

La construcción colectiva es posible

María Claudia Martínez

1-Introducción

La presente ponencia pretende reflexionar y comprender los significados y sentidos que se expresaron a partir de la producción y emplazamiento del monumento “Los chicos de Floresta – Sucesos 2001”.

El eje conceptual que se propone para analizar la experiencia artística es el de la construcción colectiva de un hecho político cultural que contribuyó a recrear lazos sociales y resignificar la tragedia.

A pocos días del estallido popular del 19 y 20 de diciembre de 2001, un barrio de la Ciudad de Buenos Aires es escenario de lo que se conoció como la Masacre de Floresta.

Cristian Gómez, Maximiliano Tasca y Adrián Matassa Van Eek fueron víctimas del fusilamiento perpetrado por un policía en idéntica actitud a la de sus colegas en los días previos.

Casi como continuidad de las jornadas de ese diciembre el barrio movilizó una larga lucha acompañando a los familiares en el reclamo de justicia.

El asesino es juzgado y condenado a reclusión perpetua el 10 de marzo de 2003. Es un juicio histórico cuyo veredicto no registra antecedentes en los casos de gatillo fácil de los que son víctimas tantos jóvenes.

La Asamblea Barrial de Floresta, organización genuina y representativa de la etapa, promueve el emplazamiento de una obra escultórica en homenaje a los jóvenes y al barrio movilizó por justicia, entendiendo que el arte es expresión de la historia. Se inaugura así un espacio de reflexión indispensable para la construcción de la memoria social.

En palabras de una asambleísta se sintetiza el sentido del proyecto: “Trabajar colectivamente la memoria, es una tarea que enaltece a la sociedad toda. Implica apropiarse de las reivindicaciones de justicia, reconstruir identidades e implementar estrategias sociales que instalen en el tiempo nuevas prácticas y acciones transformadoras en lo social, cultural, jurídico y político.”¹

A partir de la convocatoria a escultores a través del Concurso “Crear para Resistir”², se inicia un camino de construcción colectiva de la obra de arte, con eje en la educación y en la participación de vecinos, estudiantes, artistas y organizaciones de la comunidad³.

La escuela pública adquiere un protagonismo indiscutible, abre sus puertas a muestras plásticas, a concursos, a la construcción de la obra y hasta modifica su proyecto pedagógico para dar coherencia a esta experiencia.

“La participación activa de los alumnos en hechos significativos de su entorno social es uno de los aspectos que impregnan el espíritu de la escuela y es uno de los fundamentos del Proyecto Pedagógico Institucional, tendiente a una educación integral dentro de la formación profesional que no sólo capacite para la vida laboral sino que promueva valores de cooperación y compromiso con la sociedad.” (Proyecto Pedagógico Institucional – Centro de Formación Profesional N° 24)

¹ Testimonio de una integrante de la Asamblea, Anahí Aizpuru, socióloga

² En el marco del Concurso “Crear para Resistir” realizado junto con una muestra plástica en la Escuela República del Perú, el jurado integrado por los escultores Edith Gaspé, Juan Carlos Visconti y Guillermo Paolino elige con la primer premiación al proyecto de Monumento - Homenaje “Los Chicos de Floresta - Sucesos 2001”, que bajo el seudónimo Durga encuentra a sus autoras, María Claudia Martínez y Verónica García.

³ Además de la Asamblea de Floresta otros actores sociales se suman para llevar adelante este emprendimiento: la Dirección General de Infraestructura del Gobierno de la Ciudad, en ese entonces a cargo del Arquitecto Luis Rey brinda todo el apoyo al proyecto, en especial aportando todos los materiales para la construcción de la obra. Las Escuelas Públicas del barrio también abren sus puertas para llevar adelante el concurso y para realizar la construcción del monumento. En el primer caso, la Escuela República del Perú, en el segundo, el CFP 24 es sede para realizar la obra en el marco del taller de herrería donde los alumnos participan de la “creación”. Para esta última tarea la escuela incluye en su proyecto pedagógico la construcción del monumento como parte del proceso de aprendizaje.

