

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Estética y Teoría de las Artes



**Centros, casas y espacios. Modos de autogestión artística y
cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)**

Autora:

Lic. y Prof. Alicia Karina Valente

Tesis para optar por el grado de
Magíster en Estética y Teoría de las Artes.

Directora: Mag. María Cristina Fükelman

Co-directora: Lic. Leticia Fernández Berdaguer

La Plata, febrero de 2018

Agradecimientos

A la Universidad Nacional de La Plata, pública y gratuita, por las becas otorgadas que me permitieron cursar la Maestría y realizar esta tesis. A la Facultad de Bellas Artes, al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, a la Cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas, a la Cátedra Taller Grabado y Arte Impreso Básica y al proyecto de investigación que integro por los espacios de trabajo. A mis colegas docentes que me acercaron al camino de la investigación. A mi directora y co-directora por guiarme en este proceso. A Cecilia, Florencia y Verónica por las lecturas y sugerencias. A Alejandro Valente por el diseño del mapa. A mis amigas y amigos por las charlas compartidas y el aguante. A mi mamá y mis hermanos por el acompañamiento, el apoyo y el aliento de siempre.

Síntesis

Esta tesis consiste en un relevamiento, descripción y análisis de los espacios artísticos y culturales de la ciudad de La Plata en el período 2005-2015. En esta investigación se desarrolla un método comparativo para, con una mirada macro, relacionar y contrastar los distintos casos a partir de establecer similitudes y diferencias, continuidades y rupturas en los modos de gestión, las formas de autodefinirse y las prácticas de los espacios activos en el periodo. La hipótesis que sustenta esta tesis sostiene que los centros, casas y espacios culturales autogestionados de la ciudad constituyen un fenómeno con un crecimiento sostenido, habiéndose consolidado tanto como espacios de producción y circulación de prácticas artísticas y culturales, así como en lugares de encuentro y sociabilidad. Con su emergencia, estos proyectos reconfiguraron y enriquecieron la escena cultural de la ciudad de La Plata, incrementando los ámbitos tradicionales de circulación artística (museos, galerías y espacios culturales dependientes de las administraciones gubernamentales) e interviniendo activamente en las políticas culturales de la ciudad. Los cambios en la coyuntura (política, social, económica, institucional y la referente al campo artístico) lejos de significar la disolución del fenómeno contribuyeron a su multiplicación y diversificación. Se trata de *agenciamientos heterogéneos* que promueven el acercamiento de nuevos públicos e incentivan la participación activa en sus modos de hacer. De igual forma, proponen otras formas de habitar la ciudad contemporánea estableciendo lazos de distinta índole con los barrios en los que están insertos, así como generan redes y articulaciones diversas para apoyarse y potenciarse mutuamente.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Contextos y debates	15
1.1. Algunas consideraciones de época.....	15
1.2. Trama conceptual.....	19
1.2.1. Sobre lo cultural.....	19
1.2.1.1. Políticas culturales y gestión cultural.....	23
1.2.1.2. Campos, escenas y circuitos.....	25
1.2.2. Transformaciones en el arte.....	28
1.2.3. Agenciamientos colectivos.....	32
1.2.4. Ciudad y espacio público.....	34
1.3. Mapa local.....	36
Capítulo 2: Poéticas y políticas de los espacios	40
2.1. Centros, casas y espacios culturales.....	40
2.2. Artístico, cultural, social, político.....	61
2.2.1. Gestores, productores, trabajadores, militantes.....	66
2.3. Vocabulario común.....	68
2.3.1. Colectivo, horizontal, independiente, alternativo, autogestivo, autónomo.....	70
Capítulo 3: Modos de hacer	81
3.1. Tejer redes.....	81
3.2. Habitar la ciudad y el barrio.....	93
3.3. Incidir en las políticas culturales locales.....	103
Conclusiones	108
Anexo. Mapa	115
Referencias bibliográficas	116

INTRODUCCIÓN

Aproximaciones

En la ciudad de La Plata, en sintonía con otras ciudades del país y dentro de un panorama de gran producción artístico-cultural en articulación con demandas políticas y sociales, se observa en los años post crisis 2001 el surgimiento de una serie de espacios denominados mayormente como centros culturales, que se definen por su *independencia*¹ de las instituciones oficiales dependientes de las administraciones gubernamentales. Se los puede reconocer como una forma particular de proyectos colectivos caracterizados por instalarse en un espacio físico determinado. Su nacimiento puede ser leído como parte de las derivaciones del colapso institucional y la crisis de los espacios de participación tradicionales. Muchos de los espacios que se forman en esa época van a definirse, entre otras cosas, como *hijos de la crisis*², en tanto desde una precariedad de recursos sostienen proyectos que promueven procesos de reencuentro social-comunitario a través de prácticas artísticas y culturales. En algunos casos se trataba de derivaciones de proyectos colectivos que nacieron ya en la década anterior, de grupos o individuos que activaban desde lo social y lo cultural y participaban de diferentes instancias de coordinación durante los años 90. Aunque no siempre, algunos surgieron con la ocupación (o permiso temporal) de inmuebles abandonados (estaciones y galpones de ferrocarril, emprendimientos privados enviados a quiebra por sus dueños) en sintonía con la recuperación de espacios ociosos para prácticas culturales y comunitarias, y se establecieron como formas de continuidad a través de la reestructuración y reterritorialización de sus prácticas. En un primer momento significaron un punto de confluencia de las necesidades individuales en las demandas colectivas que permitieron un cambio en la perspectiva misma del individuo, que deja una *subjetividad neoliberal*³ (García Guerreiro, 2010), para lograr un posicionamiento de sí mismo inserto en una colectividad. Colectivos y grupos de personas, encontraron en la cultura un lugar desde donde *sortear* la crisis, y hacer resurgir un lazo comunitario cortado por el

¹ En esta introducción se utiliza este término a modo de síntesis. En el Capítulo 2 se verá que no todos los proyectos se identifican con él, y analizaremos las otras formas de denominarse.

² “Nacimos de la crisis, sin apoyo de nadie. Sostenemos cotidianamente espacios que cumplen una función social y comunitaria concreta, con ingresos exiguos devenidos de la solidaridad, la creatividad, la autogestión. Miles de vecinos asisten y participan cotidianamente de nuestros espacios, y por esto la ciudad puede enorgullecerse hoy de una actividad cultural intensa y accesible”. En: “Por qué Centros Culturales en Red”. Agenda de la Red de Centros Culturales. Año 1, número 2, diciembre de 2007.

³ García Guerreiro (2010) la describe como “un modo particular de hacer y ser en sociedad basado en el individualismo, el consumismo, la competencia, a fragmentación de las identidades, la resignación” y la ubica como subjetividad preponderante de la década del 90.

neoliberalismo⁴. Espacios que se constituyeron en lugares de encuentro, intercambio e identificación, y establecieron una nueva sociabilidad a través de los vínculos que en ellos y por ellos se generan. En sus modos de hacer coinciden con una particularidad de esos primeros años poscrisis, caracterizados por Andrea Giunta (2003) por el desarrollo de una capacidad de invención y acción de varios grupos de la sociedad vinculada a un desenvolvimiento creativo e imaginativo para pensar formas de agruparse en función de generar alternativas posibles en un contexto desfavorable, de fuerte crisis económica, desintegración social y descreimiento de la política institucional. Impulsados o gestionados en mayor medida, por jóvenes universitarios de clase media, en algunos casos artistas que buscaban desbordar la institucionalidad establecida de su propia disciplina (materializada en los géneros normativos de las galerías, la revistas, los museos y las colecciones) promoviendo espacios mixtos donde confluyeran y dialogaran diversas formas de lo artístico, lo cultural, lo social, lo comunitario y lo político. Puede definírseles con Brian Holmes (2008) como “agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares” (Holmes, 2008: s/p). En mayor o menor medida todos comparten prácticas organizativas horizontales, de trabajo colectivo, funcionamiento por consenso, con la búsqueda de diversas formas de autogestión, y el rescate de la afectividad y la alegría como motores (Giunta, 2009).

Una particularidad que caracteriza a estos proyectos colectivos radica en su territorialidad. A diferencia de las acciones efímeras, los espacios⁵ culturales se instalan en territorios específicos (un barrio). Más alejados del impacto, la sorpresa y la fugacidad de las intervenciones artísticas efímeras, trabajan en una construcción cotidiana con metas a mediano y largo plazo. Algunos están vinculados a organizaciones sociales y políticas, y consideran las construcciones artísticas no como producciones aisladas del entorno sino por el contrario como parte de una disputa política mayor. Otros se proponen como prácticas culturales de base comunitaria, configurando modos de relación con el *otro* que buscan reconstruir lazos sociales a través de nuevas formas de organización horizontales y participativas. Por último, algunos otros, sobre todo los surgidos hacia el final de la periodización de esta tesis, nacen con la intención explícita de ocupar un lugar en el campo artístico y repensar las

⁴ Se hace referencia al neoliberalismo de los años '90 como pasado más inmediato, pero se entiende que el tejido social y solidario del barrio ya había sido quebrado por la política del miedo desplegada durante la dictadura militar de 1976.

⁵ En esta tesis se utiliza el término *espacios* de forma general para referirse a la totalidad de estas experiencias en tanto proyectos que se desarrollan en una *espacialidad* física. Luego, según los casos las formas de nombrarse son variadas, siendo que algunos se denominan centros culturales, casas culturales, o asimismo espacios culturales. Estos aspectos serán retomados en el Capítulo 2.

relaciones que lo conforman para ampliarlo a nuevos actores, principalmente artistas jóvenes que no tienen lugar en el circuito artístico oficial, y a prácticas más experimentales de difícil inserción en los espacios oficiales.

El periodo de análisis de esta tesis inicia en el año 2005, cuando varios de estos proyectos, ya medianamente consolidados, encuentran la necesidad de constituirse como una Red para contenerse y potenciarse en un escenario local desfavorable en cuanto a las políticas públicas para el sector cultural. En el transcurso de los diez años que abarca esta investigación, si bien con modificaciones y mutaciones importantes, el formato de espacio cultural *autogestionado*⁶ se consolidó cada vez más, contabilizándose alrededor de 270⁷ para el año 2015. Entre finales de 2014 y comienzos de 2015 se formaron tres nuevas redes de coordinación que a su vez articulan entre sí. La formación de estas tres nuevas instancias da cuenta de la gran diversificación que operó en un período de diez años (desde 2005) sobre el fenómeno estudiado⁸. Por lo cual se optó por tomar el año 2015 como límite para la periodización.

Entonces, se considera que este recorte abarca un periodo de crecimiento sostenido de este tipo de proyectos, que si bien con variaciones y diferencias entre sí, pueden considerarse parte de un mismo fenómeno en expansión y consolidación. En la actualidad, estos proyectos no solo poseen una legitimidad social, a la vez que disputan una legitimidad por parte de las políticas públicas, sino que también involucran a gran cantidad de agentes de la escena artístico cultural local, constituyéndose en espacios fundamentales en la producción y circulación de prácticas artísticas contemporáneas.

Objetivos e hipótesis de trabajo

Objetivo general

⁶ Como se abordará en el Capítulo 2 existen múltiples formas de nombrarse según cada proyecto. Se utiliza aquí la de *autogestionados* porque en esa forma de definir el sostenimiento del proyecto coinciden casi todos los espacios. El uso de otras categorías como independientes, autónomos, alternativos, van variando en cada caso.

⁷ Datos brindados en el Primer Foro Regional de Espacios Culturales Autogestivos en La Plata, Berisso y Ensenada (Realizado el 4 de julio de 2015 en la Facultad de Trabajo Social de la UNLP.). Por supuesto la cifra varía permanentemente ya que siempre están cerrando y abriendo nuevos espacios. Sin embargo, cabe destacar que, en 2016 un informe de la revista La Pulseada contabilizaba alrededor de 100: <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=11017> Si bien es cierto que muchos lugares han tenido que cerrar por diversos motivos (de lo cual el ascenso al gobierno del partido PRO podría ser uno de bastante relevancia), la diferencia en el número entre ambos registros hace suponer también la existencia de una diferencia en los criterios para contabilizarlos.

⁸ Aunque la multiplicación y diversificación de espacios artísticos y culturales ya comenzaba a manifestarse con anterioridad. Por ejemplo da cuenta de esto que en 2013 se realizó un Encuentro de espacios y proyectos vinculados específicamente con las artes visuales.

Conocer los espacios culturales *autogestionados* de la ciudad de La Plata⁹ en el periodo 2005-2015, focalizando en sus características, sus similitudes y diferencias, así como en las rupturas y continuidades que operaron en el transcurso del periodo.

Objetivos específicos

- Describir sus formas de conformación, organización e intervención desde lo artístico y cultural en relación con procesos político-sociales.
- Analizar los modos de gestión desde lo artístico-cultural.
- Indagar en las articulaciones y coordinaciones que establecen entre ellos.
- Conocer las formas de vinculación que establecen con el barrio que habitan.
- Explorar el lugar que ocupan en la escena cultural de la ciudad.
- Estudiar su constitución como espacios no tradicionales y experimentales de producción y circulación de producciones artísticas.

Hipótesis

Los centros y espacios culturales autogestionados de la ciudad constituyen un fenómeno con un crecimiento sostenido, que se han consolidado tanto como espacios de producción y circulación de prácticas artísticas y culturales, así como en lugares de encuentro y sociabilidad. Con su emergencia, estos proyectos reconfiguraron y enriquecieron la escena cultural de la ciudad de La Plata, incrementando los ámbitos tradicionales de circulación artística (museos, galerías y espacios culturales dependientes de las administraciones gubernamentales) e interviniendo activamente en las políticas culturales de la ciudad. Los cambios en la coyuntura (política, social, económica, institucional y la referente al campo artístico) lejos de significar la disolución del fenómeno contribuyeron a su multiplicación y diversificación. Se trata de *agenciamientos heterogéneos* que promueven el acercamiento de nuevos públicos e incentivan la participación activa en sus modos de hacer. De igual forma, establecen lazos de distinta índole en los barrios que habitan y generan articulaciones diversas entre sí para apoyarse y potenciarse mutuamente.

⁹ Esta investigación se centra en espacios de la ciudad de La Plata, con especial foco en el casco urbano (comprendido entre las avenidas 32, 31, 72 y 122) de la ciudad por ser la zona donde se concentran la gran mayoría de estos proyectos. De todas formas, también se hace referencia a modo ilustrativo a espacios desarrollados en las vecinas ciudades de Berisso y Ensenada para ofrecer un marco geográfico regional, y teniendo en cuenta además que se vinculan con los espacios de La Plata, ya sea por los agentes que intervienen, la coordinación de actividades o incluso el público que asiste a algunas propuestas puntuales.

Estado de la cuestión

Existe un gran corpus de trabajos que forman parte de los antecedentes de esta tesis en referencia tanto a la escena artística local en general como a los espacios culturales autogestionados en particular.

En primer lugar, diferentes aspectos del circuito de la cultura independiente de la ciudad fueron abordados por la investigación académica, entre los cuales se encuentra el trabajo de Bianca Racioppe (2013) sobre las publicaciones *independientes* y la cultura copyleft; la tesis de maestría de Ornella Boix (2013) sobre los sellos *emergentes*; las investigaciones realizadas en el marco del proyecto “Artes performáticas en espacios públicos, corporalidades y políticas del ‘estar juntos’. Un estudio de las prácticas y las representaciones en grupos de danza, teatro, circo y música en el partido de La Plata”¹⁰ (2013-2014) del Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), así como investigaciones individuales de sus integrantes; entre otros.

También se han realizado trabajos centrados en los colectivos artísticos activistas del período. Entre ellos puede destacarse el proyecto de *Arte de Acción* (dirigido por Cristina Fükelman)¹¹ y los trabajos realizados en ese marco; la tesis de doctorado de Matías López (2017)¹² y algunos artículos previos; y las investigaciones de Verónica Capasso (2013), Chempes (2009) y Magdalena Pérez Balbi (2012, 2014 y 2015), entre varios otros. La tesis doctoral¹³ de Capasso, por su parte, releva y analiza las producciones artísticas realizadas a partir de la inundación del 2 de abril de 2013.

En segundo lugar, y como antecedentes directos de el objeto de estudio de esta tesis pueden nombrarse por un lado, la tesis de grado en Periodismo y Comunicación Social de Cecilia Huarte “Centros Culturales independientes de la ciudad de La Plata: una mirada comunicacional” presentada en el año 2005. Por otro lado, los trabajos sobre el *Grupo La Grieta y Galpón de Encomiendas y Equipajes* de Mora González Canosa (2010), Ignacio Raúl Gálvez y Jorgelina Sciorra (2010), Ana Negrete (2010) y Noel Correbo (2010), este último en el marco del proyecto “Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad” dirigido por María de las Ángeles de Rueda (IHAAA 2007-2010, FBA, UNLP); además de varios textos escritos por algunos de sus

¹⁰ <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36963>

¹¹ <http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataXXI/>

¹² <http://www.cambiodepiel.com.ar/>

¹³ Inédita.

integrantes (Rodríguez, 2008; Di Luca y Rodríguez, 2009) y publicaciones del propio colectivo¹⁴.

En tercer lugar, desde el año 2012, en el marco de esta investigación, se desarrollaron diferentes artículos y ponencias sobre espacios culturales de la ciudad abordando aspectos relativos a su conformación y sus formas organizativas (Valente, 2013a; 2014b; 2014c; 2014e; 2014g; Capasso y Valente, 2015); sus formas de articulación y coordinación (2014f; 2015b); su participación en las disputas por el espacio público urbano (2014c; 2014d; 2017) y sus producciones visuales (Valente, 2014a; 2014d; 2015a; 2015c; 2017). También se realizaron trabajos sobre la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (2014h; 2012) de cuyas ediciones participaron activamente varios centros culturales aquí abordados. Todos estos trabajos constituyen un antecedente de lo que hoy, unos años después, deriva en la presentación de esta tesis de maestría.

Por otro lado hay una serie de investigaciones que se han ido desarrollando de forma paralela a este trabajo de investigación. La tesis de grado de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de Mariana Palis y Luciana Rivas (2013) sobre el *Centro Cultural Estación Provincial*. La investigación de Lucia Gentile (2013), en el marco de las Becas CIN de Estímulo a las Vocaciones Científicas, sobre los modos de gestión cultural de la ciudad a partir del año 2010, puntualizando en los casos de *C'est la Vie* y *Cösmiko*. A su vez, la tesis doctoral de Matías López (2017) tiene un capítulo dedicado a espacios y formas de circulación del arte local, al igual que su trabajo "Lugares de vida", parte del libro *Lo público en el umbral* (2013). Asimismo, es necesario nombrar el proyecto en curso "Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016)", dirigido por la Magíster María Cristina Fükelman y el cual integro, que comenzó en el año 2015 y en cuyo marco se han realizado múltiples entrevistas y presentado diferentes ponencias y artículos académicos. A su vez, en los últimos años se multiplicaron los trabajos sobre diferentes centros y espacios culturales realizados por alumnos de grado de la Facultad de Bellas Artes (en particular en el marco de la materia Arte Contemporáneo) y de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, ambas de la de la UNLP.

En síntesis, del grupo de trabajos mencionados se observan dos aspectos: por un lado la riqueza y multiplicidad de disciplinas y propuestas que componen la escena cultural local en los últimos años. En algunas de estas investigaciones se suele referir a un

¹⁴ El colectivo La Grieta editó una revista entre los años 1993 y 2004 (diez números en total). Además de folletos y catálogos de las Muestras Ambulantes.

cierto *clima de época*, marcado por actividades diversas pero que comparten un tiempo y espacio, ciertas premisas comunes y trabajan coordinando y confluyendo de formas variables. Por otro lado, se puede inferir también un cierto *clima de época de la investigación* (y no solo académica), demostrado en el creciente interés por estudiar y revisar este tipo de prácticas que pueden ser nombradas de forma general como prácticas artísticas y culturales locales contemporáneas.

No solo académica porque en su margen existe por ejemplo variado material videográfico, mucho del cual se encuentra disponible en plataformas como *Youtube* o *Vimeo*. De algunas de estas producciones se ha participado en coautoría como el documental sobre la “Red de Centros Culturales” (2010)¹⁵ y un corto promocional previo (2008), y el corto “8 años de gestión” sobre la historia del *Centro Cultural Estación Provincial* (2006). Otros materiales rastreados son el documental “Tres okupaciones diferentes”¹⁶ del año 2008, así como varios videos sobre las historias y actividades de varios espacios como el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*, el *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa*, la *Muestra Ambulante* organizada por el Grupo *La Grieta*, entre otros. También se encuentran diversos registros audiovisuales de acciones o prácticas realizadas en los espacios, muchos producidos con un carácter más militante, de difusión de las actividades¹⁷. El formato audiovisual es utilizado en entrevistas a los agentes de dichos espacios. En cuanto a los registros sonoros el lugar de las radios comunitarias es fundamental, numerosos espacios y proyectos sostenían programas, tenían columnas, o eran invitados a dar una entrevista, lo que comprende considerable material de audio disponible en varios casos. El auge por el registro que existe en la actualidad, sumado a la omnipresencia de las redes sociales e internet, posibilitan y propician que todo ese material derive, se comparta y sea accesible.

Relevancia del tema

Los espacios artísticos y culturales *autogestionados* de la ciudad son un fenómeno de crecimiento sostenido (en el 2005 cuando arranca el periodo de investigación de esta tesis se contabilizaban alrededor de diez espacios y para 2015 contabilizaron cerca de

¹⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tAHG3bYLN70> [acceso 7 de febrero de 2018].

¹⁶ En este documental su realizador repone la historia del *Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza*, el *Centro Cultural Estación Provincial* y el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*.

¹⁷ Por ejemplo hay una serie de videos disponibles en *Vimeo* o *Youtube* realizados por Marcelo Landi que registran las jornadas culturales donde se pintaron varios murales al interior del *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*; así como un video realizado por Nicolás Sambucetti que registra la realización de un mural en el galpón de chapa frente al *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa*; entre varios otros.

270¹⁸). En esta tesis ese fenómeno es considerado como una *emergencia*, en términos de Raymond Williams, en tanto establecen “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones” (Williams, 2000a:145). Los cambios en la coyuntura (política, social, económica, institucional y la referente al campo artístico) lejos de significar la disolución del fenómeno contribuyeron a su multiplicación y diversificación. En el transcurso de la periodización se consolidan como espacios de circulación de la producción artística local, involucran a gran cantidad de agentes del campo artístico y cultural de la ciudad, y se establecen asimismo como una importante fuente de trabajo y de legitimación artística. Así como espacios de encuentro, intercambio y sociabilidad, que se constituyen en semilla de nuevos proyectos.

