedad, al tiempo que denuncian los artefactos restantes y de segunda línea que conviven atiborrados como revés de la sociedad de consumo, son las que permiten operar al realismo como una contraseña válida para insertarse en la constelación vanguardista.

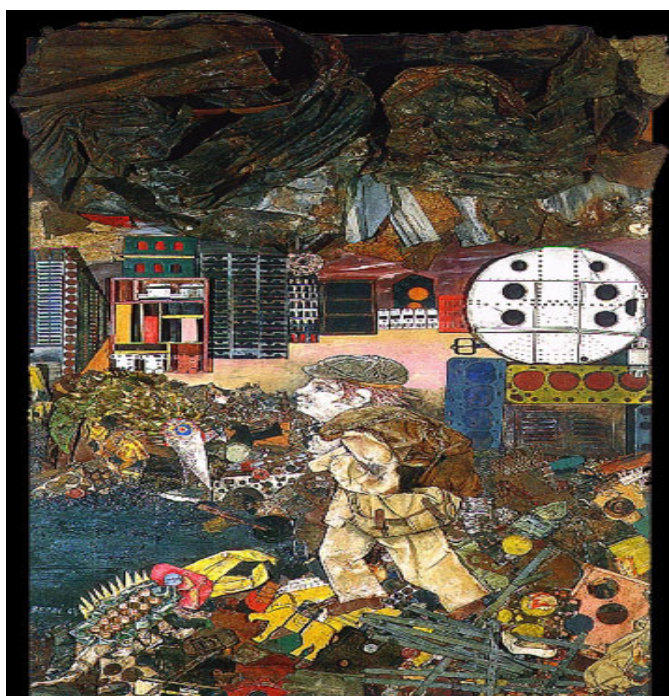


Fig. 1. *Juanito Laguna va a la ciudad*. 330x200 cm. Técnica mixta. 1963.

Empleo un collage que está en función íntima con la temática. Al emplear todos los residuos que se encuentran en la basura, estoy interpretando precisamente el medio que corresponde a ese personaje que yo llamo Juanito Laguna, ha dicho Berni. Es claro como la conformación material del dispositivo, en cuanto a su constitución y sus formas de exhibición, responde en este autor a la voluntad unívoca de transmitir una valoración determinada del estado de la sociedad. Es por eso que la técnica deviene elemento fundamental. La utilización de los desechos y su articulación mediante el collage importan en primer lugar una integración de objetualidades subalternas con los haceres plásticos de un agente legitimado por el campo del arte porteño. En segundo término, el afán vanguardista no implica en este caso un mero juego formal o una arbitraria disposición de los materiales, sino que por el contrario el artista pretende que estos funcionen como testimonio y referencia respecto de la realidad a la que se está convocando.

Cuando Berni murió en el año 1981, el Museo Nacional de Bellas Artes comenzó a encarar una retrospectiva de su obra sin precedentes en el arte nacional, muestra que fue esperada con ansiedad por el público y la crítica. Durante toda su vida impulsó una obra insólita y sorprendente, que década a década se renovó y retó a sí misma manteniendo siempre, curiosamente, una impronta fácilmente reconocible. En el continuum de su vasta producción, nos hemos ocupado sólo de mencionar aquella relacionada con nuestro tema en cuestión. Entendemos que, tal como lo consideran los actuales estudios de arte latinoamericano, el aporte del artista puede leerse claramente en relación a una vertiente propiamente vanguardista y nacional, preocupada por incorporar técnicamente nuevos métodos para la confección de las obras, lo que sucede con la utilización de la multiplicidad de desechos que son incorporados al lienzo pese a su desjerarquización para el hacer estético. Con el mismo énfasis en el área de los temas, también supo circunscribirse a los nuevos sujetos singulares y colectivos que se recortaban de la invisibilidad y la oscuridad, entre las fisuras de las promesas incumplidas del crecimiento económico y del ascenso social.

3.- Acerca de Eloísa Cartonera.