El Director de la Escuela⁴ donde se construye el Monumento se compromete fuertemente con el proyecto:

[...]”esa experiencia de Creación, nos marcó, en principio porque es una muestra de cómo la vida termina de sobre-ponerse por sobre la muerte, más allá del terrible dolor y de las pérdidas irreparables, pero también porque la vida misma es siempre creación, contingencia, afectación, arte.

....]desde lo Institucional, la realización de la obra, permitió eso que muchas veces se reza pero que muy pocas se materializa, sobre todo para las escuelas que como la nuestra, son públicas: que es que el conflicto social “entre” a la escuela, que el “afuera” pueda ser incorporado a la Institución”.

Por otra parte, el lugar elegido para emplazar la obra artística, la Plaza de la Victoria, es parte de la manzana donde funcionó el antiguo Corralón de Villas dedicado a la recolección de basura. El sitio guarda en la memoria las luchas de los trabajadores y el saldo de tres militantes desaparecidos en la última dictadura.

El monumento se constituye como la primera etapa de un proyecto integral que transforma el espacio material y simbólico del antiguo corralón de villas. Luego del emplazamiento de la obra se recupera este espacio para el barrio, se concreta la creación de una escuela secundaria, se elabora un proyecto participativo de plaza cultural y en el presente se realizan actividades culturales, científicas y de reflexión política.

En la actualidad forma parte del patrimonio barrial y de la Ciudad una obra monumental que interviene el espacio urbano. La misma integra dos materiales nobles y fuertes, diferentes pero en diálogo formal y estético: el hierro, por sus condiciones de fortaleza, equilibrio y perdurabilidad en el tiempo y la cerámica por su calidez, sensualidad y el aspecto pétreo que adopta al ser horneada. El conjunto escultórico consta de tres figuras totémicas de fuerte síntesis, en hierro con ensambles en cerámica; una cuarta figura central nuclea al conjunto, realizada sólo en hierro, más realista que las otras por tratarse de la representación de la tierra-patria. Alrededor figuras modeladas en cerámica completan el relato aludiendo al la memoria del pueblo.

Las páginas que siguen intentan dar cuenta de lo inédito de esta iniciativa popular para intervenir en el espacio urbano con perdurabilidad, del arte como recurso político, de los desafíos a los que se enfrenta el artista en la creación con otros, del arte y la educación como práctica democrática y del rol de la obra de arte en la sociedad y su impacto en el imaginario social.

Por último, se propone desentrañar el espíritu que guió al proyecto y lo transformó en cada etapa y de su contribución a la construcción colectiva:

“Trabajar colectivamente la memoria, es una tarea que enaltece a la sociedad toda. Implica apropiarse de las reivindicaciones de justicia, reconstruir identidades e implementar estrategias sociales que instalen en el tiempo nuevas prácticas y acciones transformadoras en lo social, cultural, jurídico y político.”

“Esta Asamblea desde el inicio eligió el arte como instrumento para resignificar la tragedia y trascenderla en el tiempo, apelando a la construcción y reconstrucción de vínculos sociales que garantizarán las condiciones para que hechos como éstos no sucedan nunca más.

Así el monumento “Los chicos de Floresta - Sucesos 2001” fue el producto de voluntades de diversas organizaciones y su emplazamiento demuestra que no existen sueños imposibles.”
(Testimonio de José Luis Mangieri⁵)

⁴ Sergio Lesbgueris es Sociólogo y Director del CFP 24

⁵ José Luis Mangieri, poeta, vecino del barrio, editor de la Rosa Blindada y presidente de la Asamblea de Floresta.

2- El arte como recurso político en el contexto de la construcción colectiva.

Condiciona el devenir de la obra de arte

El concepto alude a a la gestión y gestación de la obra desde la iniciativa popular, que a través de los distintos actores pasan a ser parte del hecho constructivo con roles específicos.