En el relevamiento de las investigaciones y trabajos mencionados se observa que se trata fundamentalmente de estudios de caso. Dado la multiplicidad de propuestas y debido a los aspectos señalados se considera como un lugar de vacancia un trabajo que establezca un análisis mayormente comparativo, con una mirada macro que pueda dar cuenta del crecimiento de este fenómeno en una periodización más extensa. Es sobre esta cuestión que se propone dar cuenta en la presente tesis, sin pretender realizar un estudio clausurado sino por el contrario, un relevamiento, descripción y análisis que permita la apertura a nuevos abordajes y nuevas preguntas.

Marco Teórico

En este apartado se mencionan los conceptos y autores relevantes para esta tesis, los cuales serán desarrollados en el primer capítulo y retomados en el segundo y tercero. Sobre el contexto político y social de época, con el auge de los nuevos movimientos sociales y sus diferentes prácticas; así como el debate sobre *la cuestión del poder, la autonomía y la autogestión* se trabajó a partir de Svampa (2004, 2005, 2008, 2010 y 2011) y Zibecchi (2003a, 2003b, 2004). Además de ser ampliamente reconocidos, estos autores son centrales en el abordaje y análisis de dichas temáticas. A su vez, esta contextualización de época permite por un lado, trazar una cierta genealogía donde se inscribiría el objeto de estudio de esta tesis, en lo relativo a las prácticas colectivas y autogestionadas; y por otro reponer los cambios en la coyuntura política, social, económica e institucional, de forma que resulten un aporte para el análisis de las rupturas y continuidades que operaron a lo largo del periodo. Es por todo esto que ocupará un lugar central en el desarrollo del Capítulo 1.

¹⁸ Ver nota 7.

En segundo término, para el abordar las vinculaciones entre las dinámicas político-sociales y las formaciones artístico- culturales, en las que se inscribe el objeto de estudio, se retomó a Andrea Giunta (2003), Néstor García Canclini (1991 y 2010), Martín Jesús Barbero (2010a y 2010b), Raymond Williams (2000a), George Yúdice (1999), Brian Holmes (2008) y Ana Wortman (1997, 2003 y 2009). De esta última autora se tomaron sus estudios de campo sobre centros culturales y formaciones culturales post 2001 en la ciudad de Buenos Aires, donde analizó la composición y organización de dichos espacios en el marco de estudios abocados al surgimiento de nuevos públicos y formas de consumo cultural. Las políticas culturales y las formas de la gestión cultural fueron trabajadas a partir de Néstor García Canclini (1987a), George Yúdice (1999 y 2017), Toni Puig (2004) y Washington Uranga (2016). Este corpus de autores permitirá entender las políticas culturales no como exclusiva potestad del Estado, sino también desde la participación activa de otros grupos y actores; así como considerar las diferentes concepciones existentes en torno a la gestión cultural y el rol del gestor, lo que se retomará luego en el Capítulo 2. Para pensar la escena cultural y artística de la ciudad se recuperaron aquí los conceptos de campo, escenas y circuitos a partir de Pierre Bourdieu (2002), Nelly Richard (1994), Dalia Haymman (2005), José Joaquín Brunner (1987), Gabriel Peluffo Linari (2011) y Jorge Sepúlveda (2014). Sobre las transformaciones en el campo del arte, que repercuten en las propuestas de los espacios culturales que serán analizados, se recurrió a Vinceç Furió (1990), Ana María Guasch (2003), Andrea Giunta (2003), Boris Groys (2014), Ticio Escobar (2004), Reinaldo Laddaga (2006), Arlindo Machado (2008) y Nicolas Bourriaud (2008).

Para pensar las formas en que estos proyectos piensan y habitan la ciudad contemporánea, así como las disputas por el espacio público que establecen con sus prácticas, se recuperaron las investigaciones de Roxana Reguillo (1996), Michel De Certeau (2000 y 2001), David Harvey (2008, 2013 y 2014) y Martí Peran (2008 y 2011). Finalmente, para analizar las formas en que se constituyen desde la identificación y el trabajo colectivo se trabajó con una constelación de términos íntimamente relacionados como *imaginarios de identificación*, *agenciamientos colectivos*, *comunidad*, *ecologías culturales*, e *identidad o identitario* a partir de autores como José Luis Brea (2003), Félix Guattari y Suely Rolnik (2006), Brian Holmes (2008), Peter Pal Pélbart (2011), Lucy Lippard (2001), Guattari y Rolnik, (2006), Reinaldo Laddaga (2006) y Ticio Escobar (2004, 2015 y Castro, 2014).

Metodología

En esta investigación se utilizó una metodología cualitativa de relevamiento descripción y análisis a partir de una mirada macro. Se desarrolló un método comparativo para relacionar y contrastar los distintos casos analizados, que permita establecer similitudes y diferencias en los modos de gestión, las formas de autodefinirse, los discursos y las prácticas de los espacios activos en el periodo. Se trabajó con enfoques que estudian las producciones artísticas en marcos extra-institucionales y las relaciones dinámicas y socialmente situadas entre el arte y la sociedad. Para ello, se desarrolló un marco teórico interdisciplinario para cruzar la historia del arte con la sociología, los estudios culturales y los estudios sobre la comunicación; lo cual permitirá reformular algunos conceptos sobre los temas principales que alude esta investigación.

La primera instancia estuvo conformada por la búsqueda de material bibliográfico, la confección de un marco teórico y la elaboración del estado de la cuestión.

En segunda instancia se realizó un relevamiento de datos, como información disponible en los blogs, sitios web, redes sociales, volantes, publicaciones y otros materiales de los espacios y de grupos vinculados a ellos. También se recuperó material disponible en la web perteneciente ya sea a medios periodísticos o a personas externas que asistieron a alguna actividad y/o realizaron entrevistas o registros. Por otro lado, se recabó información en observaciones participantes, conversaciones personales, intercambios vía e-mail o redes sociales y entrevistas semi-estructuradas. A su vez, se recurrió a entrevistas publicadas en otros medios y entrevistas inéditas facilitadas por otros investigadores.

En la organización y sistematización del material obtenido se evidenció la necesidad de revisar y ampliar el marco teórico. De igual forma aparecieron nuevos interrogantes y aspectos a considerar por lo que se realizaron nuevas recopilaciones de material y entrevistas para luego dar lugar a la organización y redacción de las conclusiones.

Itinerario

Esta tesis se estructura en tres capítulos. En el primero, denominado Contextos y debates, se desarrolla el marco teórico utilizado que será retomado en los capítulos siguientes para realizar el análisis del objeto de estudio. Este primer capítulo a su vez contiene tres apartados. En el primero se reponen algunas características del contexto inmediato fundamentales para entender el desarrollo de los espacios culturales autogestionados en el periodo analizado. El segundo apartado presenta la trama conceptual con la que se analizará el objeto a partir de cuatro nudos de problemas, que serán desglosados a su vez en cuatro subapartados: uno sobre aspectos relativos

a las prácticas culturales (tanto las nociones sobre lo cultural, las políticas culturales y la gestión cultural, como las de campo, escenas y circuitos); otro sobre las transformaciones en el campo artístico; un tercero sobre la formación de nuevos modos de subjetivación presentes en el hacer colectivo de la época; y un último apartado sobre el lugar que adquiere la ciudad y el barrio en las prácticas de estos espacios, así como las formas en que establecen disputas en el espacio público urbano. El Capítulo 1 cierra con el apartado Mapa local, donde se reponen algunas características de la ciudad de La Plata que influyeron de forma decisiva en la conformación y desarrollo de estos espacios.

El capítulo 2 se centra en la descripción y análisis de los espacios culturales *autogestionados* de la ciudad de La Plata entre 2005-2015. El primer apartado, de carácter descriptivo, recupera brevemente la historia y trayectoria de los espacios más significativos, describiendo sus principales características y trazando posibles similitudes y diferencias sobre todo en función de las coyunturas. El segundo apartado indaga en esas características a fin de poder establecer una clasificación analítica a partir de sus prácticas artísticas, culturales, sociales y políticas. El subapartado siguiente refiere a las formas de nombrarse de los agentes activos en esos espacios. En el tercer apartado, con la intención de analizar los discursos que estos espacios formulan sobre sí mismos, se desarrolla el *vocabulario común*, es decir, una serie de términos y categorías utilizadas por estas experiencias para autonombrarse y definirse, las cuales serán analizadas tanto a partir de sus formulaciones teóricas como de los usos que adquieren por parte de cada espacio involucrado.

En el Capítulo 3 se describen y analizan en tres apartados los modos de hacer presentes en diferentes formas en estos espacios: las formas en que articulan entre ellos armando redes mayores, los modos de habitar y tender lazos en el barrio en el que se despliegan, y las formas de incidir en las políticas culturales locales.

Finalmente, se abre un espacio para las conclusiones a partir de lo desarrollado a lo largo de los capítulos precedentes.

CAPÍTULO 1: Contextos y debates

1.1. Algunas consideraciones de época

El periodo de nuestra investigación (2005-2015) está marcado (en una historia inmediata) por las derivas de lo que se dio en llamar el estallido o crisis del 2001. Tomamos esta referencia para trazar una cierta genealogía con las prácticas que vamos a analizar más adelante en este trabajo, en lo relativo al auge de prácticas colectivas y autogestionadas.

En Argentina¹⁹ la década del '90 significó la profundización del modelo neoliberal²⁰ caracterizado por Maristella Svampa (2005) como *modelo excluyente*, modelo asentado en formas de precarización y flexibilización laboral, el aumento de la brecha de la desigualdad social, la pauperización de la clase media y el empobrecimiento generalizado de las clases bajas. Esto fue acompañado por políticas de privatización de servicios públicos con una lógica general de vaciamiento del Estado a favor del capital extranjero y las empresas privadas, que determinaron un completo desfinanciamiento de las instituciones públicas que debían garantizar el acceso igualitario a la salud, educación, trabajo y seguridad social. Sumado a esto una espectacularización de la política, y la fuerte difusión de valores como el éxito personal y el consumismo como imaginarios sociales predominantes para la época.

Pero la década del '90 fue también una etapa de resistencias²¹. Svampa (2005) señala tres fases de resistencia que se sucedieron en el país en el período 1989-2001. La primera, entre 1989 a 1995 donde los actores centrales fueron los sindicatos de trabajadores del Estado, sobre principalmente la Asociación Trabajadores del Estado (ATE) y la Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina (Ctera). La segunda fase surge con los levantamientos en las localidades petroleras del interior del país y las movilizaciones en el conurbano bonaerense, donde las

¹⁹ No solo en Argentina, sino que se trató de un proceso más continental. Hablamos de Argentina porque es el contexto inmediato de este trabajo.

²⁰ Ver nota 4.

²¹ Al respecto, es preciso decir que "No constituye un dato menor recordar que la apertura del ciclo de luchas contra la globalización neoliberal y asimétrica (...) se abrió en 1994 con la irrupción del zapatismo, en Chiapas. El zapatismo, como es reconocido, fue no sólo el primer movimiento de estas características en América Latina, sino también el primer movimiento contra la globalización neoliberal, que influyó fuertemente en los grupos y colectivos alterglobalización que se estaban gestando tanto en Europa como en Estados Unidos. Pero en rigor, en América Latina, el nuevo ciclo de acción colectiva, que señala una progresiva acumulación de las luchas contra las reformas neoliberales, arranca en el año 2000, con la Guerra del Agua, en Cochabamba, y tuvo sus momentos de inflexión tanto en Argentina, en diciembre de 2001, Ecuador, en 2005, nuevamente Bolivia en 2003 y 2006, entre otros. Fueron entonces las organizaciones y movimientos sociales los grandes protagonistas de este nuevo ciclo, los que a través de sus luchas y reivindicaciones, aún de la práctica insurreccional, lograron abrir la agenda pública y colocar en ella nuevos problemas: el reclamo frente a la conculcación de los derechos más elementales, la cuestión de los recursos naturales y de las autonomías indígenas, la crisis de representación de los sistemas vigentes, contribuyendo con ello a legitimar otras formas de pensar la política y las relaciones sociales" (Svampa, 2010:4).

organizaciones de desocupados tuvieron un rol fundamental. La tercera fase comenzó con las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 donde a las organizaciones de desocupados, se le suman sectores de clases medias. Así, en la década del '90 se instala la Carpa Blanca docente²², crecen las resistencias estudiantiles a los recortes en la educación pública (contra la implementación de la Ley Federal de Educación y la Ley de Educación Superior), nace HIJOS²³ con los escraches²⁴, aparecen los primeros piquetes²⁵ y cortes de ruta, entre otras movilizaciones del periodo. El ascenso de la conflictividad social, sumado a la declaración del estado de sitio por el entonces Presidente de la Nación Fernando de la Rúa, derivó en la explosión en las calles de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre del año 2001. Como señala Svampa, el concepto de *crisis*, el primero en surgir para intentar dar cuenta de lo que estaba ocurriendo, remite a una visión sesgada que da cuenta de modo unilateral esta dimensión del proceso. Si bien la autora destaca que se trató efectivamente de una crisis generalizada -ya sea económica, financiera, social, política y cultural- el uso del término soslaya otras dimensiones fundamentales. Las cuales tienen que ver con la recomposición del tejido social, la entrada a un nuevo ciclo de movilizaciones sociales -que va a mantenerse potente hasta el 2002-, la vuelta de la política a las calles y el cuestionamiento de la política delegativa y la "emergencia de una nueva generación militante, la generación de 2001, que se construye al calor de una dialéctica territorial: del centro a los barrios. Hay nuevos ecos militantes que plantean una relación entre política y ética diferente" (Svampa, 2011:s/p)²⁶. Se trató de un punto de inflexión en que se articularon las resistencias que se venían desarrollando junto con una crisis de las formas tradicionales de representación y participación política²⁷, y un accionar

²² Carpa instalada frente al Congreso Nacional entre 1997 y 1999, parte de la lucha docente por el reclamo de aumento en los fondos económicos destinados a la educación a través de la sanción de una Ley de Financiamiento Educativo y la derogación de la Ley Federal.

²³ HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) agrupación que nuclea a Hijos e Hijos de desaparecidos, asesinados, exiliados y ex detenidos por la Dictadura Militar de 1976.

²⁴ Modo de acción generado por la agrupación HIJOS para marcar y señalar los domicilios de los genocidas impunes que vivían en libertad.

²⁵ El piquete o corte de ruta fue un método de protesta generado por los movimientos de trabajadores desocupados, que consistía en interrumpir la circulación en rutas nacionales y provinciales quemando gomas de autos en las rutas nacionales y provinciales para lograr dar visibilidad a su reclamo.

²⁶ Svampa también señala otros dos términos utilizados: *Argentinazo*, que destaca el componente insurreccional y lo inscribe en tanto hecho de implicancia nacional en el marco de otras luchas políticas como el Santiagoazo, el Cordobazo, entre otros; y por otro lado el de *acontecimiento*, el cual tiene como particularidad, además de nombrar su carácter novedoso, que "propone pensar los límites de la política como tal y agrega la cuestión del surgimiento de nuevas subjetividades" (Svampa, 2011: s/p).

²⁷ Svampa destaca el "colapso de las formas de representación dominante, centradas en una democracia delegativa. Esta lectura remite, en términos de memoria corta, a los años '90, los cuales habrían producido un vaciamiento de la política, visible en la subordinación de la política a la economía, a la reducción misma de la figura de la democracia y al autocentramiento en la clase política. También reenvía a los años '80, al fracaso de la promesa democrática. Lo que la crisis de representación expresa es que, a partir de 2001-2002, la política se va a dotar de nuevos sentidos y dimensiones, algunas de ellas irreductibles a la representación, como parece expresar la consigna 'Que se vayan todos y no quede ni uno solo'" (Svampa, 2011: s/p).

espontáneo de intervención política con herramientas de organización más horizontales y transparentes²⁸; fue también una confluencia de clases y reclamos que cantaba *“piquete y cacerola, la lucha es una sola”*. El ciclo 2001-2002 estará entonces caracterizado por un momento de movilización generalizada que, en palabras de Svampa (2011), desplazó el límite de lo posible. Surgen nuevos tipos de asociaciones, y se construyen formas alternativas de organización. “Argentina se convirtió en un laboratorio de nuevas formas de acción colectiva, visibles en las movilizaciones de los desocupados, el surgimiento de asambleas barriales, la recuperación de fábricas quebradas y la multiplicación de colectivos culturales” (Svampa, 2008:18) que “reflejan los esfuerzos de reconstrucción de los lazos sociales a través de nuevas formas de organización” (Palomino, 2004: s/p). Sobre todo se recuperó la noción de trabajo en colectivo, o colaborativo, como principal estrategia para sortear la crisis y como forma de recomposición del tejido social mediante la solidaridad, que “remiten también al lento alumbramiento de nuevas esferas de lo público y formas nuevas de la imaginación y la creatividad social” (Barbero, 2010a: XXX).

Con respecto al campo artístico-cultural, los reclamos del año 2001 y los años poscrisis marcaron “un momento en el que la creatividad se mezcló con la protesta. La ironía y el humor, la búsqueda de formas nuevas de hacer visible el eje de las demandas se democratizó” (Giunta, 2009:54). El recurso a las producciones artísticas y a una cierta dimensión creativa de la práctica para lograr visibilidad y repercusión de las demandas políticas y sociales fue una constante, lo que constituyó toda una nueva visualidad en el espacio urbano. A su vez, se comienza a quebrar la lógica de repliegue de la vida hacia lo privado, hacia el espacio interior de las casas²⁹. Las jornadas de 2001 van a implicar entonces un giro y una vuelta hacia el espacio urbano y el espacio público. En los primeros meses el espacio público recuperado por excelencia fue la calle tanto para protestas de todo tipo, prácticas de supervivencia económica (clubes de trueque), instancias de visibilización y nuevas formas de socialización. Aun así, las actividades y propuestas que fueron surgiendo con el transcurso de los meses excedieron la calle para lanzarse a habitar otras formas de lo público: “El espacio ocupado por estos fenómenos rara vez es ‘público’ en sentido estricto, es el espacio de enclaves infraestructurales, de recintos industriales

²⁸ No se desconoce que muchos de los hechos ocurridos en esos días no fueron espontáneos, sino manipulados por sectores de partidos políticos tradicionales. Sin embargo, en cuanto a lo que respecta a esta investigación, son esos movimientos de proto-organización que se empiezan a dar de forma espontánea y caótica al principio, los que nos sirven para pensar las lógicas organizativas que vamos a analizar luego.

²⁹ No solo la vida individual se circunscribe al ámbito privado durante la década del '90, sino también muchas instancias de la vida social, tales como los espacios destinados al ocio y a la recreación, en que el auge de los shopping center, por ejemplo, (entre otros modelos de ocio programado) desplazan a los clubes, las plazas y otras instancias de socialización en público.

abandonados, de aparcamientos inutilizados” (La Varra, 2008:14). Con esto se pretende dar cuenta de una serie de debates que existen alrededor de reducir la concepción de lo público al uso sobre la calle (espacio público urbano paradigmático). Las ocupaciones de inmuebles abandonados llevadas adelante por asambleas barriales o centros culturales son ejemplo de eso, pero también intervenciones en los medios de comunicación, redes sociales, e internet, que aluden a una ampliación de la esfera de lo público. Entonces, las *producciones de significado cultural* se desplegaron en el espacio urbano para establecerlo como campo de disputa simbólica. La ocupación de plazas, calles y avenidas por parte de las asambleas barriales, grupos de trueque, y diferentes expresiones de protesta contra los bancos y las instituciones, cambiaron radicalmente su aspecto (Giunta, 2009). Para Giunta (2009) en esos años se produce una colectivización de la práctica artística, donde las estrategias colaborativas son tanto una consecuencia de la precariedad de poscrisis como una nueva forma de entender la creación artística.

Los años siguientes están marcados por el descenso de la conflictividad y movilización social, y por una progresiva recuperación institucional y económica. Este proceso estuvo acompañado de la emergencia de una serie de gobiernos latinoamericanos críticos al consenso neoliberal y que apostaban a la construcción de un espacio latinoamericano (Svampa, 2010). Para esta autora a partir de 2003 operó un corrimiento de las fronteras del conflicto social con “una reconfiguración de las organizaciones de desocupados y una reemergencia del conflicto sindical” (Svampa, 2010:s/p); el resurgimiento de las viejas luchas por la tierra, en el marco de la explosión de los conflictos socio-ambientales; y la aparición de frentes multisectoriales, que buscaban agrupar esta diversidad de demandas. Y que, si bien la dinámica de estos conflictos va diseñar una cartografía diferente, todavía van a persistir las formas de la movilización y la organización, con un fuerte impacto de la acción directa, la forma horizontal y asamblearia, y las búsquedas de formas de autonomía (Svampa, 2008). Para Zibechi, esos años significaron una “transición desde los grupos autónomos hacia territorios autónomos” (Zibechi, 2004:s/p) y señala Svampa

(...) para el caso latinoamericano, la conjunción entre anclaje territorial, acción directa, difusión de modelos asamblearios y demanda de autonomía, han ido configurando un nuevo ethos militante, esto es, un conjunto de orientaciones políticas e ideológicas que configuran la acción colectiva y se expresan a través de modelos de militancia, tales como el militante territorial y el activista cultural (Svampa, 2010:15).

En Argentina puntualmente la recuperación económica, así como de la institucionalidad y la revalorización y relegitimación de la política partidaria fueron

acompañadas por políticas de inclusión social y de ampliación de derechos hacia diferentes sectores (movimientos de desocupados, organizaciones sociales y de trabajadores, así como de clase media) implementadas por los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2017-2015) que interpelaron a amplios sectores de la población y atrajeron a un conjunto importante, mayormente joven aunque no exclusivamente, de vuelta hacia la militancia política partidaria.

Se considera entonces que esta contextualización de época ofrece dos aspectos importantes para esta tesis: por un lado como se señaló al comienzo, poder trazar una cierta genealogía donde se inscribiría el objeto de estudio, en lo relativo a las prácticas colectivas y autogestionadas. Por otro lado, reponer brevemente los cambios en la coyuntura política, social, económica e institucional, acerca una dimensión más, no la única por supuesto, desde donde analizar las rupturas y continuidades que van a observarse a lo largo de los diez años de la periodización.

1.2. Trama conceptual

Como se mencionó en la Introducción esta tesis se nutre de un marco teórico amplio e interdisciplinario, que abarca la historia y la teoría del arte, los estudios culturales, la sociología y los estudios de la comunicación. En este apartado se repone la trama conceptual que la sustenta organizándola a partir de cuatro vertientes que atraviesan el análisis del objeto de estudio, y que serán desglosadas en cuatro apartados diferentes: el primero denominado Sobre lo cultural (que a su vez se desdobla en dos subapartados: uno donde se pretende dar cuenta de los conceptos de políticas culturales y gestión cultural, y otro que recupera los conceptos de escena, campo y circuito). El segundo apartado avanza sobre las transformaciones en el campo del arte, a la luz de las prácticas artísticas contemporáneas. El tercero corresponde a un acercamiento a las nuevas subjetividades y agenciamientos colectivos. Y por último, el cuarto aborda las nociones de ciudad y espacio público. Estas cuatro vertientes conceptuales estarán presentes a lo largo de todo el trabajo de investigación siendo luego recuperadas en cada capítulo.