Estado de la cuestión hacia el año 2002, meses después del estallido de la crisis: de acuerdo a la Encuesta Permanente de Hogares, el 21,4% de la población activa se encuentra desocupada (Instituto Nacional de Estadísticas y

Censos, INDEC], 2002) y un 25,7% de la fracción de ocupados no alcanza a cubrir los gastos de la canasta básica, con lo cual alrededor de seis millones de personas, es decir, la mitad de la población activa, se encuentran sometidos a un ahogo de su situación laboral. Resulta sencillo entonces comprender la circulación incesante de cartoneros y cirujas, que comienzan a formar parte del paisaje cotidiano de la ciudad. Durante el día durmiendo en las calles, limpiando vidrios, vendiendo efectos personales. Durante la noche, recogiendo los cartones y los residuos de lo que las clases medias todavía están en condiciones de desprenderse.

En este clima social y político nació en el barrio de Almagro, Buenos Aires, la editorial cartonera "Eloísa Cartonera" (Fig. 2) fundada por Washington Cuccurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna, quienes estaban formados en la literatura y en las artes desde ámbitos mayor o menormente alternativos, pero provenientes de una formación previa al fin. Se relacionaron con los cartoneros a partir del aumento de precio de fábrica del cartón, accediendo a la posibilidad de elaborar libros artesanales conjuntamente con estos cartoneros. EC comenzó a llamar la atención por su permanencia y número cada vez más ascendente de participantes, al tiempo que resonaba en los medios gráficos el hecho de que esta editorial, rara avis en un panorama editorial nacional cada vez más concentrado, no aceptaba becas por parte de ninguna institución, como tampoco subsidios y ni siquiera las donaciones de cartón de los vecinos. Como tipo paradigmático, fue también una experiencia de importantes frutos; a una década de su surgimiento, podemos contar alrededor de 48 editoriales de la misma naturaleza en toda Latinoamérica y también en algunos países de Europa.

Los integrantes de EC saben de la premura con la cual los medios gráficos y los investigadores intentan catalogar rápidamente a los colectivos y sujetos que emergen con visibilidad en el campo de lo social; en torno a esta constatación, han sido rápidos al proporcionar sus propias categorías y rótulos. Se definen como un "proyecto social, cultural y comunitario, sin fines de lucro" (Eloísa Cartonera, s/f. *Quiénes somos*). Particularmente interesante resulta la cuestión de que rehúsan el ser vistos como adscritos a un grupo social determinado, afirmando que el elemento de lo "cartonero" acaba con la obtención del cartón, y que de ningún modo la estética de los libros artesanales, o los contenidos publicados en estos libros, responden a la estrategia de dar visibilidad a una situación laboral/marginal determinada. De este modo, el ámbito

autogestivo de trabajo desconoce diferencias y jerarquías por las situaciones laborales previas de quienes forman parte en el proyecto.



Fig. 2. Libros artesanales de Eloísa Cartonera.

En cuanto a los objetivos de la editorial, “difundir a autores latinoamericanos y publicar el material inédito, border y de vanguardia” (Eloísa Cartonera, s/f. *Quiénes somos*), en lo cual se lee un contenido claramente político, reivindicador del status de lo latinoamericano y de lo “vanguardista” y “border” casi como una cualidad que, periférica, es un correlato necesario ante la invocación de lo latinoamericano. En consideración de estas premisas, es atendible observar que este colectivo de cartoneros y artistas ha mutado la variabilidad de sus haceres hacia medios y prácticas que, al menos a los primeros, les eran ajenas, con lo cual es dable suscribir a Mouffe (1999) para quien *la historia del sujeto es la historia de sus identificaciones, y no hay una identidad oculta que deba ser rescatada más allá de la última identificación*, estableciendo que las identidades (políticas, estéticas, sociales) no se constituyen como cercos, sino que las tra-

vectorias y posibilidades determinan los rasgos identitarios de una manera no definitiva.

Los libros artesanales emitidos desde las editoriales cartoneras sugieren por sus características una estética precisa y rápidamente identificable (el cartón, el uso de colores saturados) pero también la posibilidad de ampliar la identidad del colectivo de los cartoneros, el cual deja de ser visto como un emergente propiciado por una sociedad en buena parte marginal, para ser entendido también como un actor con potencial injerencia en los haceres de la gestión cultural. De este modo, obtenemos que el formato de lo técnico habilita la referencia a un universo cartonero, cosmopolita, que señala la pertenencia callejera contrahegemónica. En este sentido, lo que se opera es la indicación de que si bien los integrantes de EC trabajan con elementos propios de su contexto, lo cierto es que eso forma parte de una elección, y no de una condición que les es impuesta, como quizás podría pensarse. Asimismo, la intención de publicar contenidos literarios relacionados con el latinoamericanismo, la experimentación formal y el testimonial border, apunta a que subyace la vocación por una gestión cultural de vanguardia, más que una acción política de representación del cartonero.