Para las organizaciones barriales fue una oportunidad de volver a la política con un accionar diferente al tradicional, haciéndose eco de las preocupaciones y conflictos más urgentes. En un momento de crisis como la que vivimos en 2001 no es casual que estos grupos hayan optado por el arte como herramienta de reivindicación y de justicia, dando respuesta con un emprendimiento cultural. Para el cual debieron asesorarse, investigar, gestionar. Todo esto suscitó un aprendizaje colectivo muy valioso, porque la conducta lograda sedimentó en lo social y sirvió de ejemplo para futuros emprendimientos.

Desde el estado el aporte de la Dirección de Infraestructura Escolar de GCBA ⁶ tuvo un valor fundamental, ya que brindó todo el apoyo y los materiales, reconociendo a la asamblea como referente barrial válido para tomar la construcción colectiva y reconstruir los vínculos comunitarios .

Además de su asesoramiento técnico, da una mirada global dentro del marco político en el que se desarrolla este emprendimiento. Teniendo en cuenta que los monumentos son llevados a cabo por organismos específicos, esta vez es un barrio quien toma iniciativa, y pone en manos de sus artistas la elaboración de una imagen plástica fuerte, integrada con el entorno urbano de la pequeña plaza.

La aventura creativa traspasó los límites de lo artístico abriendo nuevos caminos para todos los implicados. Esto habla de cómo la creación atraviesa toda actividad humana y cada una de ellas tiene como rasgo en común el formar.

[...] “en todas las operaciones humanas se trata de “hacer” inventando al mismo tiempo el “modo de hacer”: alcanza a hacer una obra sólo quien “ha sabido” hacerla. [...] No hay actividad humana que no tienda a realizar obras ” (Pareyson, 1954, 28)

Se plantearon nuevas formas de gestión porque el monumento se hizo por fuera del mercado del arte; no fue un encargo, por lo tanto no hubo remuneración por el trabajo artístico. El proyecto fue apoyado con la suma de recursos y voluntades de todos los que estuvimos involucrados por eso la manera de llevarlo a cabo, conlleva una coherencia ideológica que marcó un estilo.

3-El artista se construye frente al desafío de lo colectivo

Años de trabajo con la figura humana, mi experiencia en obras monumentales en hierro y el modelado como nexo, dieron como resultado una imagen plástica donde dolor, muerte y reclamo se materializan en las cuatro figuras que componen el conjunto escultórico.

Silvia Irigaray, mamá de Maxi, visitaba los talleres de los artistas para promover la participación en el concurso escultórico de maquetas. El encuentro con esta gran mujer fue conmovedor, ella transmitía con emoción y vitalidad las historias de vida, anécdotas y deseos que tenían los chicos de Floresta. Esas vidas tenían una presencia muy fuerte al recordarlas Su relato era cautivante, tanta energía transmitía que parecía conocer a esos jóvenes que aún inspiraban vida. De pronto un hálito de sus almas pareció envolver mi taller.

Sus comentarios elocuentes, su energía y la admirable entereza de esta madre que, como tantas tienen que soportar de por vida, lo irreparable de la pérdida, y la injusticia del hecho, hizo en mí desencadenar profundas emociones, elaborar mi propia relación con la muerte hasta llegar a dar

⁶ La Dirección de Infraestructura Escolar del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires estaba a cargo del arquitecto Luis Rey, quien brindó su apoyo político y técnico, aportó los materiales para el monumento y llevó adelante además las tareas de confección de plano y emplazamiento de la obra.

forma a la última reflexión plástica :la incorporación de una figura femenina que diera marco al conjunto de las tres figuras que representaban a los jóvenes.

Una mujer de rodillas, reclamando justicia , instando a la reflexión del espectador, que transmitiera eso que sentí: frente a una madre que pierde lo más valioso de su vida nadie puede dejar de conmoverse y tomar conciencia. Además con esa postura como pariendo una identidad, me ligaba a una forma arcaica, primitiva de parir, representada en las esculturas más antiguas del arte, una de las fuentes que tomé para incorporar esa necesaria figura. Como un hecho visceral sentía que debía engendrarse ese nuevo ser nacional en medio del caos pero con la esperanza de estar dando una mejor respuesta con una toma de posición.