1.2.1. Sobre lo cultural

En primer lugar, es relevante dar cuenta que el concepto de cultural es un término complejo y polisémico. En este sentido, Raymond Williams se pregunta: “¿Comprendemos la cultura como las artes, como un sistema de significados y valores o como un estilo de vida global y su relación con la sociedad y la economía?” (Williams, 2000a:23). Este autor señala que en distintas épocas el término cultura

designó tanto un objeto (los productos culturales), como un proceso (la cultura de la tierra, de los animales, etc.). Y puede designar tanto el conjunto de prácticas y actividades intelectuales y artísticas, como un concepto antropológico y sociológico, es decir, como sentido social general. Pero Williams también señala que existe una convergencia contemporánea entre ambos sentidos: entre el sentido antropológico y sociológico que ahora se considera implicado en *todas* las formas de actividad social; y en el sentido más especializado de cultura como las practicas intelectuales y artísticas, que actualmente se constituye en un campo expandido que abarca todas las 'prácticas significantes' y no solamente las artes (Williams, 1981). Entonces, la cultura ya no es solo un corpus de trabajo intelectual y artístico sino "el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas" (García Canclini, 1987:25).

Williams (2000) para analizar las interrelaciones dinámicas entre los movimientos y las tendencias presentes en todo proceso cultural, distingue tres aspectos de los procesos culturales a los que denomina como tradiciones, instituciones y formaciones. Para este autor toda tradición "constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica" y se trata de "un proceso deliberadamente selectivo y conectivo que ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo" (Williams, 2000:138). Y destaca que si bien el establecimiento efectivo de una tradición depende en mayor medida de instituciones formales identificables, no depende solamente de ellas. Se trata, señala, de una cuestión de formaciones, movimientos y tendencias culturales y artísticas que, con relaciones variables con las instituciones formales, tienen una influencia significativa.

Las formaciones son más reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos). (...) formaciones efectivas mucho más amplias que de ningún modo pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados y valores formales, y que a veces pueden ser positivamente opuestas a ellas (Williams, 2000:141).

A su vez, Williams analiza tres dimensiones que intervienen en las interrelaciones que se establecen dentro de un proceso cultural. Lo dominante, lo residual y lo emergente. Para Williams, lo residual puede ser un elemento *oposicional*, es decir contra-hegemónico; *alternativo*, es decir algo que no pone en riesgo lo hegemónico (por lo menos en un comienzo) pero que puede derivar en *oposicional*; e incluso puede ser reabsorbido por la cultura *dominante* mediante procesos de incorporación y reinterpretación. Finalmente lo *emergente* es descrito por el autor como "nuevas prácticas, significados y valores, y nuevas relaciones que se crean permanentemente" (Williams, 2000:145). Si bien tanto lo residual como lo emergente solo pueden ser

comprendidos en relación con lo dominante, lo residual destaca Williams, es más fácil de asimilar porque una parte de él tiene sus raíces en las formaciones anteriores, en lo conocido, lo dado. Lo emergente en cambio, nombra algo que se anuncia pero todavía no tiene forma precisa. Al respecto Williams destaca

(...) nunca es solamente una cuestión de práctica inmediata; en realidad depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de forma. Una y otra vez, lo que debemos observar es en efecto una preemergencia activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia manifiesta que podría ser designada con una confianza mayor (Williams, 2000:149).

Barbero (2010a) señala que esta acepción posibilita el surgimiento de un nuevo imaginario que otorga el status de *cultural* a lo que es producido por sectores subalternos. En primer lugar significa entender sus prácticas no como algo pasivo -un espacio de mera reproducción- sino en tanto proceso constituyente de lo social, como modo producción activo y por tanto creador de formas de vida (Williams, 2000); así como revalorar lo cultural como campo articulador de los conflictos. En esa recuperación de lo popular Barbero va a señalar también la necesidad de no cristalizar los roles, donde lo popular se define exclusivamente por su oposición a lo hegemónico (la cultura hegemónica domina y la cultura popular resiste) de forma que son pensadas como exteriores entre sí, ya que esa posición niega “el proceso histórico de formación de lo popular y el sentido social de las diferencias culturales: la exclusión, la complicidad, la dominación, la impugnación” (Barbero, 2010a:10). Retomando a Cirese, Barbero sostiene:

(...) el valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estratagemas a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica (Barbero, 2010a:83-84).

Se asiste así a una reubicación de lo cultural en el campo político (García Canclini, 1987), como un campo de tensión donde se disputan los significados que generarían sentidos de pertenencia común. Según Giménez “La cultura no debe entenderse nunca como un repertorio homogéneo, estático e inmodificable de significados. Por el contrario, puede tener a la vez ‘zonas de estabilidad y persistencia’ y ‘zonas de movilidad’ y cambio” (Giménez, s/f:3). En este sentido la cultura es un proceso dinámico, espacio de disenso y conflicto. En palabras de Giménez

(...) la cultura es la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en ‘formas simbólicas’, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados (Giménez, s/f:p.5)

Asimismo, el afianzamiento de la lógica neoliberal en la década del '90 determinó un cambio en los consumos culturales donde la relación con la cultura se repliega al ámbito de lo privado y a la lógica del espectáculo, siendo así vivida por un individuo separado completamente de toda noción de lo comunitario o colectivo (Wortman, 1997 y 2003).

Svampa (2005) por su parte, señala que las clases medias latinoamericanas se caracterizaron por tener una conexión estrecha con la cultura, producto de una vinculación con la educación como canal de movilidad y ascenso social, por lo que su masiva irrupción en ese campo en esos años no debería sorprendernos. En el marco de los años post 2001, Giunta (2009) analiza cómo la debilidad institucional potenció una serie de estrategias y modos de hacer colectivos y colaborativos ya existentes, así como propició la aparición de otras nuevas. Y señala también que la magnitud adquirida por las experiencias colectivas y colaborativas evidenció la importancia de lo cultural como parte de la redefinición de las clases medias movilizadas, sobre todo la de una población joven³⁰ cuyo futuro estaba siendo rematado con la flexibilización laboral, el desmantelamiento de la salud y la educación pública. En ese proceso, Svampa (2005) observa la importancia del rol que asume lo cultural en Argentina como forma de resignificación y reconstrucción de identidades y subjetividades que entraron en crisis, para convertirse así en una forma privilegiada de resistencia colectiva. Para Wortman (2007), a su vez, existe una vinculación estrecha entre la redefinición de los imaginarios de las clases medias -en un momento de fuertes transformaciones sociales y de políticas económicas que inciden en el ámbito laboral y de desempeño profesional- y la multiplicación de espacios de cultura. Y sostiene que para las nuevas generaciones que llevan adelante esos espacios, la cultura se constituyó en un modo de intervención social. A diferencia de los años '90, cuando primaba una noción de cultura como espectáculo, mediática; estas propuestas desarrollaron una noción de cultura entendida como espacio de encuentro comunitario, que oponiéndose a la mercantilización de las relaciones sociales, busca establecer vínculos y relaciones no mediadas por el rédito económico, ni por el beneficio individual. De esa forma, señala Wortman (2015), si generalmente las políticas culturales son analizadas para ver su incidencia en el consumo cultural, la diferencia en estos nuevos espacios pasaría por las formas de apropiación de lo cultural.

³⁰ Si bien la noción de joven no está determinada exclusivamente por un rango etario, la población que impulsa y participa de las actividades de este tipo de espacios está generalmente en una franja entre los 18 y 40 años. En términos generales son estudiantes (o que han pasado aunque sea unos años por la universidad) y egresados recientes universitarios.

En esa línea, Giménez (s/f) señala que la cultura debe ser entendida desde los propios actores sociales (de forma que no hay cultura sin sujeto, ni sujeto sin cultura) en tanto son ellos quienes, en condiciones socialmente situadas, producen agenciamientos y sentidos propios. De ahí el potencial que radica en hablar de lo cultural, entendido como el campo de batalla por el sentido, donde los diferentes grupos o colectivos pugnan por legitimar sus prácticas. En esta tesis entonces, se analizan los espacios que son su objeto de estudio reconociéndolos como proyectos que accionan desde lo cultural entendido en términos de participación, de *ser-parte-de*. En contraste con una lógica espectacular, de la cultura como espectáculo para el ocio programado, las propuestas que establecen piensan la cultura como espacio para el diálogo y el intercambio. En esa búsqueda, habilitan nuevos lugares y redes de producción-circulación por fuera de las instituciones oficiales y los espacios legitimados; cuestionan los roles tradicionalmente asignados al artista y al público, y promueven la participación activa del hecho cultural. Los conceptos tradiciones, instituciones y formaciones de Williams (2000a) son útiles para analizar estos espacios como formaciones, entendidas como movimientos y tendencias culturales y artísticas en configuración que pueden llegar a ejercer una influencia significativa mediante relaciones variables con las instituciones consolidadas.

1.2.1.1. Políticas culturales y gestión cultural

Otra cuestión que es importante puntualizar a los fines de esta investigación es la definición de la noción de políticas culturales, la cual sufrió modificaciones estructurales en las últimas décadas. Tanto en su concepción en tanto administración del patrimonio, o una serie de medidas y acciones burocráticas de un gobierno sobre la educación y el arte; como en lo respectivo a quién regula, administra o determina la cultura. García Canclini (1987) por ejemplo, esbozó una definición donde no las circunscribía únicamente a la esfera estatal. En ese proceso de desplazamiento del Estado como único ente responsable de las políticas culturales, se incorporó la intervención de otros grupos y actores como los movimientos sociales, grupos de ciudadanos autoconvocados, etc. Por su parte, Yúdice (1999) observa que los movimientos de base y las organizaciones no gubernamentales son los actores que más han innovado en políticas culturales y sociales,

(...) dichos actores han apostado a la cultura, definida de incontables maneras; vale decir a un recurso ya elegido como blanco de explotación por el capital (por ejemplo, en los medios masivos, el consumismo y el turismo) y un fundamento para resistir a la devastación provocada por ese mismo sistema económico (Yúdice, 1999:18).

Autores como Gambina (s/f) señalan que esto también conlleva otros riesgos. Y destaca que, enmarcado en los procesos de privatización con una creciente desatención y despolitización del Estado y su rol en las políticas culturales, se produce un abandono por parte de los actores culturales de la exigencia al Estado de acciones macro políticas, para pasar a conformar micro políticas culturales: emprendimientos de grupos independientes, asociaciones sin fines de lucro, grupos artísticos comunitarios, centros culturales, proyectos autogestivos, etc., que se reinsertan en los movimientos sociales, desafectados totalmente de las políticas estatales. Para Gambina

(...) pasan a la vez a formar una nueva clientela del Estado sin vínculos institucionales. El estado contratista como estado benefactor desaparece y se dedica a subsidiar una nueva clientela. Dicho de otra forma: descarga sobre el propio núcleo social de la cultura la responsabilidad del hacer cultural y a la vez lo subsidia generando nuevos condicionamientos (Gambina, s/f:73-74).

Además, Barbero (2010) sostiene que mayormente las políticas culturales son entendidas más como gestión burocrática que como producción cultural. Y señala, retomando a Brunner, que en los últimos años en América Latina comenzó a apuntar a un nuevo tipo de comprensión de las relaciones entre política y cultura. Por otro lado, el concepto de gestión no es unívoco. Wortman (2009) sugiere que su auge podría deberse a una cierta desconfianza en el término *políticas*. Su común asociación a la administración o gerenciamiento empresarial (management), para la optimización de las ganancias, generó que fuera fuertemente rechazado por varias experiencias que van a preferir denominar sus modos de hacer de otras formas como se retomará en el Capítulo 2. Sin embargo la emergencia de este concepto desde una perspectiva más amplia, en tanto nueva concepción de la acción cultural, promueve una concepción diferenciada: “(la gestión) también asimila las nociones de gesta como hazaña, aventura o hecho memorable, de gestación como concepción, preparación y desarrollo de algo, y de gesto como guiño o mímica de búsqueda, según señala Lincona Calpe (2000)” (Bayardo, 2002:s/p).

Por su parte, Uranga destaca que “los diferentes estilos de gestión están directamente relacionados con la forma de comprender y ejercer el poder. Así entendida, la gestión es una acción política en la conducción un proyecto, de un proceso, de una organización o de una política pública” (Uranga, 2016:4). Y la define como “la acción o las acciones destinadas a organizar y coordinar decisiones en función de la imagen de futuro probable y deseable, a partir de la base de poder con la que se cuenta” (Uranga, 2016:9). Por otro lado, Puig (2004) sostiene que las propuestas o servicios de una gestión cultural deben ser relacionales (implicando a los ciudadanos, a sus organizaciones asociativas y a otras organizaciones), rentables (aunque no a cualquier precio) y diferentes (creativa, inquieta, que convoque). En palabras de Uranga

El concepto de gestión está claramente asociado a una tarea complementaria, colaborativa y participativa de los actores del espacio comunitario, independientemente del lugar funcional que ocupe cada uno y sin importar si esa labor conjunta se da de manera circunscripta a una pequeña localidad, a un espacio territorial extendido en una región o país, en un medio, un proyecto o actividad comunitaria, de manera presencial o bien a través de enlaces virtuales. La gestión es siempre una tarea colectiva que compromete: a distintos actores del ámbito comunitario, desde diferentes saberes, capacidades y habilidades, y la relación de la organización –pero también de cada uno de sus integrantes– con el entorno, es decir, con su contexto de actuación (Uranga, 2016:6).

A su vez, para García Canclini (en Richard, 2014) la figura del gestor cultural cumpliría un papel de intermediación fundamental para desarticular ciertas lógicas binarias como: Estado vs ciudadanos, empresas vs consumidores, instituciones vs comunidades, artistas vs públicos, con las que se suele abordar y analizar la conflictividad y la negociación en este campo.

Lo desarrollado previamente es relevante para esta tesis principalmente por dos aspectos: en primer lugar en cuanto las políticas culturales ya no son solamente una potestad del Estado, sino que son espacio de acción e incidencia de otros grupos y actores. Y en segundo lugar en lo que respecta a los diferentes modos de entender la gestión cultural y el rol del gestor, lo que será relevante para el análisis del objeto de estudio, como se retomará principalmente en el Capítulo 2.

1.2.1.2. Campos, escenas y circuitos

Se repondrán ahora las nociones de campo, escenas y circuitos pues ello servirá luego para poder analizar la conformación cultural de la ciudad de La Plata. En primer lugar, la noción de *campo* fue definida por Bourdieu como “una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que impone a sus ocupantes” (Bourdieu, 2002: 119). En un campo operan ciertas reglas y se estructuran los capitales de una manera particular, poniéndose el acento “en las estructuras implícitas, las jerarquías internas, los conflictos y las posiciones al interior y exterior del campo” (Bourdieu, 2002:119). Pensado como una trama de relaciones, el reconocimiento de los otros actores del campo es lo que legitima y valida la posición de un artista al interior del campo artístico:

En el campo artístico los individuos participantes desarrollan actividades -como por ejemplo la producción de obras de arte o la gestión de galerías de arte, pero también la crítica artística, la visita a museos, las conversaciones sobre arte o la posesión de objetos más o menos- en las que ponen en juego los recursos de los que disponen -sus habilidades para hacer, entender o apreciar lo artístico-, buscando obtener los bienes que solo este campo específico puede proveer (Bourdieu, 2002:125).

A su vez, la noción de campo permite pensarlo como un espacio dinámico, tanto en las prácticas al interior del sistema de relaciones como en relación a los otros campos que coexisten y ejercen su propia fuerza en el espacio social global.

En palabras de Gutiérrez

Las constantes definiciones y redefiniciones de las relaciones de fuerza (definiciones y redefiniciones de posiciones) entre las instituciones y los agentes comprometidos en un campo, así como las de los límites de cada campo y sus relaciones con los demás campos, implican una redefinición permanente de la autonomía relativa de cada uno de ellos (Gutiérrez, 2010:13).

Por su parte, Wortman (2009) señala que analizar la cultura en términos de campo implica también otorgarles un papel relevante a los denominados mediadores o intermediarios culturales, y ya no solo a la producción del bien cultural.

En segundo lugar, otra categoría que interesa en esta tesis es la de *escenas*. Richard formula el concepto *Escena de Avanzada*, para aglutinar artistas y colectivos que produjeron una serie de obras a finales de la década del '70 en Chile, a los cuales consideraba una "fuerza artística de oposición y resistencia a la dictadura, pero (...) a través de vocabularios y operaciones de signos que se salieron, provocativamente, del repertorio ideológico de la izquierda chilena tradicional" (Richard, 2011:s/p). Este grupo constituye para la autora una *escena* en tanto conforman un conjunto de reformulaciones, es decir de cortes y rupturas *socioestéticas* condensadas en este caso en "el desmontaje del cuadro y del rito contemplativo de la pintura", "el cuestionamiento del marco institucional de validación y consagración de la obra maestra (...) y del circuito de mercantilización" y finalmente "la transgresión de los géneros discursivos mediante obras que combinaban varios sistemas de producción de signos" (Richard, 1994:38).

A su vez, Justo Pastor Mellado (2008) considera que no es condición suficiente que en un lugar haya artistas para conformar una escena. Para el autor se requiere un cierto grado de institucionalización de las relaciones entre los diferentes agentes que conformarían esa escena:

Institucionalizar significa habilitar espacios, invertir en ellos unos *modos de hacer* y mantener durante un cierto tiempo unas relaciones orgánicas entre agentes. Es decir, reconocer la posición de cada cual en la trama de producciones específicas y asegurar condiciones de reproducción de dichas posiciones. Este supone definir un rango de negociaciones cuyos efectos estarán determinados por la dimensión de los problemas delimitados y por los objetivos que se proponen los propios agentes (Mellado, 2008:s/p).

Mellado señala también los que suelen ser los principales agentes al interior de una escena: los museos (a los que define como "la plataforma de consolación del imaginario social que sostiene a dicha clase en el poder local"); los artistas organizados (cuyas demandas a los museos no siempre son satisfechas, por lo que

para desarrollar plataformas de intervención deberán montarán iniciativas autónomas, independientes); y las instituciones artísticas académicas (escuelas o facultades de arte)³¹. Para este autor entonces, la escena local se constituye de las pujas entre estos tres agentes y debería funcionar de forma tal que articulen esfuerzos, y no se limiten meramente a reproducir sus propias condiciones de existencia.

Para Peluffo Linari (2011) el concepto de *escena local de producción y circulación del arte* excede el concepto de campo artístico desarrollado por Bourdieu, ya que considera que no están regidas exclusivamente por relaciones de poder al interior del campo sino que son el resultado del entrecruzamiento de diferentes dinámicas entre la industria cultural, las redes sociales, la inscripción a circuitos del mercado internacional, etc. Sepúlveda (2014) por su lado, propone pensar la escena a partir de un “triángulo” entre producción artística, producción discursiva y producción de relaciones.

Por último, se retoma la noción de circuito. Brunner define como *circuitos culturales* a una combinación de agentes e instancias institucionales de organización que además abarca “las fases de producción, transmisión, y consumo de los respectivos bienes culturales” (Brunner, 1987:179). Finalmente Haymann (2005), al referirse al movimiento económico del arte contemporáneo, establece cuatro escalas, la última de las cuales denomina como circuitos *experimentales*: “el mercado que los artistas generaron buscando nuevos circuitos, algunos en vías de consagración (barrios, galerías emergentes, entre otros) y otros son resultados de las nuevas tecnologías como Internet” (Haymann, 2005:s/p). En esa línea Alonso señala que

Hasta no hace mucho tiempo, los artistas disponían de vías muy limitadas para exhibir su obra, para poner en circulación sus propuestas, para confrontarse con la mirada del público. (...) Hoy el arte circula por múltiples vías, y prácticamente no existen sitios que detenten un poder legitimante muy superior al de los demás (Alonso, 2003:s/p).

En suma, en esta tesis entonces, se elige el concepto de *campo* cultural y artístico, en la acepción de Bourdieu, en tanto lugar de reconocimiento y legitimación al interior del sistema de relaciones de su propio campo, pero reconociendo su autonomía relativa y la injerencia y pujas de fuerzas con otros campos. Pero fundamentalmente se hace referencia a una *escena* artística como el conjunto de acciones, prácticas y producciones artísticas y discursivas, una red de relaciones ancladas y situadas en un espacio y tiempo concretos, con ciertas características específicas (Capasso; Cappannini; Panfili; Valente, 2016)

³¹ Cabría agregar al sector privado, aunque en el caso de las ciudades chicas (para las cuales Mellado hace este análisis) como La Plata, este sector generalmente es inexistente o casi nulo en cuanto a su intervención en la escena artística.

Los conceptos tales como la escena local y la gestión independiente organizan las acciones de artistas y gestores, creando vínculos, generando convenios y alianzas que densifican la escena y exigen mayores competencias a quienes participan del sistema del arte, en beneficio de una relación efectiva entre el arte contemporáneo, la cultura y la sociedad (Sepúlveda y Petroni, 2013:11).

El concepto de escena así formulado, asociado al de emergencia en el sentido dado por Williams (2000a), permitirá analizar los proyectos aquí estudiados, en tanto formaciones, es decir que sin constituirse todavía como instituciones constituye un proceso de puja que promueven prácticas instituyentes. En esta investigación se diferencia la escena como un espacio mayor, de la cual participan diversos circuitos. A su vez el concepto de circuitos experimentales (Haymann, 2005) será útil en esta tesis para analizar las propuestas de estos espacios en tanto rompen la homogeneidad de la escena abriéndola a otras propuestas, otros actores y otros públicos.