A nuestro modo de ver, pareciera que esta reconfiguración del campo artístico –al modo en que se producen las reconfiguraciones de los universos sociales en los momentos que siguen a la crisis– encuentra en EC un intérprete válido, ya que en ella notamos cómo la práctica se inclina por investigar en las latitudes del cuerpo social. La utilización del cartón recolectado, las maniobras editoriales sencillas y la acción de mano de obra “no especializada” redundan en una praxis artística que no sólo cuestiona y amplía sus propios límites, sino que interviene activamente en la conformación de un proceso social determinado, inquiriendo en torno a cuestiones como la visión del rol del cartonero en la sociedad o las posibilidades de gestionar un proyecto cultural con recursos inexplorados por el campo tradicional. La pervivencia en el tiempo de este ejemplo, junto al florecimiento de nuevos canales de circulación y venta de los libros artesanales – sin olvidar la cantidad de nuevas “editoriales cartoneras”, que replicando o no el ejemplo argentino, lo toman como antecedente– ha demostrado las posibilidades de una estética que no reflexiona sobre sus límites intercambiando contenidos más o menos políticos, sino que lo hace plegándose a modos de hacer y saber pertenecientes a otros

polos; es ahí donde la estética, contrariamente a lo que se podría creer, encuentra un suelo más fértil para desenvolver la experimentación intersubjetiva que le es propia.

4.- Conclusiones.

A partir de las comparaciones expuestas, es susceptible afirmar que es válido trazar puentes entre las experiencias en los '60 de Antonio Berni, y las encabezadas en la actualidad por EC. En este sentido, por más que esta última se haya validado como una formación vanguardista y original, lo cierto es que es posible rastrear determinados antecedentes en la utilización de materiales no convencionales para una mayor referencia al contexto en el que opera un discurso visual y textual en cuestión.

No ha sido nuestra intención delatar una cita encubierta, sino por el contrario señalar que así como la cuestión social ha funcionado para que poética y técnicamente Berni haya ingresado en los códigos vanguardistas de su época, del mismo modo la estética de la precariedad y las referencias a las estrategias de escamoteo han sido para EC los componentes para introducirse en el canon del arte contemporáneo como un quehacer estético innovador y referenciado de manera inconfundible con los modos alternativos de hacer arte en la actualidad.

En síntesis, por la ruina económica del 2001, o por las promesas incumplidas que comienzan a desgranarse sobre el final en la década del '60 y de las que Berni es testigo, el escenario cosmopolita parecer ser la dimensión apropiada en la cual los artistas encuentran no sólo el referente discursivo y contextual que posibilitará el reconocimiento y la recepción por parte de los destinatarios de las producciones estéticas, sino también los materiales mismos y las formas de exhibición adecuadas para estas producciones.

Habiéndose propuesto en este artículo la interpelación de las editoriales cartoneras frente a un posible antecedente de la mitad de siglo pasado, queda abierta la cuestión a futuras reinterpretaciones que pretendan echar luz en estos ámbitos de citas y huellas entre poéticas que, lejanas en el tiempo pero cruzadas entre sí, transitan las sendas de las marginalidades y opacidades suburbanas.

Bibliografía.

- BOURRIAUD, N. (2007) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010) *La sociedad sin relato*. Editorial Katz. Buenos Aires.
- GIUNTA, A. (2009) *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.
- MOUFFE, C. (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia Radical*. Paidós. Buenos Aires.
- SVAMPA, M. (2005) *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Taurus. Buenos Aires.
- TRABA, M. (2005) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires.
- WECHSLER, D. (1998) *Desde la otra vereda*. Catálogos. Buenos Aires.

Página web de Eloísa Cartonera: www.eloisacartonera.com.ar