Una patria más real, una tierra concreta que defender, que se nutre del pasado y no lo niega, que recuerda que hubo otras muertes: de pueblos originarios, de próceres, de gauchos, de luchadores anónimos, de nuestros abuelos que forjaron el país con sacrificio y trabajo.

La presencia femenina era central, ya existían las primeras madres, las de Plaza de Mayo, que contaban en su haber largas décadas de dolor y lucha por sus hijos desaparecidos. Ahora las nuevas mujeres pidiendo justicia por las víctimas del gatillo fácil, reeditan el reclamo histórico frente a las huellas que dejó la dictadura y reafirmó el neoliberalismo. Era la prueba obvia de la falta de una verdadera revisión de nuestra historia.

La Masacre de Floresta es la síntesis y la continuación de la impunidad en nuestro país.

4-La participación en la ejecución de la obra como hecho trascendente

Es interesante analizar la etapa de realización de la obra, para vislumbrar el sentido de pertenencia que operó el hecho artístico entre quienes ejecutaron las esculturas.

La propuesta artística los interpeló porque se sintieron expresados en ella y los involucró desde su compromiso social frente a un hecho que había sido repudiado masivamente.

Recuerdo que cuando fuimos a presentar el proyecto para desarrollarlo con los alumnos de herrería, contábamos con la maqueta y los testimonios de las madres, quienes una vez más rememoraban la tragedia para que ese grupo de alumnos pudieran acercarse al trabajo que solidariamente habrían de acompañar. Hicieron preguntas, dieron opiniones, se dio un diálogo en torno a estas muertes, se exaltó la vida, y la necesidad de defenderla. La fortaleza de esas mujeres era tan grande que movilizaba al compromiso, a querer ser parte de un trabajo que se vislumbraba arduo pero que podría transformar el dolor en memoria, por lo tanto era un desafío por el que muchos querían atravesar.

A medida que fuimos conociéndonos en el trabajo diario del taller, lo que me maravillaba cada día más era el hecho de que las formas metálicas que íbamos construyendo pudieran desencadenar tantas reflexiones, conflictos y expectativas. Y que, por el grado de monumentalidad y de síntesis de los cuerpos representados, era difícil tener una imagen global del conjunto. Podía ver el crecimiento de la obra y tener una visión más aproximada y sin embargo, aún sin estar terminada, ella ejercía su poder, ese que operaba transformaciones en las personas involucradas, ese que emanaba de las formas y que hacía verlo todo distinto.

Por otra parte, la esperanza y expectativas que depositaban los familiares en la concreción del monumento era el motor activo para que el grupo de trabajo materializara la obra.

5- Arte y educación como práctica democrática

Que la obra fuera realizada en una escuela pública, el Centro de Formación Profesional N°24, es un hecho que pinta la experiencia en su totalidad. La histórica escuela de la calle Artigas esquina Morón abrió sus puertas para concretar un hecho inédito en Educación: llevar adelante la

construcción de una obra de arte, experiencia única, de la cual no se conocen registros con antecedentes similares.

Fue el área de educación la que toma el proyecto enfrentando el desafío de enlazar acción y pensamiento: concretar la obra y reflexionar sobre el hecho.

[...]“una educación dialogal y activa, orientada hacia la responsabilidad social y política, se caracteriza por la profundidad en la interpretación de los problemas”. (Freire,1974,23)

En las palabras de Paulo Freire queda plasmado el rol que cumplió la educación vinculada con un hecho político concreto. Es así que la realización del monumento, su temática y su gravitación en la sociedad fueron los contenidos transversales de 2004, año en que se llevó a cabo su realización.

Particularmente el cfp 24 se propone como una institución abierta a la participación y comprometida fuertemente con la realidad social.

Es una escuela con un alumnado proveniente en su mayoría de sectores populares donde cientos de adultos se esfuerzan por aprender o perfeccionarse en un oficio con el objetivo de lograr un lugar digno en la vida laboral, frente a la competencia deshumanizada del mercado capitalista por la obtención de un trabajo.