1.2.2. Transformaciones en el arte

Esta ruptura de la homogeneidad de la escena que opera con la aparición de circuitos experimentales de circulación se enmarca en las transformaciones que atraviesa el campo artístico. Para comenzar es pertinente señalar, en palabras de Furió, que

El arte se define socialmente, y es la sociedad o determinados grupos sociales los que marcan los límites más o menos institucionales dentro de los cuales ciertas obras o actividades se consideran artísticas. La historia del arte no es la historia de unas intenciones u opiniones personales, sino la historia de unas intenciones condicionadas socioculturalmente, plasmadas y objetivadas en unas formas materiales y sensibles aceptadas socialmente como artísticas (Furió, 1990:15)

La aparición de la fotografía, como el cine y la televisión y posteriormente internet modificaron los modos de ver a la vez que aportaron nuevos elementos a la experiencia estética. Boris Groys (2014) destaca también que el fácil acceso a las tecnologías productoras de imagen revierte la relación numérica entre productores y consumidores, lo que pone en evidencia la existencia de una diversidad de modos de hacer y usar socialmente el arte. A su vez, de la mano de los Estudios Culturales surgieron los Estudios Visuales los cuales, destaca Guasch (2003), además de ampliar el campo disciplinar de la Historia del Arte, desplazan la problemática sobre qué es el arte hacia otras más amplias sobre cuál es la tarea del arte. Para Barbero “es en el nuevo estatuto de la imagen donde la mutación tecnológica descoloca hoy más fuertemente al arte” (Barbero, 2010b:20). La nueva configuración en el marco del avance de la industria cultural, produjo importantes modificaciones y cuestionamientos al interior del campo del arte; ya sea sobre su pretendida autonomía como en cuanto a la pérdida de su lugar privilegiado de producción de visiones del mundo. Como señala Richard

El giro de la autonomía (diferenciación) hacia la posautonomía (desdiferenciación) del régimen artístico se debe, por un lado, a la estetización difusa que el diseño y la publicidad le traspasan a un cotidiano de las formas y los estilos en el que predomina el consumo visual de las imágenes como semiótica globalizada de una representación plana (vitrinas y pantallas) que opta por el deslizamiento de los efectos más que por el recogimiento de la mirada. Por otro lado, deriva de cómo el arte dialoga hoy con matrices culturales y arreglos tecnológicos que diagraman representaciones, subjetividades e imaginarios en el cruce de varios repertorios sociocomunicativos (Richard, 2014:11).

Ticio Escobar (2004), por su parte, señala que la impugnación de la auraticidad de las imágenes, responde a un intento por franquear las fronteras arte culto/ arte popular; de forma que mediante la reproducción técnica la unicidad y originalidad del arte culto se contamina y se funde en manos de la cultura de masas. La pérdida del aura en manos de la reproductibilidad técnica de las imágenes, pone en cuestión también el aura del artista, fundado en las teorías del genio y la inspiración. Así la muerte del aura, sólo es entendible en el contexto moderno de autonomía del arte (De Rueda, 2006). Frente al aura en tanto anulación de la distancia que envuelve el objeto de extrañeza y lo sublima, en un contexto de posautonomía, los medios de reproducción técnica materializan un nuevo *sensorium*, una nueva sensibilidad que es la del *acercamiento*. Por otra parte, señala Barbero (2010b) que para Benjamin, esto fue el resultado de una extensa transformación social que permitió la conquista del sentido, posibilitando otro modo de acceso a las cosas. En la contemporaneidad, la auraticidad de lo artístico ya no reside en la singularidad sino que está atravesada por la matriz de la reproductibilidad. Para algunos autores se trata de *auras frías* (Brea, 2009), que a diferencia del aura concebida por Benjamin -como “manifestación irreplicable de una lejanía” (Benjamin, [1936] 2009:91)- desplazan la tensión entre original y copia, en un contexto de medios masivos de comunicación y estetización de la vida cotidiana, a la generación de nuevas singularidades y a lo colectivo. En el colectivo la obra restablecería su existencia irreplicable, su aquí y ahora ligado al acto ritual “(...) como si ahora, el aura artística (...) fuera posible: como si la microcomunidad que se reúne frente a la imagen fuera ella misma la fuente del aura” (Bourriaud, 2008:73). En ese sentido, puede entenderse con Groyes que la contemporaneidad “organiza un complejo juego de dislocaciones y relocalaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones” (Groyes, 2014:63). Señala De Rueda (2011) que, para el análisis de las prácticas artísticas contemporáneas, es necesario relacionarlas con otros espacios de producción simbólica; para lo cual es necesario permear las fronteras entre los campos disciplinares, reconocerlas porosas, entreabiertas y siempre provisionales (Escobar en Richard, 2014), de forma de poder establecer relaciones que consideren la

convergencia y divergencia entre medios artísticos, medios de comunicación masivos y manifestaciones culturales.

El arte contemporáneo, entonces, puede ser entendido como un campo expandido que abraza y digiere conceptos, métodos, prácticas que excediendo los límites de sus campos originales encuentran en el arte un *asilo* (Fillou en Bourriaud, 2008) que los recibe y los ampara. Obras que nacen de cruces disciplinares y se desarrollan en zonas híbridas, de convergencia con otros campos como la sociología, la comunicación, la economía, entre muchos otros (Bourriaud, 2008; Machado, 2008). A su vez, el auge de las prácticas contextuales, colaborativas, relacionales, participativas, generaron la apertura a otras formas de concebir la práctica artística, desplazando los roles tradicionales de artista-público, volviendo a éste último sino un copartícipe, por lo menos, un posibilitador de la misma.

Otro desplazamiento que opera con fuerza es el del rol del artista. En el contexto inmediato local, esto estuvo determinado por la crisis económica e institucional que describimos al comienzo del capítulo, con la correspondiente dificultad para encontrar espacios donde hacer circular la propia obra, y para la gran mayoría de los artistas, de vivir exclusivamente de la producción artística; hasta incluso la imposibilidad de poder solventarse la propia práctica. Esta situación local, sumada a los movimientos que estaban operando de forma más generalizada, favorecieron tanto una colectivización de la práctica artística (Giunta, 2009), como la aparición de un artista que ya no se concibe exclusivamente como productor, y que pasa del espacio íntimo del taller al espacio social (Herrera, 2003), de forma tal que empieza a abarcar una multiplicidad de prácticas que van desde la gestión, la curaduría, la crítica, la comunicación, entre otras.

La figura del artista gestor³² es la que comúnmente se utiliza para sintetizar esa multiplicidad³³. Para algunos autores la gestión deviene en discurso artístico (Herrera, 2003; Desjardins, 2012). Por su parte, para Laddaga (2006) muchos artistas *dejan* de hacer *obra* para dedicarse a generar redes, circuitos, espacios, lo que denomina como *ecologías* culturales y

³² Herrera (2003) sitúa en la figura de Eduardo Schiaffino el origen de esta práctica a nivel nacional (aunque no fuera nombrada todavía de esa forma). Schiaffino fue un artista argentino, primer director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y promotor de su colección, miembro fundador de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y cofundador de El Ateneo, desde donde fueron organizadas las primeras exhibiciones de arte argentino.

³³ Mellado (2008) por su parte no adhiere completamente a este término: "El responsable de un espacio de arte contemporáneo no es un gestor, sino un artista que, lo desee o no, invierte su creatividad como artista en la formación misma del espacio" (Mellado, 2008:s/p). Pero coincide con Herrera (2003) en tanto considera que el artista encargado de proyectos de gestión aporta una dimensión de riesgo creativo que no tendría un gestor tradicional. Cabe aclarar que noción de gestor que maneja el autor: "Un gestor es un burócrata de la nueva dimensión que han adquirido las nuevas relaciones públicas; en la era en que el espacio de la cultura se ha convertido en espacio de control blando de poblaciones vulnerables" (Mellado, 2008:s/p).

(...) a concebirse más bien como originadores de procesos en los cuales intervienen no sólo en tanto poseedores de saberes de especialista o sujetos de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos cualesquiera aunque situados en lugares singulares de una red de relaciones y de flujos (Laddaga, 2006:43).

Para Herrera (2013) los grupos de artistas³⁴ que intervienen en procesos de gestión suelen partir de un análisis de la realidad realizado en función a diagnósticos previos, más o menos estructurados, sobre el funcionamiento de las instituciones y la dinámica del campo artístico. A su vez su intervención se despliega en parte para cubrir lo que consideran falencias o proponer otras formas diferenciadas, más pertinentes a su criterio. Pero fundamentalmente su intervención implica reivindicar un lugar de enunciación, en palabras de Herrera

Las exposiciones de arte, entendidas como espacios de administración de los significados del arte, son poderosos dispositivos para la escritura de la historia, y por esta causa los artistas reivindican y no resignan su participación activa en la producción de las mismas (Herrera, 2003:s/p).

Además, destaca Herrera (2013), los artistas ocupándose de procesos de gestión suelen promover prácticas más experimentales derivadas de una mayor disposición a correr ciertos riesgos creativos³⁵. En resumen, en términos generales buscan desarrollar formas independientes, pero que a su vez interfieran y consigan infiltrarse en los intersticios institucionales, de forma de incidir en ellos.

En esa línea, surgirán en Argentina gran cantidad de proyectos grupales en diferentes ciudades del país que, además de sostener formas organizativas más flexibles y compartir ciertas ideas de trabajo colectivo, organización horizontal y búsqueda de autonomía mediante la autogestión de los recursos, se caracterizan también por un interés en descentralizar la escena artística. Asimismo, algunos de los proyectos de las ciudades del interior del país proponen un doble movimiento descentralizador³⁶: de las instituciones consagradas (museos y galerías) y de la ciudad de Buenos Aires, como centros privilegiados alrededor de los cuales suele circular la producción artística³⁷.

³⁴ La autora (Herrera, 2003) busca trazar una genealogía de instancias de gestión colectiva por artistas, para lo cual retoma desde la experiencia de Tucumán Arde en los años '60; el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CAYC) en los años '70; C.A.PA.TA.CO (Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común), GAS-TAR (Grupo de Artistas Socialistas por la Transformación) y Escombros en la década del '80; y unos primeros encuentros nacionales entre artistas en la década del '90.

³⁵ Por ejemplo, refiere la autora, cuando Eduardo Schiaffino arma la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) propone un ordenamiento temático y no cronológico, algo completamente innovador, que le permite saldar las falencias de la colección y lograr una mejor apreciación de las obras que la componían.

³⁶ Ver Romero (2015).

³⁷ Algunos de estos proyectos participaron de diversos encuentros desde el año 2001 en adelante. En la ciudad de Buenos Aires se desarrollaron varios como por ejemplo el *Encuentro de Espacios y grupos de arte independientes de América Latina y el Caribe* y el *Encuentro Trama* (Programa de Cooperación y Confrontación entre Artistas), ambos en la ciudad de Buenos Aires en 2003 y 2005 respectivamente. En 2007 se realiza en la ciudad de Santa Fe el *Encuentro Artistas etc.*, el primero en correrse de la

Retomando los desplazamientos en la figura del artista, Foster (2001) propone hablar de un artista etnógrafo, que se inserta en su contexto, opera en un sitio específico para reponer espacios y situaciones que habían sido negados. Otros autores como Ardenne (2006) y Bourriaud (2008) proponen sendas teorías, la del arte contextual y el arte relacional respectivamente. Ya sean registros etnográficos, contextuales y/o relacionales, la obra se redefine como una intervención que promueve la reflexión mediante una exploración del potencial de sociabilización y vinculación en una construcción compartida con el *otro*. En esa instancia, al interior de la producción de la obra se crearían comunidades fugaces de espectadores partícipes, en una obra presentada como “una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado” (Laddaga, 2006:9).

En síntesis, las transformaciones en el arte mencionadas anteriormente, servirán para analizar, por un lado, la diversidad de prácticas artísticas que se desarrollan en los espacios que serán estudiados a la largo de la tesis; por otro la noción de la propia práctica como promotora y generadora de una articulación contextual; y finalmente el rol que artistas y productores culturales van a ocupar en estos proyectos, corriéndose del lugar de creación como único espacio de enunciación posible y ocupando muchas veces instancias de mediación, curaduría y gestión.

1.2.3. Agenciamientos colectivos

Como se señaló en la Introducción, una característica importante de estos proyectos es que se constituyen en espacios de encuentro, de reconocimiento e identificación y de sociabilidad. Se mencionó también que una lectura posible de los años '90 sería la de abordarlos como los años del individualismo y de las *subjetividades neoliberales* (García Guerreiro, 2010)³⁸. Pero en las experiencias de resistencia repuestas anteriormente comienza ya a hacerse visible un individuo nuevamente socializado, que recupera un sentido de pertenencia común, que actúa en función de una *comunidad*; donde la recuperación de la producción colectiva material y simbólica se inserta en estrategias mayores y más amplias de supervivencia económica y recomposición social y cultural.

centralidad de Buenos Aires y dar cuenta de proyectos que estaban desarrollándose en otras ciudades del país. A partir de ahí surgieron otros como el *Encuentro de Gestores culturales* (Salta, 2010); el *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas* (Córdoba, 2011); el *Laboratorio de Gestión Autónoma en Arte Contemporáneo* (Tucumán, 2011); el *Encuentro Nacional de artistas/gestores/ curadores* (ciudad de Buenos Aires, 2011); el 1º, 2º y 3º *Encuentro de artistas Gestores curadores de Buenos Aires* (ciudad de Buenos Aires, 2012); el 2º *Encuentro nacional de artistas visuales y curadores con proyectos de gestión* (San Juan, 2012); entre otros. Para ampliar información ver: Sepúlveda y Petroni (2013).

³⁸ Téngase en cuenta que la implementación de las lógicas de éxito individual del auge neoliberal fueron posibles una vez avasalladas las prácticas colectivas de los años 60-70.

Para analizar el objeto de esta tesis se utilizará el concepto nuevos *agenciamientos colectivos* (*agenciamientos colectivos de deseo y de subjetividad*) acuñado por Guattari y Rolnik (2006) como formas heterogéneas de agenciar lo común, que no se quedan en el rechazo a los modos de subjetivación dominantes, sino proponen nuevas formas de subjetivación originales y singulares, lo que los autores denominan como *micropolíticas*. Y señalan

La democracia tal vez se exprese a nivel de las grandes organizaciones políticas y sociales; pero solo se consolida, solo gana consistencia, si existe en el nivel de la subjetividad de los individuos y de los grupos, en todos esos niveles moleculares, se da lugar a nuevas actitudes, nuevas sensibilidades, nuevas praxis, que empiezan alrededor de las viejas estructuras (Guattari y Rolnik, 2006:157).

Autores como Brea (2003) señalan que en el llamado capitalismo cultural o las sociedades del trabajo inmaterial a los espacios de prácticas artísticas y culturales les concierne principalmente la producción de imaginario: “se trata ahora de producir los dispositivos, los agenciamientos, las máquinas abstractas, que hagan posible el encuentro ciudadano y la dialogación pública de los asuntos que a los distintos agentes sociales les concierne en común” (Brea, 2003:74). Brea (2003) también señala que los dispositivos tradicionales articuladores de identificación (familia y religión por ejemplo³⁹) perdieron su fuerza, y que las nuevas formas de subjetivación que surgen se desplazan hacia nuevas formas de identificación mucho más flexibles y menos orgánicas. En ese sentido, también se recuperó para esta tesis la rehabilitación que operó sobre el concepto de comunidad, por ejemplo como la postula Pál Pélbart en tanto “sólo es pensable como negación de la fusión, de la homogeneidad, de la identidad consigo misma. La comunidad tiene por condición precisamente la heterogeneidad, la pluralidad, la distancia”⁴⁰ (Pál Pelbart, 2011:33). Este autor señala que, a contramano de una expropiación de lo común entendido como un espacio abstracto y homogéneo entiende la comunidad “como el compartir de una separación dada por la singularidad”⁴¹ (Pál Pelbart, 2011:33). Lo que interesa rescatar acá de este concepto entonces, es su heterogeneidad y pluralidad, así como, como señala el Colectivo Situaciones, consiste en una “trama portadora de una memoria y un saber hacer, una reserva de imágenes (...) en contraste con sus propias

³⁹ Acá es importante señalar que algunos han recuperado un lugar importante como dispositivos de reconocimiento e identificación. Por ejemplo el de patria y nación, tanto de la mano de gobiernos progresistas contrarios al consenso de Washington, como desde la reivindicaciones de los pueblos y naciones originarias. Lo mismo podría señalar con el impulso que están tomando el movimiento negro.

⁴⁰ “só é pensável como negação da fusão, da homegeneidade, da identidade consigo mesma. A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância”. Traducción de la autora de la tesis.

⁴¹ “como o compartilhamento de uma separação dada pela singularidade”. Traducción de la autora de la tesis.

inercias” (Colectivo Situaciones, 2006:s/p). De igual forma, el Colectivo Situaciones sostiene la importancia de no pensar la *comunidad* como una categoría generalizable sino como “un concepto específico para un devenir histórico social: la comunidad es el nombre de un código político y organizativo determinado como tecnología social singular” (Colectivo Situaciones, 2006:s/p); a la vez que destacan

(...) pensar la comunidad en su dinámica y su potencial implica reparar en los procesos de constante disolución, para entender luego los modos inéditos de su rearticulación en otros espacios (del campo a la ciudad), en otros tiempos (de la crisis del fordismo periférico a la del neoliberalismo), en otras imágenes (del pueblo a la junta de vecinos), luego de lo cual lo común es capaz de otras posibilidades a la vez que enfrenta otros conflictos (Colectivo Situaciones, 2006:s/p).

También se considera, y algunos actores mismos así lo relatan, que constituyen procesos *identitarios*, entendidos a partir de las consideraciones de Ticio Escobar (2004) sobre lo identitario como una categoría móvil y en proceso, con formas y contenidos que se redefinen permanentemente en un diálogo con la exterioridad que evita la clausura en lo igual a sí mismo (Escobar 2004; 2015 y en Castro, 2014). A su vez, pueden abordarse como *ecologías culturales*, entendidas por Laddaga (2006) como formas experimentales de socialización. En ese sentido, se consideran los espacios analizados en esta tesis como “(...) agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares” (Holmes, 2008:s/p). Es decir que, a través de esos agenciamientos, construyen nuevas formas de *comunidad* (en tanto sentido de pertenencia, de identificación y representación colectiva) mediante la experimentación de nuevas formas de socialización y de subjetivación.

1.2.4. Ciudad y espacio público

Se abordarán ahora distintas definiciones respecto de la ciudad y el espacio público las cuales serán utilizadas en el análisis propuesto. Es importante comenzar por decir que la reconfiguración social producto de la imposición del modelo neoliberal en la década del '90 se reflejó en la trama de la ciudad contemporánea con el debilitamiento de lo público y la pérdida de instancias de ciudadanía. Esta política se vio reflejada también en los espacios de socialización de la ciudad: al cierre de clubes y espacios de encuentro por dificultades económicas, se suma una reestructuración de los espacios públicos, el enrejamiento generalizado de plazas y otros espacios compartidos, y la criminalización de la pobreza y de la protesta social. El espacio de la ciudad es el espacio privilegiado donde se expresa y ejerce el poder social, pero

también, el lugar de las posibles formas de resistencia. Es fundamentalmente un espacio donde entran en tensión las nociones de público/privado, regido por valores del rédito económico y lógicas contractuales y mercantilizadas, regulado por normas explicitadas (institucionalizadas en forma de leyes, códigos de ordenamiento urbano, etc.) y otras implícitas, que estructuran y determinan formas particulares de estar en la ciudad. Harvey destaca

Hay mucho espacio público que no es un *common* y está siempre la pregunta sobre el espacio público y cómo se regula. Si la calle es un espacio público pero no necesariamente un *common*, lo que es realmente interesante es el espacio público cuando se convierte en *commons*, cuando la gente se lo apropia para un fin político⁴² (Harvey, 2014:s/p).

Por otra parte, la ciudad en su nivel simbólico, destaca García Canclini (1997), presenta una tensión entre lo visible y lo invisible que da cuenta de las pujas de poder inherentes a las formas en cómo se nombra y se identifica la ciudad. Así los relatos hegemónicos ponderan ciertas zonas y ciertos usos de los espacios de la ciudad en detrimento de otros, como forma de legitimación de un determinado discurso de valoración del modelo de ciudad ideal que se promueve (Carman, 2006). La invisibilización opera, en tanto ejercicio de poder, negando o deslegitimando las formas en que los sujetos y la comunidad experimentan la ciudad:

Existen procesos simbólicos mediante los cuales los actores entienden 'su' ciudad, la nombran, se la apropian, la transforman, la segmentan, en una palabra la construyen simbólicamente para exorcizar el peligro, reducir la incertidumbre y dotar de sentido al conjunto de sus prácticas" (Reguillo, 1996:471).

En esa línea, David Harvey (2013) destaca que en la actualidad muchos movimientos tienen su foco en la ciudad. Hoy lo urbano se constituye en el escenario de disputa por excelencia, el laboratorio donde se fraguan nuevas formas de sociabilidad y de protesta, y que implica también una precariedad resultado de la experimentación constante (Guattari y Rolnik, 2006). Por lo cual Harvey (2008) señala que *derecho a la ciudad* va más allá del ejercicio de las libertades individuales y el acceso a los recursos; es sobre todo un derecho común que implica el ejercicio de un poder colectivo cuya finalidad es cambiarnos a nosotros mismos y a las formas de relacionarnos, al cambiar las formas de estar en la ciudad.

Un espacio de encuentro y reconocimiento, un espacio de movilización donde se visibilizan las luchas; en definitiva un espacio de disputa simbólica sobre la construcción de subjetividades en el marco de los modelos hegemónicos de cómo se debe vivir en la ciudad contemporánea que aprovechan las "brechas e intersticios

⁴² El autor explica en el mismo texto que *common* es un concepto inglés, que significa un lugar que todos poseen. En el uso que le asigna el autor da cuenta de la transformación del espacio público en espacio político, mediante su ocupación por las personas que buscan lugares de expresión y manifestación.

dentro de su lógica que pueden ser usados para contraponerse a los tráficos de signos del capitalismo cultural” (Richard, 1996:s/p).

Martí Peran, por su parte, denominó *terrine vague (espacios vacíos)* a las formas de ocupación de “espacios urbanos disponibles, ajenos a la lógica del sistema productivo, lugares liberados en los que puede acontecer cualquier fenómeno (...) territorios ocasionales de los que podríamos apropiarnos para ensayar procesos de autogestión” (Peran, 2011:s/p). Estos *lugares* funcionan a modo de *intersticio social*, como “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema” (Bourriaud, 2008:16). Perán también advierte que los *terrine vague* son siempre circunstanciales y que tienden, más tarde o más temprano, a ser reincorporados a la lógica del sistema productivo. En una línea similar de análisis, Michel de Certeau (2001) presta atención a los modos de hacer cotidianos, modos de acción para intervenir en el dominio de lo hegemónico, y los caracteriza como procedimientos tácticos, en tanto priorizan las relaciones temporales, el aprovechamiento y la acción en un instante preciso que se transforma así en *situación* y apuestan “a las sacudidas que introduce en los cimientos del poder” (De Certeau, 2001:s/p). La táctica entonces, es la ausencia de un lugar propio, y por lo no tiene más lugar que el del otro; son tácticas todas las prácticas y procedimientos donde el *débil* interviene de forma disruptiva dentro del orden construido por el *fuerte*⁴³. Las estrategias en cambio, son acciones que llegan a postular un cierto lugar de poder, y desde ahí son capaces de elaborar discursos teóricos que permitirían articular una serie de lugares físicos entre los que se reparten las fuerzas. Es decir que priorizan las relaciones espaciales (de lugares) y “ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar propio ofrece al deterioro del tiempo” (De Certau, 2001:s/p).