Cuando se desencadenó la crisis del 2001 muchos fueron los que encontraron refugio en estas escuelas de oficios, como para resguardarse y resistir hasta volver a entrar en algún campo productivo. La población que circulaba en ella en ese año era todavía parte de ese sector que fue expulsado del trabajo tal como se lo conoce.

La experiencia educativa en este centro de formación profesional, puso en evidencia que el arte es una zona desconocida para gran parte de la población y que los bienes culturales estuvieron siempre limitados a un sector privilegiado que pudo acceder a ellos. Situación que se profundizó durante el neoliberalismo transformándose en un producto de mercado y quedando las expresiones populares relegadas y desvalorizadas.

Tuvieron que pasar tres años del asesinato para poder concretar esta obra. Cuando la propuesta hace ancla en la escuela en 2004, encuentra un momento propicio: ya sedimentado el conflicto podemos tomar distancia de él. Las necesidades económicas eran menos urgentes, pudimos destinar recursos para el proyecto artístico, comprendiéndolo como la herramienta que podría cumplir la función reparadora.

Construir una obra, erigirla y emplazarla tiene todo un significado que habla de nuestra capacidad de poder reconstruirnos, levantarnos con una manera nueva, nacida de todas esas voluntades en juego.

Para los que hacemos de la labor educativa una extensión de la actividad artística, donde ambas se complementan y se nutren, ésta fue una oportunidad de hacer tangibles los principios filosóficos que nos atraviesan relacionados con la necesidad de optar por una educación popular que contribuya a democratizar el conocimiento, valorando la experiencia de vida de los que participaron; reconociendo “la noción de sabiduría como saber de vida que está en el subsuelo social, en el saber popular”(Caturelli,2001) como base sólida para acrecentar y afianzar nuestros valores de identidad.

Todo lo que rodeó al hecho artístico en la tarea con quienes formaron parte de la construcción, fue netamente trabajar con lo humano; actitudes, comportamientos, capacidades, valorando cada aporte como una pieza valiosa de un engranaje.

Una práctica educativa democrática, al decir de Paulo Freire [...]tenía que respetar profundamente la diversidad cultural, la existencia del otro, el respeto a la diferencia...(Freire,2004,35)

El Centro de Formación Profesional N°24 pudo abrazar esta construcción porque vincula la educación y el trabajo, desde el lugar de la auto gestión, desde la toma de decisiones. Sacar adelante esta obra fue parte de ese espíritu que impregna a la escuela.

“A partir de la decisión de involucrarnos [...] pudimos trabajar con otras organizaciones del barrio y ejercitar valores y actitudes que, acompañando el proceso de capacitación técnica, dejara además de un saber acorde, y una obra de alto valor estético y simbólico, la reflexión sobre los conflictos, procesos y actitudes que hay que sostener para no dejar en el sin sentido esa capacitación técnica, encontrando además en este tipo de toma de compromisos, el sentido actual de la escuela pública como tal”. (Lesbegueris, 2005)

Ser parte de esta construcción recuperó la alegría y el placer del esfuerzo en el trabajo compartido.

6- El rol de la obra de arte en la sociedad.

“...La obra se nos da como narración definida de lo que fue su hacerse: la forma es el mismo proceso en forma conclusiva e inclusiva y por lo tanto no es algo que pueda separarse del proceso del que es perfección, conclusión y totalidad. Es memoria actual y revocación permanente del movimiento que le dio vida.” (Pareyson, 1954, 89)

La obra se plantea como necesidad de elaborar una metáfora del dolor, de la búsqueda de nuestros valores perdidos y de las fuentes de identidad en las cuales basarnos para la reconstrucción de nuestro país golpeado y una vez más masacrado por el gatillo fácil.

Para los artistas representa la posibilidad de crear una obra con la que el público masivo pueda identificarse.

Es así que tomamos conciencia concreta del valor social de nuestro trabajo ejercitando ese rol que en las comunidades originarias es característico y natural. Porque el arte es la expresión que hace a la condición humana y su tema es siempre este: lo humano. La vida y la muerte y el amor como motor entre ambos.