Estas definiciones resultan de interés ya que, como se retomará en el Capítulo 3 fundamentalmente, aportan elementos para analizar qué ideas de ciudad están implicadas en las prácticas que desarrollan los espacios culturales estudiados.

1.3. Mapa local

En relación con lo expuesto anteriormente, en el apartado final de este primer capítulo se dará cuenta de algunas características propias de la ciudad de La Plata que son relevantes para el periodo seleccionado (2005-2015). A nivel político, el hecho de ser capital de la provincia -y por lo tanto ser el núcleo administrativo regional- la convierte

⁴³ Las prácticas cotidianas de los consumidores son para De Certeau (2000) de tipo táctico: habitar, circular, hablar, leer, caminar o cocinar.

en un lugar de permanentes manifestaciones y reclamos por parte de organizaciones sociales, partidos políticos y la ciudadanía en general. Además, hasta la década del '90 fue una ciudad con una fuerte impronta obrera (con un polo industrial local ubicado mayormente en las periferias de la ciudad y encabezado por el Astillero Rio Santiago, el Ferrocarril, entre otros), siendo afectada por los procesos desindustrializadores de los años 70 y 90. La Plata también se caracteriza por ser una ciudad universitaria. Una universidad nacional pública y gratuita de gran prestigio (UNLP), y la existencia aunque en mucha menor medida, de otras instituciones educativas, determinan el continuo afluente de jóvenes provenientes de diversas ciudades de la provincia, de otras provincias del país, y de otros países latinoamericanos principalmente, que llegan a la ciudad para realizar sus estudios terciarios y universitarios. El movimiento estudiantil siempre fue de mucha importancia en la ciudad, llegando a ser uno de los sectores más activos en las resistencias al neoliberalismo de los '90.

A lo hitos político-sociales que marcaron en general la etapa de luchas en diferentes ciudades del país (como puebladas y piquetes, el estallido del 2001, la denominada masacre de Avellaneda⁴⁴, así como el asesinato de varios otros militantes sociales), hay una serie de procesos colectivos que pueden señalarse a partir de algunos acontecimientos políticos locales; en los años '90 la importancia de HIJOS⁴⁵ en la ciudad con su herramienta privilegiada los escraches, también las movilizaciones y reclamos que comenzaron en el año 1995 contra la implementación de la Ley Federal de Educación (LFE) y la Ley de Educación Superior (LES)⁴⁶ -que se continuaron en las masivas movilizaciones contra al recorte en educación ya en 2001-, y la desaparición de Miguel Bru⁴⁷. Ya en los 2000, los juicios al circuito Camps; la segunda desaparición de Julio López⁴⁸ y el femicidio de Sandra Ayala Gamboa⁴⁹, entre otros. Los cruces y articulaciones entre acciones y demandas políticas y las prácticas artísticas y culturales llevadas adelante en el periodo de esta tesis son una constante. Las formas de asociación, más o menos puntuales, entre artistas y trabajadores de la cultura,

⁴⁴ Represión por parte de las fuerzas de seguridad a una movilización social en el puente Pueyrredón de la localidad de Avellaneda, donde fueron brutalmente asesinados los jóvenes militantes Darío Santillán y Maximiliano Kosteki.

⁴⁵ El puntapié inicial para la conformación de HIJOS fue una actividad realizada en la Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación en nuestra ciudad. Una vez conformado HIJOS La Plata se suma enseguida a la red nacional.

⁴⁶ Ambas leyes fueron sancionadas durante el gobierno de Carlos Menem como parte de una serie de reformas neoliberales en la educación.

⁴⁷ Miguel Bru, un estudiante de periodismo de la Universidad Nacional de La Plata de 23 años, fue asesinado y su cuerpo desaparecido por la policía bonaerense en agosto de 1993.

⁴⁸ Víctima de desaparición forzada por la dictadura militar de 1976, sobrevive y declara en los juicios por delitos de lesa humanidad donde es condenado Miguel Etchecolatz. El 18 de septiembre de 2006, un día antes de que se dictara la sentencia condenatoria, ocurre su segunda desaparición.

⁴⁹ Joven mujer de nacionalidad peruana que fue asesinada en febrero de 2007 tras concurrir a una falsa entrevista de trabajo, fue hallada sin vida en un edificio en estado de abandono dependiente de ARBA en la ciudad de La Plata.

colectivos de activismo artístico, movimientos estudiantiles, movimientos sociales, organizaciones políticas, sindicales y DDHH son una constante en la ciudad.

La otra particularidad que es de interés destacar es una escena cultural y artística local con una gran potencia de circuitos independientes, que abarca diferentes disciplinas y lenguajes artísticos. Sin políticas culturales públicas articuladas, la oferta oficial (es decir de los espacios dependientes de la administración gubernamental⁵⁰) es bastante limitada y deficitaria. Limitada porque no da cuenta de la gran cantidad y variedad de producción artística local; y deficitaria a nivel presupuestario, muchos espacios atraviesan problemas de infraestructura y seguridad⁵¹, así como es recurrente que los trabajadores de estas instituciones tengan que hacer malabares con un presupuesto escasísimo para poder sostener las actividades. Los museos locales, por lo menos en los primeros años de la periodización⁵², enfocaban su programación a la difusión de su (valioso) patrimonio. Además todas las administraciones manejaron (y manejan) una concepción de lo artístico y cultural más cercana a la idea de espectáculo y entretenimiento, promoviendo más que nada una serie de propuestas desarticuladas entre sí, que apuntan mayormente a una espectacularización de la cultura, con la promoción de algunos pocos eventos u actividades de gran envergadura, que generen impacto por la masividad⁵³. Así, por ejemplo, gran cantidad de producción artística local, sobre todo la de los productores más jóvenes y las propuestas más experimentales, que no encuentran espacios de circulación y exhibición en las instituciones oficiales termina canalizándose en otros espacios⁵⁴. Algo similar suele ocurrir con muchas prácticas culturales relacionadas con la promoción y fortalecimiento de derechos y los vínculos comunitarios.

La proliferación y creciente multiplicación de proyectos independientes generó múltiples circuitos alrededor los diferentes lenguajes o disciplinas. El circuito del rock quizá sea de los más antiguos, pudiendo rastrearse desde los años '70⁵⁵, que a su vez integra una escena musical mayor compuesta por otros circuitos como el del candombe, las murga estilo uruguaya, el folklore, entre otros; el del teatro

⁵⁰ En la ciudad pueden señalarse dos Centros culturales, el Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha y el Centro Cultural Islas Malvinas; y dos museos, el Museo Municipal de Arte (MUMART) y el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA), dependientes de la Municipalidad. Además de un museo dependiente del Estado provincial, el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti.

⁵¹ Ver por ejemplo: <https://www.eldia.com/nota/1998-12-2-la-comuna-resarcira-a-un-artista-plastico-por-el-robo-de-sus-obras> y <https://www.facebook.com/julia.dron/posts/10211789964169382>

⁵² Algunas modificaciones respecto a esto, al igual que las que operaron también en la Facultad de Bellas Artes de la universidad pública local, promovieron otras formas de articulación entre los agentes de la escena artística local, como se verá en el Capítulo 3.

⁵³ Los grandes recitales con bandas o solistas reconocidos para el día de la primavera o el aniversario de la ciudad, así como algunos otros pocos eventos que se repiten anualmente. Ver: <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=5083> y https://issuu.com/sintoma/docs/resena_04

⁵⁴ Ver por ejemplo: <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=5112>

⁵⁵ Con el surgimiento de bandas ya míticas como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota y La Cofradía de la Flor Solar.

independiente en los '80-90; las murgas estilo porteño desde mediados de los '90; el auge de los grupos de teatro comunitarios a principios del 2000; los colectivos de activismo artístico, las radios comunitarias y medios alternativos y el de los centros y espacios culturales autogestionados de mediados de la misma década. Y que posteriormente se extenderá a las bandas de música *indie*, las cuerdas de candombe, la danza y las artes performáticas, la producción audiovisual, los sellos discográficos, la literatura, las artes visuales en un sentido amplio vinculado a las prácticas del arte contemporáneo, las revistas culturales y las pequeñas editoriales. Esos múltiples circuitos dan cuenta de una ferviente actividad cultural que se mueve en diferentes grados por fuera/en paralelo/ con auspicio/ independiente de las instituciones estatales y gubernamentales. Constituye un potente entramado cultural local ya que, si bien en términos generales cada circuito tiene su público, sus lugares, sus ritos, no pocas veces se cruzan y retroalimentan entre sí.

Hasta aquí se desarrolló el insumo teórico que será necesario para los sucesivos capítulos de la tesis. De esta forma, las categorías y nociones recuperadas se vincularán a la luz del análisis propuesto. Teniendo este bagaje presente, a continuación, se realizará la descripción y análisis de los espacios culturales autogestionados de la ciudad de La Plata entre 2005-2015.

Capítulo 2: Políticas y poéticas de los espacios

2.1. Centros, casas y espacios

“Los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado.
Los hay de todos los tamaños y especies,
para todos los usos y para todas las funciones.
Vivir es pasar de un espacio a otro”
Georges Perec

Los centros culturales autogestionados no son un fenómeno exclusivo de la ciudad de La Plata. Ana Wortman, junto con parte de su equipo de investigación, estudiaron la aparición de los mismos en el territorio de la ciudad de Buenos Aires. En líneas generales, aunque con algunos matices⁵⁶, las características principales coinciden con los centros culturales que surgen en la ciudad de La Plata. Estos autores los caracterizan como espacios de cultura creados por la sociedad civil, que comienzan a aparecer a mediados de los años '90, pero que tienen un mayor auge en el año 2001 y en los momentos posteriores. Asimismo, analizan su conformación como parte de las estrategias de continuidad que se dieron algunas formas asociatividad (por ejemplo las asambleas barriales, algunos colectivos de intervención artística, entre otros), que nacieron al calor de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001. En términos generales, observando las experiencias de la ciudad de La Plata, en esta tesis se coincide con el análisis realizado por estos autores en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, para quienes el período post 2001 estaría marcado por la búsqueda de una forma de reterritorialización (Wortman, 2009). Entonces, la primera particularidad a señalar sobre los centros culturales, y que se retomará luego en el Capítulo 3, es su instalación en un espacio social específico (un barrio). Es decir que desde lo cultural intervienen en procesos socio-espaciales, y crean nuevas territorialidades estableciendo vínculos permanentes con el entorno, reconstruyendo en alguna medida el tejido social del barrio diezmado por las lógicas del miedo, el repliegue interno y la salida individual consolidadas en los años '90 con la década neoliberal⁵⁷. Como formas más estratégicas (en el sentido dado por De Certeau que se repuso en el primer capítulo), trabajaban en una construcción cotidiana con metas a mediano y largo plazo. En algunos casos, sobre todo los primeros años post 2001, ocupaban

⁵⁶ Ana Wortman hace este análisis para el caso de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde las asambleas barriales surgidas con el estallido del 2001 se constituyeron luego en espacios o centros culturales con lugar físico determinado. Se considera que en el caso de la ciudad de La Plata, la continuidad no fue tan directa (ningún centro cultural se formó a partir de una asamblea barrial particular), pero que igualmente se trata de una análisis que resulta operativo en tanto individuos y colectivos que participaban de diferentes actividades o grupos de activación cultural, social política, continuaron sus prácticas en experiencias de este tipo.

⁵⁷ Ver nota 4.

inmuebles abandonados en sintonía con otras experiencias de recuperación de espacios ociosos para el desarrollo de actividades culturales y comunitarias (Valente, 2013a; 2014a; 2014b; 2014c; 2014d; 2015a).

Muchos fueron inscriptos como asociaciones civiles sin fines de lucro. Por lo que se los considera aquí como modos de gestión pública, a diferencia de los emprendimientos privados. Lo que significa que los ingresos que pudieran obtenerse de las diferentes actividades están orientados a solventar los costos de mantenimiento del inmueble y garantizar el funcionamiento de las actividades; además que proponen otras actividades que completamente gratuitas. Funcionan de forma recíproca, las primeras (pagas) son necesarias para poder ofrecer las segundas (gratuitas). También se trata de espacios abiertos sin restricciones de ingreso a priori.

Los gestores/fundadores de estos centros suelen ser jóvenes de entre 18 y 40 años, de clase media, generalmente universitarios recién recibidos o estudiantes. Las particularidades más notorias, como se verá más adelante en este capítulo, son el *Centro Cultural Estación Provincial*, donde un parte del grupo son adultos mayores ex ferroviarios, y el *Centro Cultural Favero*, donde el espacio surge de la mano de hermanos y familiares de Daniel Favero (joven poeta y militante desaparecido por la Dictadura Militar de 1976).

En la ciudad de La Plata, como se mencionó en la Introducción, el surgimiento de estos espacios es un fenómeno de crecimiento sostenido, llegando a contabilizarse alrededor de 270 aproximadamente en el año 2015⁵⁸. Dada la cantidad, y que no es interés de esta tesis hacer estudios de caso sino ofrecer con una visión macro un panorama general de este fenómeno al interior de la escena cultural local y de los modos de gestión desarrollados en el período 2005-2015, se reponen solamente los espacios que han tenido mayor perdurabilidad en el tiempo o que resultan significativos para esta investigación por sus propuestas para la escena cultural de la ciudad. Además, a modo analítico, se señala una posible correspondencia entre las formas de asociatividad y agenciamiento colectivo mayoritariamente predominantes para cada coyuntura (Valente, 2013a; 2014b)⁵⁹. Por supuesto se trata de dar cuenta de la existencia de rasgos dominantes, sin pretensión de expresar una totalidad y reconociendo excepciones.

⁵⁸ Ver nota 7.

⁵⁹ Entendiendo que las fronteras temporales no son determinantes, sino permeables. Y si bien se menciona un año, se sobreentiende que son procesos que llevan varios años, y que de ninguna forma son consecutivos, sino que se superponen, conviven, se transparentan.

Como se señaló anteriormente varios actores y colectivos activos en los años noventa confluyen luego en estos centros culturales. Por lo cual resulta pertinente recuperar sintéticamente algunas particularidades de la década precedente.

Algunos agentes culturales señalan esos años como momentos más nómades:

Los 90 fueron para nosotros una experiencia nómada, con otros que compartían ese nomadismo" (...) Los 90 fueron un tiempo de desterritorialización para todas las experiencias, nosotros nos cruzamos con muchas experiencias en esa época, con la experiencia de las *madres*⁶⁰, con otros artistas, con movimientos políticos vinculados al autonomismo. Y esos encuentros fueron, creo para todos los que atravesamos los 90, encuentros nómades. Pero si había un territorio en común, para nosotros, latinoamericano, urbano y platense. La urbe siempre fue el territorio que reconstruyó nuestra identidad (La Grieta, 2015:154).

Fueron también los años de la aparición de HIJOS, de los primeros grupos de educación popular, de las murgas (estilo porteño) que ensayaban en las plazas y actuaban en los barrios y en las movilizaciones, entre otros. Señala Badenes que

Los lugares donde activar discusiones y experimentar artísticamente eran pocos⁶¹; los cruces entre disciplinas eran tímidos; muchos grupos eran reticentes a abrir o prestar sus espacios a propuestas de otros; y, más que Control Urbano, el problema era directamente la policía (Badenes, 2013:s/p).

En esos años los espacios no oficiales de producción cultural estaban vinculados principalmente al teatro: *La Hermandad del Princesa*⁶², *la Gotera* (que luego pasará a ser el *Centro Cultural Viejo Almacén el Obrero*)⁶³, el *Taller de Teatro de la Universidad*⁶⁴ y *La Rosa de Cobre*⁶⁵. Este último espacio, si bien tenía sus raíces en el teatro y la danza fue un espacio de experimentación y promovía actividades multidisciplinares, donde también tocaban bandas de rock local. Como desprendimiento de *La Rosa de Cobre* nace en 1995 *La Fabriquera*⁶⁶, que también apostaba a eventos que mixturaban formatos diversos. Badenes (2013) destaca que fue el que más se parecía a lo que entendemos hoy como centro cultural⁶⁷.

También a finales de esa década aparece *Galpón Sur* (1999), en este caso un espacio que surge como opción de militancia cultural territorial para una organización política formada recientemente derivada de agrupaciones estudiantiles y afines. Galpón Sur no

⁶⁰ Madres de Plaza de Mayo.

⁶¹ Sobre todo en los años '80 algunos actores coinciden en la importancia de los centros de estudiantes del interior, como "los espacios de encuentro de la ciudad" más activos (Iriart en Badenes, 2013, s/p). "Ya no fue así entrados los '90, tras las crisis hiperinflacionaria y con la nueva época que abría el menemismo, cuando los centros regionales fueron decayendo y abandonaron ese rol referencial" (Badenes, 2013, s/p).

⁶² Ubicado en Diagonal 74 entre las calles 3 y 4 de la ciudad de La Plata.

⁶³ Ubicado en la esquina de avenida 13 y 71, de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/vaelobrero>

⁶⁴ El *Taller de Teatro de la Universidad* está ubicado en calle 10 entre 54 y 55 de la ciudad de La Plata.

⁶⁵ *La Rosa de Cobre* estaba ubicada en la avenida 51 y 16 de la ciudad de La Plata.

⁶⁶ *La Fabriquera* estaba ubicada en 2 entre 41 y 42, la ciudad de La Plata.

⁶⁷ Laura Valencia, integrante de La Fabriquera señala "A mí me encantaban las movidas donde juntaba a todo el mundo. Tenía dos amigos y los llamaba a hacer algo. Mezclaba esto, lo otro y armaba un evento. En ese momento no había eventos así, que mixturaban géneros. Después les pusimos un nombre: se llamaba Letras de medianoche o V de variedad. Esas cosas que ahora hay millones y son variedades. En ese momento no había variedades" (en Badenes, 2013, s/p).

se definía como centro cultural sino como “una agrupación política que hace actividades culturales”, y se proponía “incorporar las cuestiones culturales a la lucha por el cambio social y por generar una sociedad nueva”⁶⁸.

En 1998 nace la AVP (Asociación de Vecinos del Provincial) de mano de antiguos ferroviarios, que consiguen el préstamo de un salón de la planta baja de lo que fue el edificio de la vieja estación provincial del ferrocarril ubicada en 17 y 71 para realizar algunas actividades. En el año 2001 se suman varios jóvenes al proyecto y ocupan la planta alta, para constituirse formalmente como *Centro Cultural Estación Provincial*.

En el año 2001 entonces, además del *Centro Cultural Estación Provincial* nacen el *Centro Cultural Daniel Omar Favero* y el *Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza*. Entre el 2001 y el 2009 surgieron varios espacios que buscaban intervenir desde lo cultural con diferentes grados de vinculación y compromiso con lo político-social. Estos espacios, en términos generales se denominaban como Centro Cultural (en algunos casos incorporando otros términos al nombre). Además del *Centro Cultural Estación Provincial*, el *Centro Cultural Daniel Omar Favero* y el *Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza* surgen el *Centro Cultural El Faldón*, el *Centro de Cultura y Comunicación*, el *Centro Cultural El Núcleo*, el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*, el *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa*, *Centro Cultural Estación Circunvalación*. Motivo por el cual la *Red de Centros Culturales* (la primera red de articulación de espacios culturales en nuestra ciudad creada en el año 2005) toma ese nombre.

A continuación se dará cuenta brevemente de los centros culturales que surgen en esos años.

El ***Centro Cultural Daniel Omar Favero*** está ubicado en la esquina 117 y 40 de la ciudad de La Plata, en un inmueble donde funcionaba antes un almacén y un ateneo. En sus comienzos se denominó Asociación Daniel Favero y fue fundado por familiares y amigos de Daniel Favero a partir del cobro del resarcimiento económico recibido por la familia de parte del Estado. En el lugar se desarrollan talleres de música, pintura, danza, fotografía, teatro. También se realizan exposiciones y en la sala "El último pájaro" se realizan conferencias, presentaciones de libros, charlas y recitales principalmente durante los fines de semana. También funciona una biblioteca popular "Evaristo Carriego". Desde 2012 alberga la radio comunitaria *Estación Sur* (91.7)⁶⁹.

El ***Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza*** surge en el año 2001 con la ocupación de una casa ubicada en avenida 53 entre 3 y 4 de la ciudad de La

⁶⁸ Comentario de los integrantes de Galpón Sur en el Documental Red de Centros Culturales (2010).

⁶⁹ <https://www.facebook.com/culturalfavero/> Para ampliar información sobre este centro ver por ejemplo: Huarte (2005).

Plata. Su nombre se debe a los hermanos Zaragoza (Chilo y Neco) militantes de la Federación Juvenil Comunista (FJC), Chilo fue asesinado el 9 de Junio de 1975 por la Triple A y Neco fue secuestrado el 9 de Junio de 1977 por la Dictadura Militar y se encuentra desaparecido. El Zaragoza es lugar de reunión de organizaciones políticas y de Derechos Humanos; ensayan además, diversos grupos culturales (tres espacios teatrales, una murga estilo uruguayo, un espacio de educación popular, un taller de danzas peruanas, etc.). El eje del espacio son los reclamos contra la violación de los Derechos Humanos de ayer y de hoy, y sostiene sus actividades sin subsidios de ningún tipo. En el tiempo que lleva activo Zaragoza sufrió varios intentos de desalojo que han sido frenados, movilizando la solidaridad de organizaciones políticas y sociales y otros centros y espacios culturales de la ciudad⁷⁰.

El **Centro Cultural Estación Provincial** está ubicado en la esquina de 17 y 71 de la ciudad de La Plata. Como se mencionó antes es una deriva de la AVP (Asociación de Vecinos del Provincial) fundada por antiguos ferroviarios y la suma de algunos jóvenes que impulsaron la ocupación de lo que fue el edificio de la vieja Estación Provincial del ferrocarril. La relación con la Dirección de Cultura de la Municipalidad local en general siempre fue buena, por ejemplo en los inicios les facilitaban recursos técnicos principalmente⁷¹, hasta 2008 con la conformación de la dirección Meridiano V y del Circuito Cultural el nexo se volvió más estrecho. En el espacio se ofrecen gran cantidad y variedad de talleres (desde cerámica, plástica, manualidades, teatro, música, instrumentos varios, talleres-ensambles de percusión, danzas de distinto tipo, talleres para niños y para adultos mayores), ciclos de cine, música, danza y teatro. En diferentes momentos de su historia participaron del espacio grupos de percusión como “Batuquelé” y de murga estilo uruguayo “Se armo la gorda”. Además, el grupo de teatro comunitario “Los okupas del andén” indagaba en la identidad barrial con participación de los vecinos. El ciclo “mates con historias” también retomaba con la identidad del barrio⁷².

El **Centro Cultural El Faldón** se crea en el año 2002 y estaba ubicado en una casa en la calle 56 e/ 17 y 18 de la ciudad de La Plata. Entre las actividades desarrolladas pueden señalarse diferentes cursos (de plástica, teatro, dibujo, literarios, guitarra, entre otros), exposiciones de artes visuales, conciertos y presentaciones musicales, y obras teatrales. Ensayaban en el espacio dos coros y realizaban prácticas de Go (juego oriental). Para 2004 empiezan a acopiar material para armar una biblioteca

⁷⁰ https://www.facebook.com/casazaragozalp/?hc_ref=ARQEQCAC0BhTkvzf0oxp4klSuljJOxLgYXikfssxwN87v248aV1jXNkPzcZCjJLgI9E

⁷¹ Ver: Huarte, 2005, anexo entrevistas.

⁷² <https://www.estacionprovincial.com.ar/#>. Para ampliar información sobre este centro ver por ejemplo: Huarte (2005); Palis y Rivas (2013).

popular (que comienza en parte con la intención de recibir un subsidio estatal que les ayude a garantizar el sostenimiento del espacio). En el año 2006 por dificultades económicas que les impide seguir pagando el alquiler, dejan el inmueble y se trasladan con la Biblioteca a dos salones cedidos por el *Centro Cultural Estación Provincial*. En el marco del espacio de la biblioteca siguen ofreciendo talleres (de literatura, lectura, guion cinematográfico, encuentros de filosofía, cine y literatura, entre otros) y comienza a funcionar un grupo de lectura y un espacio destinado al trueque libro⁷³. Desde entonces se conciben como grupo de gestión cultural El Faldón⁷⁴.

El **Centro de Cultura y Comunicación** nace en el año 2003. Estuvo ubicado primero en la calle 50 e/ 8 y 9, después en la calle 42 e/6 y7 de la ciudad de La Plata. Este espacio nace vinculado a las experiencias de comunicación alternativa, con la intención de fundar una radio comunitaria, la cual finalmente toma forma en el año 2005 (Radio *Estación Sur* 91.7)⁷⁵. Se propusieron ser una referencia cultural y comunicacional en la ciudad desde un lugar diferente al de los medios hegemónicos. En el espacio funcionaron diferentes talleres artísticos (pintura, tango, flamenco), cursos de capacitación (periodismo, guion, técnicas de estudio, entre otros), una agencia de noticias, y diferentes eventos como charlas, ciclos de cine, recitales y exposiciones. Además en el espacio funcionaba un bar, el cual estuvo pensado desde el principio como una forma de garantizar la sustentabilidad económica del proyecto. En el año 2012 la radio se muda a las instalaciones del *Centro Cultural Favero*⁷⁶.

El **Centro Cultural El Núcleo** estaba ubicado en la calle 6 e/41 y 42 de la ciudad de La Plata. Comienza a gestarse hacia el año 2002 a partir de las necesidades de un grupo de danza contemporánea (Danzacción) y uno de teatro (Teatro Barataria) de establecer un lugar donde desarrollar sus actividades. En el año 2003 alquilan un galpón donde antes había funcionado la sala de teatro 420, y que anteriormente había sido un taller mecánico. El espacio necesitó varias jornadas de refacciones y de fiestas y otras actividades para juntar los fondos necesarios para construir la sala con la que inauguraron el espacio. La platea fue construida por los propios integrantes y el sonido donado por la Asociación Argenta de Actores. Los talleres que se brindaban en el

⁷³ Intercambio de libros por parte de los asistentes.

⁷⁴ <https://www.facebook.com/BibliotecaPopularElFaldon/?fref=mentions> Para ampliar información sobre este centro ver por ejemplo: Huarte (2005).

⁷⁵ Pablo Antonini, quien concibió la idea de este centro cultural se propuso “pensar el espacio de la radio no solamente como un ámbito que no solamente incida en la opinión pública “desde el aire”, sino que además tenga una referencia concreta, en un lugar físico al que vos puedas venir, y sobre todo en pleno centro” (Antonini en Huarte, 2005).

⁷⁶ <https://radioestacionsur.org/> Para ampliar información sobre el Centro de Cultura y Comunicación ver por ejemplo: Huarte (2005).

espacio estaban fundamentalmente centrados en danza, teatro, circo, acrobacia y malabares⁷⁷.

El **Galpón de Encomiendas y Equipajes** surge en 2004 cuando el colectivo *La Grieta* (un grupo diverso de amigos y vecinos artistas y trabajadores de la cultura), luego de haber trabajado de forma nómada y ambulante por varios años, consigue un permiso provisorio para ocupar uno de los galpones del Ferrocarril Provincial, en el barrio Meridiano V de la ciudad de La Plata. Antes de eso, La Grieta desarrollaba una revista que llevaba el mismo nombre del colectivo, y proponían actividades diversas que iban desde seminarios, grupos de debates, intervenciones artísticas, entre otras. Con la ocupación del Galpón, las actividades se radican en ese espacio, el cual produce una mayor territorialización de las prácticas del colectivo, que se dedicarán a indagar y participar mayormente en las dinámicas del barrio en el que se insertaron⁷⁸. Las Muestras Ambulantes⁷⁹ que realizaron en ese barrio son un ejemplo de ello. Las principales actividades que se desarrollan en el Galpón son talleres que abarcan disciplinas como la plástica, la literatura, la danza y el teatro principalmente; a la vez que se realizan numerosas actividades como presentaciones de libros y revistas, obras de teatro, recitales, exposiciones, entre otras⁸⁰.

Galpón Sur se forma en el año 1999 con personas que habían participado la Cátedra Che Guevara (1997) y otras de las agrupaciones estudiantiles. Se propusieron hacer una organización que colaborara de alguna forma con las agrupaciones estudiantiles, pero que tuviera un trabajo territorial. Comienza habitando una casa céntrica de la ciudad (ubicada en 16 entre 46 y 47) con la idea de formar un grupo que posibilitara estar en un territorio específico. Años después se mudan a otra casa, no tan céntrica, pero en un barrio de clase media dentro del casco urbano (57 entre 21 y 22). En el espacio de *Galpón Sur* funcionaban una biblioteca y unas imprentas utilizadas por agrupaciones estudiantiles fundamentalmente y por organizaciones sociales. En el año 2000 deciden no solo habitar ese barrio donde estaban, y comienzan a realizar un trabajo barrial en Romero, un barrio más vulnerable de la ciudad⁸¹. Como organización política se suman al Frente Popular Darío Santillán (FPDS) y se mudan, en el año 2008, con la biblioteca al *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*. Finalmente, con todos sus militantes fusionados en la estructura del FPDS, Galpón sur se desarma como organización y mantiene solamente dinámica de la Biblioteca Popular “Héctor

⁷⁷ Para ampliar información sobre este centro ver por ejemplo: Huarte (2005).

⁷⁸ Las Muestras Ambulantes realizadas en 2005, 2006, 2007 y 2009 son un ejemplo de ello. Retomaremos esto en el Capítulo 3.

⁷⁹ Se retomarán las Muestras Ambulantes en el Capítulo 3.

⁸⁰ <https://www.facebook.com/grupolagrieta/> Para ampliar información sobre este centro ver por ejemplo: Gálvez y Sciorra (2010); López (2017).

⁸¹ Después se convertirá en el MTD de Romero.

Oesterheld”. A su vez en el año 2011 abren una segunda biblioteca, infantil, llamada “Galponcito de cuentos”, en otro espacio del *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*⁸². El **Centro Social y Cultural Olga Vázquez** surge vinculado a distintas organizaciones sociales, en un primer momento al MUP⁸³ y luego al FPDS, ambos movimientos de desocupados con desarrollo a nivel nacional. En 2003 ocupan un inmueble que estuvo abandonado algunos años, donde funcionó un emprendimiento educativo privado que fue enviado a quiebra y cerrado por sus dueños. Las organizaciones sociales que lo ocuparon buscaban darle un lugar, en el centro (está ubicado en 60 entre 10 y 11) a los barrios más periféricos y marginados de la ciudad. “Cultura, trabajo y derechos humanos”, son los ejes del espacio. Desde 2003 funcionó, en diferentes momentos, como espacio de encuentro y reunión de diferentes grupos sociales, políticos y de derechos humanos, agrupaciones estudiantiles y agrupaciones de trabajo barrial. También es espacio de reunión de colectivos de activismo artístico⁸⁴ y de la FLIA⁸⁵. La autogestión y el trabajo colectivo y sin patrón -heredado de la vinculación con los movimientos de trabajadores desocupados- constituyen un aspecto fundamental de las prácticas que se desarrollan en el espacio que van desde cooperativas de trabajo autogestionado, un local de la Red de Comercio Justo y una Escuela de oficios. Cuenta con una radio comunitaria Radionauta, la Biblioteca Popular “Hector Oesterheld” y una biblioteca infantil. Ensayaban murgas de estilo uruguayo, grupos musicales, un grupo de teatro, uno de circo y dos talleres/grupos de danza. Funcionó por unos años ISLA⁸⁶. En el año 2009 inicia actividades el bachillerato popular Bartolina Sisa. Durante varios años resistió sucesivos intentos de desalojo, y se mantuvo en pie de lucha primero con la consigna “No al remate”, hasta el año 2007 cuando ganan una tenencia precaria del espacio y comienzan a pelear “Por la expropiación definitiva”⁸⁷.

El **Centro Social y Cultural Galpón de Tolosa** nace en enero del 2008, cuando un grupo de jóvenes que compartían ámbitos de militancia política y otros intereses, decidieron ocupar un galpón abandonado en el barrio de Tolosa, ubicado en 3 y 526. Se trataba de uno de los varios galpones que habían funcionado como talleres del ferrocarril y cuyo abandono fue parte de las privatizaciones de la década neoliberal (en continuidad con una política de desguace que se remonta varias décadas atrás). Desde el desmantelamiento de los talleres y el posterior abandono, los vecinos

⁸² <https://www.facebook.com/galpon.sur>

⁸³ Movimiento de Unidad Popular.

⁸⁴ Como por ejemplo la Unidad Muralista Hermanos Tello, Colectivo Lanzallamas, Tinta Roja, Arte al Ataque y Sienvolando.

⁸⁵ Feria del Libro Independiente y Autogestiva.

⁸⁶ Informática Social, Libre y Autogestiva, un espacio abierto de informática libre.

⁸⁷ <https://www.facebook.com/olgaesdetodxs/> Para ampliar información ver por ejemplo: Valente (2014a; 2014c; 2014d; 2015c)

reclamaron varias veces al gobierno municipal y provincial que los galpones se convirtieran en espacios de cultura para el barrio, sin obtener respuestas. Las formas de financiamiento provienen de la autogestión, mayormente a través de fiestas y jornadas. Durante dos años tuvieron proyectos de extensión de la UNLP. También al principio recibieron de parte de los vecinos donaciones de elementos para la construcción, cocina, heladera. Entre muchas cosas el *Galpón de Tolosa* es y/o fue espacio de ensayo de un grupo de danza comunitaria, grupos de circo (que después van a formar la escuela de circo social *El Escaramujo*) y el grupo de teatro comunitario *Los Tololosanos* (que ya existía antes de la apertura del galpón pero que enseguida se suman a este). Las cuerdas del candombe organizaban el candombe del 25⁸⁸ y funcionaban diversos talleres artísticos y de oficio⁸⁹.

La Biciletería Creación Colectiva surge en el año 2007 y está ubicado en la esquina de ubicada en 117 y 40. Se trata de una casa ubicada en el Barrio Hipódromo donde se realizan recitales, talleres, ciclos de jazz, ferias y otras actividades. Se propone como un espacio abierto al barrio para el encuentro a través de la cocina y el arte. Nace de la mano de una familia que abre su casa y a la que se van sumando otros integrantes para convertirse en una creación colectiva como indica su nombre. A lo largo de los años el espacio y su conformación fue variando, pero mantiene las ideas con las que surgió⁹⁰⁹¹:

La comida, el encuentro para generar cosas, se está produciendo algo. Las acciones que hacemos nos tienen que movilizar. Una relación que uno la tiene que ir acompañando. Nos vamos complementando (...) Y estar, una de las grandes cosas es estar en los lugares (...) no solo juntar hablar, laburamos. Tiene esa característica barrial, fue un vecino que abrió su casa. No es que yo caí en un paracaídas y abrí un boliche en el barrio, esa característica acompaña la bici. La bici hizo raíz en un lugar muy fértil, un borde de la ciudad difícil de llegar. Y nosotros somos de barrio, eso nos definió⁹².

¿Que implicaría ser un *Centro*? algunos actores de dichos espacios refieren que *centro* significa “que está en el medio de todo”, “donde las inquietudes de todos se conectan”, es un lugar de “intercambio” donde todo lo que pasa “va a parar ahí”, es “el

⁸⁸ Llamada de cuerdas de candombe que se realiza todos los 25 de mayo por las calles del barrio de Tolosa.

⁸⁹ <https://www.facebook.com/El-Galp%C3%B3n-de-ToLoSa-128740903843435/> Para ampliar información ver por ejemplo: Valente (2014c; 2015a)

⁹⁰ <https://www.facebook.com/La-Bicileter%C3%ADa-Creaci%C3%B3n-Colectiva-395295487295738/>

⁹¹ *La Biciletería* puede ubicarse en una transición entre dos momentos, ya que si bien surge en el año 2007 y tiene una fuerte vinculación barrial, su formato de casa abierta la acerca a los proyectos que se multiplicarán en los años siguientes, los cuales serán analizados más adelante en este apartado.

⁹² Entrevista realizada a Fernando (fundador del espacio) por el programa televisivo y radial de barrio Hipódromo Choque de Generaciones. Extraída del video realizado por Delfina Placido para los 10 años del espacio <https://www.facebook.com/395295487295738/videos/827255000766449/>

motor⁹³. De estas reflexiones surge la idea de que un centro cultural es diverso y heterogéneo: “es una cámara de oxígeno, es una grieta. No hay sólidos perfectos, siempre hay como tensiones trabajando en el interior, siempre hay una grieta”. Es “un lugar donde se nuclea un montón de actividades y sirve como lugar de contención”, donde “no todos vamos a hacer lo mismo”⁹⁴, lo que da una idea de amplitud, de confluencia, de abarcatividad mayor⁹⁵. Aparece como un núcleo donde lo existe a su alrededor puede converger en el centro, lo cual puede pensarse en relación con su inserción territorial y su búsqueda de interacción con el barrio en el que se encuentran (Valente, 2013a). Salvo unos pocos casos los grupos de gestión suelen ser numerosos (entre 12 y 15 personas), y muchas veces provenientes de diferentes disciplinas o actividades (menos en el *C.C.El Núcleo* y *C.C.Viejo Almacén el Obrero* donde los grupos se conforman alrededor de lo teatral), lo que refuerza cierta vocación de diversidad en las propuestas y actividades desarrolladas. En todos los espacios los talleres tienen un lugar de importancia, tanto porque promueven la afluencia de personas al lugar como porque muchas veces resultan el ingreso económico que garantiza en mayor medida el funcionamiento de todo el espacio. Plástica, música, coro, yoga, danza y teatro son los que más se repiten, al igual que las ofertas para niños. Luego según las particularidades la oferta se diversifica: el *C.C. El Núcleo* y el *C.C. Viejo Almacén el Obrero* ofrecen además de danza y teatro, malabares, acrobacia, y a veces circo. El *C.C. Cultura y Comunicación* daba talleres de comunicación, locución y radio. El *C.C. El Faldón* propuso en un momento talleres más vinculados a la historia del arte y luego, con la Biblioteca funcionando en el *C.C. Estación Provincial*, talleres de guión, cine, filosofía, escritura. El *C.C. Estación Provincial* siempre sostuvo una serie de talleres para adultos mayores, algo que deviene de la particularidad etaria de parte del grupo gestor. El ensayo de grupos de música, danza, teatro, murgas y coros era otra actividad recurrente. Casi todos alquilaban las salas por un pequeño monto, como un aporte al sostenimiento del espacio. Muchos recurrían al formato de la feria (de emprendedores, artesanos, de arte y diseño); y algunos pocos desarrollaban pequeños emprendimientos o proyectos productivos⁹⁶, que sobre todo en los primeros años (hasta el 2003 aproximadamente) funcionaron como modos de sostenimiento económico en un contexto de crisis

⁹³ Opiniones formuladas por integrantes de distintos centros culturales de la ciudad de La Plata, extraídas del documental “Red de Centros Culturales” del año 2010.

⁹⁴ Ídem.

⁹⁵ Desde otra experiencia, en la ciudad de Buenos Aires, Marina de Caro relacionaba la idea de *centro* con la voluntad y el deseo: “es la idea de hacer el centro nosotros. El centro es donde yo estoy parado” (De Caro en García Navarro, 2005, p.71). Estas palabras permiten anclar estas experiencias en el deseo que motoriza a este tipo de proyectos.

⁹⁶ En algunos casos derivan luego en propuestas más consolidadas con la forma de cooperativas de trabajo.

económica y la pauperización de la clase media. Fiestas, varietés, buffet, rifas, talleres, peñas, proyectos de voluntariado, están dentro de las estrategias que se daban para conseguir financiamiento sin negociar autonomía. Algunos desarrollaron un bar y/o cocina, y los que no sostenían un buffet cuando había espectáculos. Entre la diversidad de disciplinas artísticas y prácticas culturales que se desplegaban en esos lugares, además de lo ya mencionado, estaba las bibliotecas populares, las prácticas de educación popular o no formal (además de los talleres artísticos algunos desarrollaban talleres de oficio, y dos llegaron a tener un Bachillerato Popular), las prácticas vinculadas a las artes visuales, murales, exposiciones, entre muchas otras. Algunos centros tenían y/o tienen una radio comunitaria: *Radio Estación Sur* 91.7 empieza funcionar en el *Centro de Cultura y Comunicación* y se muda luego con el mismo dial al *Centro Cultural Favero* en 2012. Ese mismo año comienza a transmitir *La Charlatana* FM 98.50 desde el *Centro Cultural Mansión Obrera* de Berisso. *Radionauta* empieza a transmitir en 2011 desde el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*⁹⁷. Varios tenían y/o tienen programas en otras radios: el *Centro Cultural Estación Provincial* transmitía un programa por *Radio Futura*, el *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa* transmitía el programa “Sin Boleto” por *Radio Estación Sur*, el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez* tiene, dentro de la programación de *Radionauta*, su propio programa llamado “Oiga Olga”, la *Red de Centros Culturales* tenía su programa de radio transmitido por cuatro emisoras y micros radiales en programas emitidos por *Radio Provincia* AM 1390, *Radio Estación Sur* FM 91.7, *Radio Universidad* AM 1390 y *Radio Futura* FM 90.5. Los centros surgidos hasta el 2009 generalmente tenían una agenda impresa mensual donde se podían consultar las actividades. La *Red de Centros* tenía su propia agenda como Red, donde se compartía información de todos los centros miembros. El volante, el afiche y el mail eran los medios más utilizados para la difusión de las actividades, además de los programas radiales. El blog también era utilizado por varios espacios, pero en la actualidad todos se manejan a través de redes sociales como *Facebook* e *Instagram*. Como se puede ver, las estrategias desplegadas para sostener el funcionamiento del espacio físico y autogestionar los recursos obtenidos eran múltiples, así como también era muy diverso el abanico de propuestas artísticas y culturales ofrecidas. En el periodo de análisis de esta tesis cierran sus puertas el *Centro Cultural el Núcleo*, el *Centro Cultural el Faldón* (que se muda con la biblioteca al *Centro Cultural Estación Provincial*) y el *Centro de Cultura y Comunicación*, que muda su Radio (*Estación Sur*)

⁹⁷ Otro ejemplo es *Casa Lumpen* con *Radio Lumpen* (que luego transmitirá desde *Casa Unclan*).

al *Centro Cultural Favero*. Del resto todos continúan en actividad, aunque con mutaciones en algunos casos más considerables que en otros.

Para el año 2010 varios de los nuevos espacios que empiezan a aparecer en la ciudad se acercan y se identifican más con la idea de taller abierto, estudio, galería, espacio o casa cultural⁹⁸. Suelen ser lugares más pequeños, no solo ediliciamente⁹⁹, sino también en sus actividades e intereses parecieran ser más recortados, o específicos (ya sea en el tipo de actividades, el público al que se dirigen y las disciplinas que abarcan). Tiene quizá menos pretensiones de totalidad, no busca abarcar “toda la movida” cultural de la ciudad. Se establecen en inmuebles alquilados, o prestados, herencia de familia o vivienda de algún integrante del colectivo, y se inscriben en prácticas artísticas que en una primera mirada pueden ser leídas como menos comprometidas con el contexto político-social. Sus gestores/organizadores conforman grupos más reducidos (a veces solo 2 o 3 personas), lo cual está relacionado de forma directa con la cantidad de espacios existentes y la especificidad que proponen. Esto en parte es posible por una situación económica mucho más favorable que facilita que, en términos generales, un grupo o colectivo de amigos o interesados en alguna actividad/disciplina/propuesta abra su propio espacio en vez de sumarse a alguno ya existente. Trabajan fundamentalmente con dinámicas micropolíticas (Guattari y Rolnik, 2006). La misma noción de casa implica algo más íntimo, del ámbito de la familia y las amistades. La figura de la casa cultural ha sido muy difundida entre estas experiencias: *Pen Jaus*¹⁰⁰ (Casa cultural), *Casa Trópico*¹⁰¹, *Casa Flotante*¹⁰², *Casa 8*¹⁰³, *C'est la vie*¹⁰⁴ (Casona cultural), *Casa Unclan*¹⁰⁵, *Casa Lumpen*¹⁰⁶, *Alto Barrio Social Club* (Espacio casa cultural unidad básica de arte)¹⁰⁷, Trémula (Casa

⁹⁸ Cabe destacar que no consideramos en esta tesis a los lugares que son exclusivamente espacio de taller, es decir que funcionan solamente como lugar de producción. Incluimos para el análisis espacios que además de la producción contemplan otras instancias de exhibición y circulación de las prácticas artísticas

⁹⁹ En algunos casos se trata de locales comerciales.