Durante los 90 comprendimos que había que resistir, haciendo. Creando obras que pudieran salir a la superficie en momentos más consistentes; mientras hacíamos, nos fortalecíamos. Sabiendo que el arte es un fondo de reserva que había que alimentar para que no se perdiera esa identidad que sólo el arte puede mantener y es el que le devuelve al pueblo su reflejo necesario de pertenencia.

“Hubo que hacer un esfuerzo por negar las imposiciones que, como tapas, no permitían que surja desde nuestra interioridad aquello que realmente nos funda y constituye” (Kusch por Haber) No olvidemos que el arte europeo siempre nos sedujo y cautivó desde antes de nuestra emancipación de España. En esas épocas en que se negó y se subestimaron las valiosísimas expresiones culturales de los pueblos originarios. Nuestro origen colonizado y colonialista se extendió como un estigma. Pero a esa cultura impuesta se opuso la contra cultura de sectores que desde el arte y el pensamiento resisten y realizan con menos medios pero seguros de estar construyendo bases sólidas de libre expresión.

Es así que llegada la crisis del 2001 nos tocó dar respuesta con un arte de expresión urgente, con el que pudiéramos interpretar sensiblemente los sentimientos de nuestro pueblo.

Renunciar a esas influencias implica un esfuerzo, una unión de pensamiento y estrategias políticas acordes. Estamos actualmente protagonizando ese momento propicio para recuperar nuestros valores identitarios. |

El esfuerzo desde el arte significa “descender a donde no hay luz, a aquello que nos cuesta afrontar, implica la asimilación de lo más oscuro de nuestro inconsciente colectivo, la inmersión en lo residual de uno mismo [...]y así advertir las raíces”.(Kusch por Haber)

Las nuevas formas surgen como consecuencia de la presión de una necesidad interior, de una exigencia psicológica colectiva que, como toda la psicología humana, tiene raíces sociales. Por esto la relación recíproca entre la forma y el contenido aparece por un necesario cuestionamiento de las viejas estructuras.

7-Las formas plásticas se integran al imaginario popular.

Una obra de arte público es efectiva cuando comunica en forma contundente y expresiva un mensaje y cuando la emoción colectiva se refleja en ella, donde el espectador encuentre ecos propios con la cual dialogar y elaborar una reflexión personal e íntima.

La obra así gestada carga el espacio urbano con un contenido decidido por conjuntos sociales que se tornan voceros de una comunidad.

Los que participaron en la construcción de la escultura eran alumnos de herrería y soldadura. Para ellos el proceso técnico se constituyó como una manera diferente de enfocar la génesis de la forma. Sabemos que el modo de formar hace a la persona misma del artista y a su vez revela su estar en el mundo. Los brotes que le dieron forma a la obra provienen de la propia relación con la muerte y cómo se tramita en la materia.

La teoría de la formatividad de Pareyson toma el concepto de arte como formación, y al de expresión le opone una concepción del arte como hacer; hacer concreto, empírico, industrial, en un contexto regido por toda una legalidad estructural. Donde el término forma significa “organismo artístico que resulta de la simultaneidad entre invención y realización e intuición y ejecución; formación del carácter físico que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias” (Pareyson 1988: 26)

Ser el intérprete de esas formas, implicó una apertura hacia nuevos enfoques técnicos de construcción y una puesta en valor de su propia sensibilidad para construirlas. Puso en juego su empatía con el estilo del artista, es decir que hace propias su manera de hacer y sentir el tema convocante.

Para los alumnos adultos, que provienen del mundo de la producción o fabricación en serie, la experiencia técnica significó ponerse en contacto con su propio acto creativo. La experiencia en matricería o la fabricación de piezas industriales entre otros conocimientos fue un aporte fundamental, porque estos saberes cobraron mayor importancia a la hora de pasar a escala las figuras de la maqueta.

Para esto hubo que elaborar formas únicas con leyes y funcionamiento propios, que solo cumplen una función dentro de ese organismo nuevo que es la obra de arte.