¹⁰⁰ *Pen Jaus* estaba ubicada en la calle 50 e/ 4 y 5 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/penjaus?ref=mentions>

¹⁰¹ *Casa Trópico* está ubicada en la calle 66 e/ 11 y 12 de la ciudad de La Plata. <https://www.facebook.com/casa.tropico.5>

¹⁰² *Casa Flotante* estaba ubicada en diagonal 79 e/ 65 y 118 de la ciudad de La Plata. <https://www.facebook.com/Casa-Flotante-748501068504123/>

¹⁰³ *Casa 8* estaba ubicado en la esquina de 8 y 68 de la ciudad de La Plata. <https://www.facebook.com/casa.ocho.7/>

¹⁰⁴ *C'est la vie* estuvo ubicada en la calle 55 e/ 4 y 5 y actualmente lo está en 55 e/ 17 y 18 de la ciudad de La Plata. <https://www.facebook.com/CasaCultural.Cest.LaVie/>

¹⁰⁵ *Casa Unclan* está ubicado en calle 5 entre 63 y 64 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/CasaUnclan/>

¹⁰⁶ *Casa Lumpen* estaba ubicado en calle 59 entre 8 y 9, luego se mudó con Radio Lumpen a Casa Unclan (calle 5 entre 63 y 64). <https://www.facebook.com/CASA-LUMPEN-287524621265779/>

¹⁰⁷ *Alto Barrio Social Club* estaba ubicado en calle 64 e/ 7 y 8 de la ciudad de La Plata https://www.facebook.com/altobarrioclub/?ref=br_rs

Trémula)¹⁰⁸ y El Jacarandá. *Casa de cultura*¹⁰⁹¹¹⁰, son algunos ejemplos¹¹¹. La “casa” no remitiría aquí solo al inmueble físico alquilado, sino a la construcción de un espacio propio, sostenido a partir de lazos basados en la afectividad y la identificación, entendida a partir de grupos de amistades ampliados (Valente, 2013a; 2014b). Otra denominación que se reitera es la de “espacio”: *Taller del Caleidoscopio* (Espacio de arte)¹¹², *Espacio A*¹¹³, *El Hormiguero. Espacio Cultural*¹¹⁴, *El espacio*¹¹⁵, *Espacio Cultural Juana Azurduy*¹¹⁶, *Benteveo Espacio Cultural*¹¹⁷, *Espacio Verofa*¹¹⁸, *Vendrás alguna vez Espacio Cultural*¹¹⁹, *La Mecha Multiespacio*¹²⁰, *Espacio Piquipantera*¹²¹, y el *Espacio Cultural Allegro Ma Non Troppo*¹²² en la vecina localidad de Ensenada.

Se reconocen como aspectos comunes que todos se manejan a través de redes sociales como *Facebook* e *Instagram* para la difusión de actividades, muy pocos tienen sitios web pero varios tienen *Flickr* y/o *Tumblr*. La omnipresencia de las redes sociales desplazó¹²³ en buena medida el lugar de las columnas y los programas en las radios comunitarias que utilizaban mayormente los centros culturales en la década anterior. Las agendas y folletos de papel fueron sustituidos por eventos de *Facebook* y

¹⁰⁸ *Trémula* estaba ubicado en calle 8 entre 58 y 59 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/casatremula/>

¹⁰⁹ *El Jacarandá* está ubicado en la esquina de calle 59 y 8 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/eljacarandalp/>

¹¹⁰ Las definiciones entre paréntesis que aparecen en este apartado son como figuran dichos espacios en la red social *Facebook*.

¹¹¹ Además, se puede mencionar, con el nombre *La Casa*, un espacio enfocado a la danza contemporánea, que funcionó de la mano del colectivo *La Marea* desde mediados de los años '90 en calle 55 entre 4 y 5, y en 2009 se muda a Diag. 74 e/3 y 4. Para ampliar información ver: <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=6417>

¹¹² *Taller del Caleidoscopio* está ubicado en calle 17 entre 63 y 64 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/tallerdelcaleidoscopio/>

¹¹³ *Espacio A* estaba ubicado en calle 11 entre 63 y 64 de la ciudad de La Plata.

¹¹⁴ *El Hormiguero* está ubicado en calle 35 e/17 y 18 de la ciudad de La Plata. <https://www.facebook.com/el-hormigueroespacio-cultural-143605992895/>

¹¹⁵ *El Espacio* está ubicado en diagonal 78 esquina 6 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/espaciodiagonal/>

¹¹⁶ *El Espacio Cultural Juana Azurduy* estaba ubicado en avenida 7 entre 61 y 62 (en 2016 se mudan a calle 63 entre 20 y 21) <https://www.facebook.com/espacio.cultural.juana.azurduy/>

¹¹⁷ *Benteveo* está ubicado en calle 6 entre 62 y 63 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/benteveoespaciocultural/>

¹¹⁸ *Espacio Verofa* estaba ubicado en calle 27 entre 66 y 67 de la ciudad de La Plata <https://verofa.blogspot.com.ar/?view=timeslide>

¹¹⁹ *Vendrás alguna vez* está ubicado en calle 2 entre 53 y 54 de la ciudad de La Plata. Funciona también como un *Bed & Breakfast* <https://www.facebook.com/hostelvendras/>

¹²⁰ *La Mecha Multiespacio* estaba ubicado en la esquina de 1 y 65 de la ciudad de La Plata.

¹²¹ Que luego se convierte en *Alto Barrio Social Club*.

¹²² *Espacio Cultural Allegro ma non troppo* está ubicado en La Merced entre De la Paz y Perú, de Ensenada <https://www.facebook.com/LaMercedCultural/>

¹²³ Se menciona aquí que “desplazó” porque si bien hay espacios que siguen sosteniendo sus programas (como el *Olga Vázquez* por ejemplo) y existen algunos programas que indagán en las prácticas culturales locales (como “*Tren para pocos*” por Estación Sur <https://www.facebook.com/tren.parapocos/> y hasta 2015 “*La Fábrica de Manteca*” por Radio Universidad (<https://www.facebook.com/lafabricademanteca/>), los nuevos espacios eligen manejarse mayormente a través de las redes sociales.

surgen dos agendas virtuales: *Salí*¹²⁴ y *Agenda Cultural ZAZ*¹²⁵. Los talleres artísticos siguen siendo una constante, casi no hay talleres de oficios, pero si existen algunos productivos que pueden ir desde cocina, cerveza artesanal, peluquería o artes gráficas. También son habituales los recitales de bandas locales y ciclos de cantautores. Todos se reconocen como experiencias autogestivas, aunque las formas de sustentarse económicamente ofrecen más variaciones que la de los centros culturales. En la conformación etaria y profesional de los gestores/fundadores coinciden mayormente con los centros culturales anteriormente descriptos. Como diferencia varios tienen vinculación o coordinan actividades con la universidad pública local (Universidad Nacional de La Plata).

Muchos ya no miran solo al barrio a su alrededor¹²⁶ sino que trabajan en función de un público específico, hacia el interior de una escena artística local. Por ejemplo *Pen Jaus*, *Casa Trópico*, *Casa Flotante*, *Casa Unclan*, *Alto Barrio Social Club*, *Casa 8*, *C'est la vie*, *Azul un Ala*¹²⁷, *El Espacio*, *La carpintería cultural*¹²⁸, *El Dice (Desarrollo Interactivo de Cuestiones Experimentales o Dominó Iniciador de Cambios Esenciales)*¹²⁹, *La rosa china*¹³⁰, entre otros. Algunos como *La Alborada*¹³¹, *En Eso Estamos*¹³², *Awkache. Centro Cultural y Político*¹³³, *Casa Lumpen*¹³⁴, el *Centro Cultural El Ojo Abierto*¹³⁵, el *Jacarandá. Casa de cultura*, *Espacio Cultural Juana Azurduy*¹³⁶, *El*

¹²⁴ *Salí, vos podés!* fue una agenda de la escena artística de La Plata realizada por el grupo Síntoma Curadores durante el segundo semestre de 2013 https://www.facebook.com/pg/sintomacuradores/photos/?tab=album&album_id=607984115932504

¹²⁵ *Agenda Cultural ZAZ* comenzó como una agenda de difusión de las actividades culturales de la ciudad por medio de las redes sociales. Actualmente tienen una página web y en 2017 lanzaron una aplicación <https://www.facebook.com/agendaculturalzaz/>

¹²⁶ Por supuesto esto no se da de igual manera en todos los casos y tampoco significa que se constituyan en islas aisladas de su contexto ni que desconozcan a sus vecinos como público potencial. En general sus propuestas están enfocadas a un público especializado y no se piensan tanto como espacio de encuentro y de conformación de una cierta identidad barrial, sino a partir de otras formas de reconocimiento. Esto ocurre sobre todo en los espacios ubicados geográficamente más cercanos a las zonas céntricas de la ciudad y que no tienen talleres entre sus actividades.

¹²⁷ *Azul un Ala* está ubicado en calle 69 entre 12 y 13 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/azulunala.lp/>

¹²⁸ *La Carpintería cultural* estuvo ubicado en la esquina de 64 y 16 de la ciudad de La Plata. Luego se muda a 2 entre 38 y 39 <https://www.facebook.com/carpinteriacultural/>

¹²⁹ *El Dice* estaba ubicado en 426 e 3 y 4, en el barrio de Villa Elisa, ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/dicegrup>

¹³⁰ *La Rosa china* está ubicada en calle 1 y 529 del barrio de Tolosa <https://www.facebook.com/larosachinatolosa/>

¹³¹ *La Alborada* está ubicado en calle 58 e/10 y 11 de la ciudad de La Plata.

¹³² *En Eso Estamos* está ubicado en calle 8 e/41 y 42 de la ciudad de La Plata. https://www.facebook.com/eneso.estamos/?ref=br_rs

¹³³ *Awkache* está ubicado en calle 55 entre 4 y 5 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/ccp.awkache/>

¹³⁴ *Casa Lumpen* estaba ubicado en calle 59 entre 8 y 9, luego se mudó con Radio Lumpen a Casa Unclan (calle 5 entre 63 y 64). <https://www.facebook.com/CASA-LUMPEN-287524621265779/>

¹³⁵ *El Centro Cultural Ojo Abierto* está ubicado en diagonal 77 entre 4 y 46 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/eljoabierto/>

¹³⁶ *El Espacio Cultural Juana Azurduy* estaba ubicado en avenida 7 entre 61 y 62 (en 2016 se mudan a calle 63 entre 20 y 21) <https://www.facebook.com/espacio.cultural.juana.azurduy/>

*Puente arte y cultura*¹³⁷, *Centro Cultural Viento Sur*¹³⁸, *Macá Cultura*¹³⁹, el *Centro Cultural Mansión Obrera*¹⁴⁰ y *El Clú Centro Cultural*¹⁴¹ en la vecina localidad de Berisso, y *Espacio Cultural Allegro Ma Non Troppo* en Ensenada, tienen todavía algunos rasgos similares a los centros culturales como fueron caracterizados anteriormente. Ya sea en la diversidad de propuestas y actividades, en estar volcados de alguna u otra forma al barrio en que están insertos o en propuestas que vinculan en distinto grado las prácticas artístico-culturales con problemáticas sociales y políticas. Alrededor de las artes visuales contemporáneas¹⁴² se empiezan a formar algunos espacios interesados en buscar canales de circulación y comercialización de las producciones. Así, surgen una gran cantidad de espacios que, si bien algunos de ellos participan también de otras coordinaciones o incluso desarrollan actividades de otras disciplinas, de forma particular coinciden en ser parte de un circuito más específico. Podría decirse con Plante y Usubiaga (2013) que se desarrollan en la parageografía¹⁴³ del arte contemporáneo¹⁴⁴. Con la necesidad de conocer “qué pasa en el circuito del arte de la ciudad, registrar a los distintos espacios y colectivos que intervienen en él, y procurar intercambios entre el circuito institucional y el autogestionado” estos espacios confluyeron en el año 2013 en el *Encuentro Local de Espacios y Colectivos vinculados a las Artes Visuales*¹⁴⁵ y también articularon de otras formas, en mayor o menor medida, en función de su especificidad (Valente, 2014f)¹⁴⁶. Ese tipo de propuestas empiezan a multiplicarse sobre todo en los últimos años de la periodización que comprende esta tesis, y cabe destacar que varios surgen el 2015, marcando una

¹³⁷ *El Puente* está ubicado en diagonal 74 entre 5 y 6, de la ciudad de La Plata. https://www.facebook.com/EIPuentearteycultura/?ref=br_rs

¹³⁸ *Viento Sur Centro Cultural* está ubicado en calle 10 entre 39 y 40 <https://www.facebook.com/Viento-Sur-Centro-Cultural-420875761423500/>

¹³⁹ *Macá Cultura* está ubicado en Diagonal Piria entre 424 y 425 del barrio de Villa elisa, ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/search/top/?q=maca%20cultura>

¹⁴⁰ *El Centro Cultural Mansión Obrera* está ubicado en Pasaje Wilde y Calle Nueva York de Berisso <https://www.facebook.com/mansionobrera/>

¹⁴¹ *El Clú* está ubicado en 159 entre 11 y 12 de Berisso <https://www.facebook.com/elclucentrocultural/>

¹⁴² Como se señaló en Capítulo 1 las formas en que se concibe el arte han cambiado radicalmente. Lo contemporáneo, lo que es propio de su tiempo, no llega a ser una definición completa, sin embargo adquirió un relativo consenso para ser utilizado para nombrar el arte actual (Smith, 2012). Pero sobre todo, no existe en la actualidad un acuerdo completo que permita definir qué es y que no es arte en sí mismo, sino que entran en juego una serie de determinaciones que tienen que ver con el reconocimiento, valoración y legitimación de lo que es considerado arte en cada momento histórico y social. Así, y dado que no se puede definir un producción y práctica artística en sí misma, se considerará en este apartado a los espacios que se caracterizan por su participación en la escena artística local de las artes visuales en sentido ampliado (incorporando prácticas de instalación, video arte, performance) y por su interés de fortalecer y disputar políticas públicas específicas para ese circuito.

¹⁴³ Al analizar algunos proyectos colaborativos de arte contemporáneo Plante y Usubiaga se preguntan: “¿Son sensibles a geografías urbanas, regionales y sociales particulares? ¿O se manejan dentro de lo que podría llamarse la república del arte contemporáneo, una suerte de parageografía conformada por una red de comunidades, formaciones e instituciones altamente especializadas?” (Plante y Usubiaga, 2013:2)

¹⁴⁴ Ídem nota 126.

¹⁴⁵ Se retomará este Encuentro en el Capítulo 3.

¹⁴⁶ Se retomarán esas instancias en el próximo apartado de este capítulo.

tendencia que se fue consolidando en los años siguientes (2016 y 2017¹⁴⁷). En esa línea se encuentran *La Catrina Galería Taller y Mercadito de obra*¹⁴⁸, *Mal de muchos* (Galería), *Siberia. Librería y Galería*, *ORO Taller/Galería*¹⁴⁹, *Vincent* (atelier/galería)¹⁵⁰, Trémula (Casa Trémula), *Felina Súper Heroína*¹⁵¹, *NN*¹⁵², *Cösmiko*, *ORO Taller/Galería*, *Alto Barrio Social Club* (Espacio casa cultural unidad básica de arte), *Azul un Ala*, *Zule Arte + Taller*¹⁵³, *El Hormiguero. Espacio Cultural*, *Taller del Caleidoscopio* (Espacio de arte), *Espacio A*, *Vendrás alguna vez*, *Tormenta Salvaje*¹⁵⁴, *Mal de muchos* (Galería), *Siberia. Librería y Galería*, *Benteveo Espacio Cultural*, *Espacio Verofa*. Algunos combinan el formato taller con el de galería¹⁵⁵ o espacio de trastienda de obras de artes visuales como *Cösmiko*¹⁵⁶ (Galería/ Club), *ORO Taller/Galería* y *El Hormiguero*, y otros combinan la galería con la venta de libros, objetos e indumentaria de diseño como *Mal de muchos* (Galería)¹⁵⁷ y *Siberia. Librería y Galería*¹⁵⁸. Estos espacios que tienen venta de productos culturales van a agruparse con otras tiendas hacia finales de 2015 en el formato de la *Unión de Tiendas Culturales*¹⁵⁹. En algunos de estos espacios se reconocen, además de una intención de incidir en la escena artística de la ciudad de La Plata, un cierto viraje hacia una forma de lucro comercial, ya que además del autosostenimiento del proyecto buscan obtener ingresos para los gestores del espacio así como una incipiente forma de venta

¹⁴⁷En 2016 surgen por ejemplo *Ansia Galería* <https://www.facebook.com/ansiagalera/>, *Obrador 45* <https://www.facebook.com/Obrador-45-693226437481908/>, *Cuatro de Discos* <https://www.facebook.com/cuatrodediscos/>, *Búm* <https://www.facebook.com/estoesbum/>, *Koquena* <https://www.facebook.com/galeriakoquena/> y *Damme* <https://www.facebook.com/dammegalera/>, y en 2017 *Ramos Generales* <https://www.facebook.com/holaRamosGenerales/>.

¹⁴⁸*La Catrina* está ubicado en calle 40 entre 10 y 11 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/La-Catrina-101022024231/>

¹⁴⁹*ORO* estaba ubicado en calle 67 entre 17 y 18 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/oro.galeria.taller/>

¹⁵⁰*Vincent* está ubicado en 473 esquina 17, City Bell, ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/Vincent-636057489805466/>

¹⁵¹*Felina Súper Heroína* estaba ubicado en la esquina de 11 y 70 de la ciudad de La Plata <https://www.facebook.com/felinasuperheroína/>

¹⁵²*NN* está ubicado en calle 49 entre 10 y 11 de la ciudad de La Plata <http://nngaleria.com/nn-galeria/>

¹⁵³*Zule* estaba ubicado en calle 6 entre 69 y 70 de la ciudad de La Plata https://www.facebook.com/zule.artetaller?hc_ref=ARSIWqaSeODc0-kZ_4Zttqexf7JUKGOsy57quZp0e2r9SIO8x09Kdfau4CPodEp6tsl&fref=nf

¹⁵⁴*Tormenta Salvaje* estaba ubicado en avenida 66 entre 5 y 6 <https://www.facebook.com/pages/Corte-Salvaje-Y-Tormenta/271743996331488> <http://tormentasalvaje.tumblr.com/>

¹⁵⁵La galería de arte es un modelo de espacio expositivo pero centrado mayormente en la representación de algunos artistas y la venta de obra de los mismos. Por diversos motivos que no son objeto de este trabajo, las galerías no han prosperado demasiado en nuestra ciudad. Solamente Piso Uno fue una galería que tuvo cierta perdurabilidad en la ciudad.

¹⁵⁶*Cösmiko* estuvo ubicado en 12 e/71 y 72 y luego se muda a la esquina 10 y 71, de la ciudad de La Plata. <https://www.facebook.com/cosmikogaleriaclub/>

¹⁵⁷*Mal de Muchos* está ubicada en calle 49 e/4 y 5 de la ciudad de La Plata. Actualmente cerró la galería y solo funciona como local de venta de ropa y objetos de diseño. <https://www.facebook.com/maldemuchos/>

¹⁵⁸*Siberia* estuvo ubicada en diagonal 79 entre 5 y 6 y luego se mudó a avenida 51 entre 5 y 6 de la ciudad de La Plata holasiberia.tumblr.com. Actualmente cerró el espacio de galería y trastienda de obra y se fusionó con la cafetería Big Sur mudándose con la librería calle 2 entre 47 y 48 conformando Big Siberia. <https://www.facebook.com/big Siberia/?fref=mentions>

¹⁵⁹<https://www.facebook.com/uniondetiendasculturales/>

de obra, generalmente en pequeño formato y con precios económicos¹⁶⁰. Aun así, los ingresos no son suficientes como para que sus agentes consigan vivir de eso, y generalmente la venta de productos es lo que les permite sostener las exhibiciones y otras actividades que no generan ingreso de ningún tipo¹⁶¹. Además, en esta tesis se entiende que más que el lucro, lo que guía la diagramación de propuestas y actividades es promover lugares de encuentro, sociabilidad y circulación de obra para muchos artistas y productores culturales de la ciudad¹⁶².

Dado la enorme cantidad de espacios, y por no ser este un estudio de casos como se señaló al inicio, a continuación se repondrán brevemente solo los espacios considerados más significativos para el periodo. En función de los objetivos de esta investigación los criterios de selección contemplan la perdurabilidad y consolidación (experiencias que han logrado sostenerse en el tiempo, ya que hubo muchas que no tuvieron continuidad); la presencia (en función de las actividades propuestas ya sea en agendas culturales, columnas, radios, etc.); y por último estos criterios se complementarán con la intención de dar cuenta de la diversidad para ofrecer un panorama medianamente representativo.

El Hormiguero (Espacio cultural) nace en el año 2008¹⁶³ y está ubicado en la calle 35 entre 18 y 19. La propuesta del Espacio va desde talleres artísticos y actividades culturales variadas, para adultos y niños “con la idea de descentralizarlas del centro de la ciudad, y con la intención de activar un barrio residencial, creando vínculos y actividades conjuntas que beneficien a los vecinos y partícipes”¹⁶⁴. Los talleres están enfocados principalmente a las artes visuales, como plástica para niños, pintura, dibujo, acuarela, y seminarios teóricos. También realizan exposiciones con convocatoria abierta e inauguraron una trastienda de venta de obra en pequeño formato de artistas locales: “Nos interesa generar un lugar de encuentro, producción y

¹⁶⁰ Sin embargo es pertinente señalar que las formas de comercialización que emprenden estos proyectos están completamente alejadas del mercado regido por las galerías comerciales, las ferias internacionales y el coleccionismo, por lo cual no participan como agentes importantes del “mercado de arte contemporáneo”. Sin embargo, a nivel local si participan de las formas de valoración simbólica, constituyéndose también en agentes legitimadores.

¹⁶¹ Magdalena Cheresole, gestora de *Siberia*, señala “me cuesta lo de los talleres. Gracias a dios no necesitaba ese salvataje para sostener el espacio. Trataba de sostenerlo con las chucherías, las cositas, los libritos, no lo digo despectivamente porque vender los libros es lo que más me gusta (...). En ese sentido tenía otro back up que me permitía sostener eso”. Entrevista realizada por la autora en diciembre de 2017.

¹⁶² López (2013) elige definirlos provisoriamente como “espacios privados abiertos”.

¹⁶³ Si bien surge en 2008 por sus formas de gestión en esta tesis se lo ubica en esta segunda etapa o grupo de espacios. De todas formas durante un tiempo llegó a integrar al *Red de Centros Culturales*. Podría decirse que, como *La Bicicletería*, ya incorporan algunos aspectos que serán predominantes en los años siguientes.

¹⁶⁴ <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=356>

reflexión en torno a actividades artísticas en nuestra ciudad” señalan¹⁶⁵. También realizan ferias de venta de obra, y en las inauguraciones suele tocar algún músico¹⁶⁶.

Cösmiko (Galería/ Club) surge en 2010, de la mano de *Activación Monáster*, como continuidad de Galería de la Calle que funcionaba en el *Centro Cultural Estación Circunvalación*. Primero se instalan en una casa antigua bastante derruida ubicada en calle 12 entre 71 y 72 y luego se mudan a otra ubicada en la esquina de 10 y 71. Es un lugar de referencia para los artistas del arte urbano, realizan principalmente talleres e intervenciones con grafiteros reconocidos así como artistas locales. Las paredes del lugar son repintadas para cada exposición, cambiando su fisonomía permanentemente. También realizan ferias de diseño independientes, algunos otros talleres (como una de escritura de canciones con Rosario Bléfari, entre otros), recitales y fiestas y funciona la peluquería *Corte Salvaje*¹⁶⁷¹⁶⁸.