Expresa una forma de hacer que “a la vez que hace inventa el modo de formar” (Pareyson ,1987, 89); es decir, no se basa en reglas fijas sino que las define conforme se elabora la obra y las proyecta en el momento de realizarla.

El abordaje del trabajo produjo una saludable ruptura de los esquemas impuestos. Animarse a resolver los problemas plásticos con técnicas propias hace a la autonomía y a la valoración de lo

propio como válido. Sin esperar la receta o depender de ella. Es permitirse también la posibilidad de crear formas más personales en otras áreas de la vida.

Para los que participaron la experiencia queda como registro interno, como un cambio trascendente en la conducta.

De esta participación surge un arte que sale a la calle y expresa todo su bagaje.

Con el paso del tiempo pude corroborar que una obra tiene vida propia y hace su trabajo independientemente del que la hizo. Son unidades independientes y siempre cambian a medida que uno cambia .

Para los espectadores,vecinos que transitan ese espacio público, pasa a ser parte de su recorrido cotidiano, como un elemento del paisaje urbano que ya pasó a formar parte de su entorno.

Cada vez que la obra sea observada surgirá alguna reflexión, alguna lectura. Al decir de Pareyson, el espectador crea su propia opinión, por lo tanto siempre aparece su personalidad en este dialogo.

Que sea parte de su entorno provoca identificación y cuidado por la obra.

Las formas elaboradas fueron sentidas y diseñadas por una artista que integra su comunidad a quien le ha tocado el rol de interpretar esas emociones colectivas.

Teniendo en cuenta que el espacio público estuvo desde siempre manejado por sectores conservadores del poder que siempre manejaron el gusto y la estética,el emplazamiento de esta obra en un barrio y a pocas cuadras de donde sucedió el terrible asesinato representa un cambio en las decisiones políticas y establece el protagonismo popular en la recuperación de éste como espacio de intervención estético política.

Es un logro de una comunidad que se alzó en repudio de este caso que fue el primero en obtener justicia dándole cadena perpetua al asesino.

En la medida que otras tantas obras sean gestadas desde lo popular, es que podremos tener una cultura más propia, más ligada a nuestros intereses y preocupaciones, más cercana a una construcción de lo que queremos ser y decir.

Experiencias como esta hablan de nuestra autonomía y determinación. De una capacidad de crear en la que los conocimientos académicos se ponen al servicio de los populares, aprendiendo mutuamente y humanizando los vínculos para el desarrollo de nuevas formas de expresión.

Nuestra identidad sigue en construcción y en permanente resignificación de su esencia.

Crear una visión que nos permita apreciar lo nuestro allí donde existe , no es tarea solamente del artista sino de la cultura toda.

Bibliografía:

Blanco Sarto, Pablo. (1998). Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson. (Ed. EUNSA, Pamplona)

Caturelli,Alberto. 2001Historia de la Filosofía en la Argentina. (Ed. Ciudad Argentina Madrid)

Freire,Paulo. (1974) La Educación como práctica de la Libertad (Ed: Siglo XXI, Buenos Aires)

Freire, Paulo.(2004). Pedagogía de la Autonomía.(Paz o Terra SA,Sao Paulo)

Pareyson, Luigi. (1954). Estetica.Teoria de la Formatividad.AG.(Ed di Filosofia, Torino)

Haber,Abraham.1992. “Arte y Negación”.*Forma en el arte*. Publicación de la Sociedad de Artistas Plásticos Argentinos. Buenos Aires. Tercera Época, N°1

González Gazqués,Gustavo.1989. “Cultura y sujeto cultural en Kusch”.*Cuyo Anuario de Filosofía Americana*. Mendoza. Tomo 6.

Cristina Gonzalo Canavoso.(1997)*La experiencia de la forma artística como conocimiento de sí. Una aproximación desde la Teoría de la formatividad de Luigi Pareyson*.
VIII Reunión Anual de Investigación Musical SACCoM -Universidad Nacional de Villa María