C'est la vie (Casona cultural) nace en 2011, primero estaban ubicados en una gran casona en la calle 55 entre 4 y 5 y en el año 2014 se mudan a una nueva en 55 entre 17 y 18. En su perfil de *Facebook* señalan:

Abrimos una casa con más de 150 años para llenarla de historia y dinamismo, para que en sus habitaciones convivan y se encuentren los talleres y las muestras, la música y la danza... Un Centro Cultural: útero que estimule, nutra y ramifique la necesidad creadora por las calles y las mentes. (...) Cuando nos planteamos gestar un espacio ecléctico donde puedan pasar muchas cosas en simultáneo, el concepto de C'est la vie vino a darnos cuerpo y cerrar el círculo... Como una forma de potenciar nuestro cotidiano, atravesado por infinidad de expresiones ligadas al arte, C'est la vie nos resume y multiplica¹⁶⁹.

Los talleres van desde crónica periodística, fotografía, literatura, guitarra y canto, hasta clases de kundalini yoga, danza y teatro, entre otros. En las salas organizan exposiciones de artes visuales, fotografía e instalaciones, así como sus paredes suelen pintarse de la mano de artistas urbanos locales. A veces hay obras de teatro y performances; y habitualmente hay recitales y espectáculos musicales tanto de solistas y bandas platenses como de otras ciudades del país¹⁷⁰.

Mal de muchos (Galería) abre sus puertas en 2010 como una galería de exhibición de artes visuales y propuestas experimentales, y un local de venta de indumentaria de diseño. Además de las exposiciones se realizaban recitales de bandas y músicos

¹⁶⁵ <https://www.facebook.com/el-hormigueroespacio-cultural-143605992895/>

¹⁶⁶ Para ampliar información ver por ejemplo: Albergo; Di María; Trípodí (2016).

¹⁶⁷ Corte Salvaje comenzó funcionando en *Cösmiko*, luego compartió casa con el colectivo tormenta en lo que llamaron Tormenta Salvaje (2014-2017), hasta que finalmente ese nuevo espacio cierra y una parte de Corte Salvaje (sede Rober) vuelve a *Cösmiko*. La otra parte tiene su propio espacio (sede Mane). <https://www.facebook.com/cortesalvajecreativa/>

¹⁶⁸ Para ampliar información sobre *Cösmiko* ver por ejemplo: López (2013) y Gentile (2013).

¹⁶⁹ <https://www.facebook.com/CasaCultural.Cest.LaVie?fref=ts>

¹⁷⁰ Para ampliar información ver por ejemplo: Gentile (2013).

locales, y algunos eventos con DJs y VJs. La galería funcionó hasta 2014 cuando cierra por motivos económicos¹⁷¹.

En eso Estamos es una casa ubicada en calle 8 entre 41 y 42. Surge en 2010 como un espacio donde confluyen varios colectivos nucleados alrededor de propuestas artísticas y de intervención social. Entre ellos el grupo La Joda Teatro, el colectivo Lanzallamas, el Club de Samba y Choro, la Cocina del Rulo y La Salita espacio de arte. También fue espacio de reunión del colectivo que organizaba la olla popular de Plaza San Martín¹⁷². “La casa también siempre estuvo muy ligada al tema de la cocina, de las cenas con música y teatro. Una propuesta cultural en el formato evento varieté”¹⁷³ señalan sus integrantes.

Siberia. Librería y Galería empezó a funcionar en el año 2011 en Diagonal 79 entre 6 y 55, para luego mudarse en el año 2013 a un local en avenida 51 entre 5 y 6. Nació como una librería a la que enseguida se sumaron exposiciones de artes visuales. Luego surgió el espacio de trastienda con venta de obras y la librería se amplió a fanzines de editoriales independientes y venta de objetos de diseño. También durante varios años se dictó allí el curso “Creadores de imágenes. Investigación y producción fotográfica”. Se proponía como un espacio para la difusión de jóvenes artistas locales, así como del arte y literatura independiente contemporánea. En el año 2017 se fusiona con la cafetería Big Sur y constituyen Big Siberia, aunque solo se muda con la librería y la venta de objetos el espacio de galería y venta de obras deja de funcionar¹⁷⁴.

La Carpintería Cultural surge en el año 2011. Estuvo ubicada primero en la esquina de 64 y 16 y se mudó luego a calle 2 entre 38 y 39. Una particularidad está en el lugar importante que le otorgan a la cocina como espacio de encuentro. Además en el espacio se realizan algunas exposiciones, ciclos de música, lectura, poesía y monólogos teatrales.

La Asociación Cultural Alborada es un viejo club de barrio fundado en 1918 y ubicado en calle 58 entre 10 y 11. En 2011 se suman al espacio algunos artistas locales que le aportaron una nueva impronta vinculada al arte urbano y el graffiti principalmente “actualmente sucede algo muy interesante en nuestra ciudad y es que hay mucha gente que pinta o dibuja en la calle; desde acá queremos generar ese espacio para que se pueda mostrar todo eso” señalaba Luxor¹⁷⁵ en 2012 al año de integrarse a la asociación. Entre otras actividades se dictan talleres de karate,

¹⁷¹ Para ampliar información ver por ejemplo: López (2013); González y Gatica (2015).

¹⁷² Enfocado en la defensa de los derechos de niños, niña y adolescentes en situación de calle.

¹⁷³ Para ampliar información ver por ejemplo: Fükelman; López Galarza; Ortíz (2015).

¹⁷⁴ Para ampliar información ver por ejemplo: López (2013); Capasso y Valente (2015).

¹⁷⁵ Artista urbano de la ciudad de La Plata. Sus murales pueden verse además de diversos muros de la ciudad, en varios espacios cultural como el Centro social y Cultural Olga Vázquez, en C'est la Vie y La Alborada entre otros <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=3321>

fotografía, arte digital, danza y sténcil. Además funciona una biblioteca popular, se organizan exposiciones y ferias como La Pantufleta Refrescante y EDITA, feria de editoriales independientes¹⁷⁶.

Pen Jaus (Casa cultural) abre a fines de 2011 como una “casa abierta para producir encuentros a través de propuestas artísticas”¹⁷⁷. De la mano de dos eventos organizados por un grupo de músicos, se interesaban en traer a tocar a La Plata bandas de Buenos Aires junto con músicos locales. Además se realizaban exposiciones y se dictaban talleres y cursos variados. Pen Jaus cierra en 2017.

Centro Cultural y Social El Ojo Abierto surge en 2011 con el objetivo de lograr “la integración y desarrollo social a través de la cultura y el arte para personas de todas las edades”. Está ubicado en un subsuelo céntrico de la ciudad en diagonal 77 entre 4 y 46, y nuclea actividades diversas alrededor de la música, la fotografía, el cine, teatro y la poesía, entre otras. Realizan talleres y cursos, tienen un escenario donde tocan bandas locales y una sala de exposiciones para muestras de artes visuales y fotografía. Se proponen “difundir los distintos lenguajes artísticos de la comunidad under en la ciudad de La Plata” y ofrecer un espacio “de forma gratuita para la expresión de sus actividades a la amplia comunidad artística de nuestra ciudad” expresan desde su perfil de *Facebook*.

Tormenta Salvaje funcionó en una casa ubicada en avenida 66 e/ 5 y 6 a partir de la unión de Tormenta (dúo de ilustradoras que realizaban trabajos de impresión en serigrafía) y Corte Salvaje (una peluquería que anteriormente funcionaba en Cösmiko). En este espacio además de las actividades de los colectivos, Tormenta vendía sus productos, realizaban actividades y ferias vinculadas al arte impreso, el grafitti y arte urbano, así como exposiciones, fiestas y recitales. Tormenta Salvaje abre en 2013 y cierra en 2016.

Alto Barrio Social Club (Espacio casa cultural unidad básica de arte) surge en 2013. Comenzó llamándose *Espacio Piquipanterá* y estaba ubicado en calle 64 entre 7 y 8. Se trataba de un espacio que funcionaba principalmente alrededor de las artes visuales. Las paredes del lugar eran intervenidas por artistas locales y se realizaban exposiciones, ferias, talleres, y algunos pequeños recitales acústicos. Además de dictarse diversos talleres funcionó un espacio de reflexión denominado “Laboratorio de ideas”. También tenían un espacio de ‘trastienda’ de venta de obra, ya que buscaban “generar un circuito y concientizar sobre que cualquiera puede comprar arte”¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Para ampliar información ver por ejemplo: López (2013).

¹⁷⁷ <https://www.radiouniversidad.unlp.edu.ar/pen-jaus-casa-cultural/>

¹⁷⁸ <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=5475>

Azul un Ala funciona en un galpón ubicado en calle 69 entre 12 y 13. Es un centro cultural gestionado por profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata con la intención de “armar algo que nos contenga por fuera de la Universidad; un espacio alternativo donde se puedan dar otro tipos de discusiones”. En el espacio se desarrollan diversos talleres y actividades, como exposiciones, ferias y algunos recitales. Los talleres buscan acercar tanto a adultos como niños del barrio. También suelen hacer actividades como locros y ferias para fechas como el 25 de mayo o el 9 de julio.

El Puente arte y cultura se inaugura en 2013 en una vieja casa céntrica. Abarcan diversas disciplinas como artes escénicas, exposiciones visuales y letras. Entre otras cosas realizaron un ciclo de charlas “Territorios”, sobre la actualidad de la cultura local. Como muchos otros espacios fueron lugar de acopio de donaciones para los damnificados de la inundación del 2 de abril, lo que postergó en su momento la inauguración del espacio. Tuvieron vínculos con una cooperativa de trabajo el Centro de Investigaciones Populares y convenios con la Secretaría de Niñez y Adolescencia de la Provincia para dictar talleres¹⁷⁹.

El **Espacio Cultural Juana Azurduy** surge en 2014 y estaba ubicado en avenida 7 entre 61 y 62 (en 2016 se mudan a calle 63 entre 20 y 21). Originalmente formado por militantes políticos y estudiantes de la Facultad de Bellas Artes que, señalan, buscaban “expandir nuestra militancia, llevarla a los diferentes barrios (...) garantizar el acceso a la cultura, el derecho a la cultura de los chicos en los distintos barrios, seguir creciendo como colectivo político y cultural. Nos organizamos en este espacio que trasciende lo que es la Facultad y justamente es un ámbito interdisciplinario”¹⁸⁰.

Viento Sur Centro Cultural está ubicado en calle 10 entre 39 y 40. Es espacio formado por estudiantes de tres facultades de de la universidad pública local: Bellas Artes, Periodismo y Comunicación Social y Arquitectura. También es lugar de reunión de dos colectivos (Colectivo invisible, integrado por periodistas y fotógrafos y El viento-Colectivo de artistas). Realizan diferentes actividades como peñas, ferias, y milongas, también exposiciones y performances. Desde que abrió se han dictado diferentes talleres como acrobacia aérea, tela, pintura, percusión, break dance, entre otros¹⁸¹.

El Espacio surge en 2014 y se define como “un colectivo de colectivos, una casa de trabajo en red y producción permanente”. Está ubicada en diagonal 78 esquina 6 y reúne a varios proyectos vinculados con la edición independiente y la literatura como Malisia distribidora (que venía de alojarse en la primera casa donde funcionó C’est la

¹⁷⁹ <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=6648>

¹⁸⁰ Para ampliar información ver: Di María y Albergo (2017a).

¹⁸¹ Para ampliar información ver: Di María y Albergo (2017b).

Vie), las editoriales independientes Pixel y Club Hem, Fa taller-estudio de encuadernación, entre varios otros que se fueron sumando con los años. Además de algunos talleres programan ciclos de lectura y recitado, presentaciones de libros y revistas y shows de bandas. Organizan ferias como *Vofitufe* (feria de venta de productos realizados por con proyectos amigos de la casa como producciones gráficas, textiles y editoriales) y *EDITA* feria de editoriales de la ciudad de La Plata.

Trémula surge en el año 2013, se trataba de una galería que estaba ubicada en una casa en la calle 8 entre 58 y 59. Contaba con dos salas acondicionadas para muestras de artes visuales y arte contemporáneo. Tenían también una trastienda de venta de obra de pequeño formato, afiches, y pequeños objetos de cerámica. Por *Trémula* pasaron tanto artistas jóvenes locales como de Ciudad Autónoma de Buenos Aires. También, la primera exposición con la que inauguraron el espacio estuvo a cargo de una curadora brasileña y mostró obras de diferentes artistas de Latinoamérica. En paralelo a la galería tenían una cooperativa, La Cofradía, con la que amaron un taller gráfico productivo denominado Pulpo. En 2015 fueron sede de un agasajo Trimarchi¹⁸², un encuentro de reunión de artistas, gestores culturales y referentes de centros culturales alternativos y medios de comunicación independientes¹⁸³. Trémula cierra sus puertas en el año 2016.¹⁸⁴

ORO/ Taller.Galería estaba ubicado en calle 67 entre 17 y 18. Se trataba de un espacio de taller donde lo que se producía también estaba disponible para la venta. Empezó a funcionar como taller en el año 2014 y en el año 2015 tomó la forma de ORO. Se dictaban talleres de dibujo, pintura, tejido y joyería contemporánea entre otros. También se realizaban exposiciones con venta de obra, principalmente de artes visuales. ORO cierra en el año 2016¹⁸⁵.

2.2. Artístico, cultural, social, político

“Lo más político hoy es buscar nuevas formas de vida”

Roberto Jacoby

Aunque a grandes rasgos se trata de propuestas que manejan una cierta idea común sobre las prácticas artísticas y culturales (por ejemplo como habilitantes de espacios

¹⁸² Encuentro Internacional de diseño organizado como una experiencia autogestiva <http://www.trimarchidg.net/>

¹⁸³ <http://www.ramona.org.ar/node/56529>

¹⁸⁴ Para ampliar información ver por ejemplo: Ladaga; Zussa; Sánchez Pórfido (2015).

¹⁸⁵ Para ampliar información ver por ejemplo: Capasso y Valente (2015).

comunes de sociabilidad y de encuentro, y alejados de una concepción de la cultura como espectáculo) y configuran una cierta forma de intervención social, pueden observarse diferencias en el lugar que lo artístico y lo cultural ocupa en cada uno de estos espacios. Lo mismo se repite con la noción de política. No todos se definen o nombran como espacios políticos. Y de los que si lo hacen, no todos manejan la misma idea sobre lo político. En esta tesis se sostiene, a la luz de las reflexiones de Nelly Richard, que la gran mayoría de estos proyectos constituyen intervenciones políticas. Para la autora existen dos modos posibles en las relaciones entre arte y política, a los que denomina como *arte de compromiso* y *arte de vanguardia*. El *arte de compromiso*, o arte militante, es un arte ilustrativo donde prima una *explicitud referencial* y una *eficacia pedagógica* en función de transmitir una *visión de mundo* enunciada previamente desde la política. El *arte vanguardista* por su parte, o arte crítico “no busca *reflejar* el cambio social (un cambio ya dinamizado por la transformación política de la sociedad) sino anticiparlo y prefigurarlo, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional (Richard, 2011). En sí, lo que permite este análisis, es comprender una propuesta como política no solo por sus contenidos o sus temas, es decir por ilustrar las demandas políticas, sino por sus soportes, por las formas de intervenir disruptivamente en el orden de lo dado, por proponer otras formas, habilitar otros actores, desmarcarse de los cánones. Es en este sentido que se entienden como prácticas políticas las propuestas de los espacios artísticos y culturales autogestionados de la ciudad, y no solamente por los modos directos de intervención social, política y/o comunitaria (Valente, 2013a). Teniendo en cuenta estos aspectos, se realizó una diferenciación y clasificación del hacer cultural que se observa en los diferentes espacios en tres tipos o categorías¹⁸⁶: el de militancia política desde lo cultural (enmarcado en un proyecto político mayor, partidario o no); el de gestión cultural comunitaria (como respuesta a una demanda social local/ barrial); y el de la gestión cultural como gestión artística (con una intención explícita de ocupar un lugar en el *campo*¹⁸⁷ o escena artística). Por supuesto que estas categorías no son estrictas, y varios de los espacios activos en el periodo fluctúan entre por lo menos dos de ellas. Sin embargo se considera que a términos analíticos esta clasificación puede resultar de utilidad para tener una comprensión más global dada la cantidad de experiencias a las que se hace referencia.

¹⁸⁶ En trabajos anteriores se realizaron unas primeras distinciones en dos categorías para el periodo 2001-2015 (Valente, 2013a; 2014b). En esta tesis se retoman y amplían a un total de tres categorías, ya que al desplazarse el periodo de la investigación (2005-2015) ingresaron al análisis experiencias que antes no habían sido contempladas. A su vez, Fúkelman; López Galarza; Trípodí (2016) también han elaborado clasificaciones posibles para entender este fenómeno en la ciudad de La Plata. Por su parte Wortman (2015) realiza una clasificación para la ciudad de Buenos Aires.

¹⁸⁷ En la acepción que le dio Bourdieu.

a-La primera categoría, la de la militancia política desde lo cultural, tiene una impronta social y política podría decirse más explícita, donde lo cultural no es entendido de forma autonomizada sino enmarcado en un proyecto o lucha política mayor. En el comienzo de la periodización de esta tesis los espacios que pueden incluirse en esta categorización generalmente tenían vinculación en mayor o menor medida con movimientos sociales y de desocupados, agrupaciones estudiantiles y de Derechos Humanos. Se consideraban hijos de las resistencias del 2001, de los piquetes y los movimientos de desocupados, de los cuales heredaron el desplazamiento hacia el territorio como espacio de militancia (a diferencia de la izquierda clásica cuya base estaba en la fábrica o en los lugares de trabajo). Asimismo, a diferencia de un local partidario, los MTDs y otras experiencias territoriales construyeron espacios de encuentro más abiertos y flexibles, generalmente alrededor de alguna necesidad, como un comedor o una copa de leche. En esa línea el centro cultural se constituye como un espacio abierto, donde participan muchas personas que pueden no ser necesariamente militantes.

Los espacios que para esta investigación se ubican en esta categoría son *Galpón Sur*, el *Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza*, el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*, el *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa*, *Awkaché*, el *Centro Cultural Mansión Obrera* y *El Clú de Berisso*. Por ejemplo, un integrante del *Centro Social y Cultural Olga Vázquez* se refiere a “dotar de política, desde lado cultural”¹⁸⁸. Por su lado una integrante del *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa*¹⁸⁹ señala:

(...) se planteaba trabajar a partir de lo cultural para no centrarse solamente en los que es un centro solo político, que tenga actividades meramente de una organización y cerrado. Sino que pudieran confluír distintos grupos artístico, distintos proyectos que estaban dando vueltas en La Plata y por ahí se acercaban al Galpón para contar un lugar de trabajo. Entonces esa relación con otros grupos hacía que fuera más abierta la cuestión, no limitarse a ser solo el espacio propio de una organización. Pero después igualmente las discusiones que se tenían eran entorno a lo que es la cultura como un espacio de acción y de recuperar sentidos, darle otros sentidos a las luchas sociales, poder darle otra vuelta desde lo cultural y lo artístico¹⁹⁰.

Además, en esta categoría pueden incorporarse otra serie de espacios que también trabajan lo cultural inserto en un proyecto político mayor, que en este caso del

¹⁸⁸ Marcelo Landi. Entrevista realizada por la autora en enero de 2017.

¹⁸⁹ Cuando surge *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa* en el 2008, en la ciudad de La Plata ya existían algunos centros culturales que desarrollaban actividades desde hacía varios años. En ese sentido, una integrante comenta que “(...) había como dos ideas, dos modelos de centro cultural: por un lado estaba el *Olga* (*Centro Social y Cultural Olga Vázquez*) y por otro *La Grieta* (*el Galpón de Encomiendas y Equipajes*). Por una lado estaba más la cuestión identitaria, piquetera, de trabajadores, de cultura popular, digamos. Y por otro lado estaba más el desarrollo artístico” Florencia Marinetti. Entrevista realizada por la autora en junio de 2013.

¹⁹⁰ Florencia Marinetti. Entrevista realizada por la autora en junio de 2013.

proyecto político nacional y popular, expresado en el FPV¹⁹¹ y los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Estos espacios tienen una adscripción política clara, pero se proponen funcionar como centros culturales abiertos. Al respecto una integrante del Espacio Cultural Juana Azurduy destaca:

(...) creemos que es parte de esta batalla cultural ser creativos a la hora de comunicar. Justamente es un Centro Cultural no una Unidad Básica, entonces, queremos incluir a todos. Sin dejar de decir lo que pensamos, compartiendo eso y tratar de generar ese intercambio¹⁹².

Acá pueden nombrarse por ejemplo al *Espacio Cultural Juana Azurduy*; a *El Puente arte y cultura*; el *Centro Cultural Viento Sur*; entre otros. La identidad política compartida hizo que se nuclearan en su propia Red (la *Red de Espacios Culturales*).

A partir de esto se observa que, la normalización que fue operando después de los primeros años de poscrisis con un recomposición institucional y una legitimación renovada de la política, colaboró a la recuperación, no de la militancia política en términos más generales, sino más específicamente de la esfera de la militancia partidaria, sobre todo por parte de sectores de la juventud¹⁹³. Algunos investigadores señalan que observando a nivel local los espacios surgidos alrededor del año 2010¹⁹⁴, la recuperación institucional y de la credibilidad de la práctica política partidaria resultó en una vuelta del militante hacia ese espacio, por lo que la esfera cultural o artística recuperó cierta autonomía¹⁹⁵. Sin embargo, por un lado en esta tesis se entiende que se trata siempre de autonomías relativas, y por otro se observa que el primer grupo de espacios lejos de desaparecer siguen funcionando en la actualidad (con mutaciones por supuesto) e incluso aparecen otros nuevos con líneas de trabajo similares. Por lo que esta tesis considera que más que tratarse de un fenómeno que surge y desplaza al anterior, se trata de fenómenos coincidentes, que conviven en la actualidad¹⁹⁶.

En este caso la vinculación con la dimensión política aparece en ambos sentidos antes definidos. Tanto como ilustración o aporte a un sentido previamente construido desde la política, como en el intento por promover otros espacios y llegar a otros públicos con el hacer artístico y cultural.

¹⁹¹ Frente para la Victoria.

¹⁹² Entrevista inédita realizada por María Albero a Natalia Roche, gestora del Espacio Cultural Juana Azurduy el 14 de septiembre de 2016. Facilitada por la autora.

¹⁹³ Se considera que sostener la primera aseveración soslaya vastas experiencias de militancia social y política como las que se desarrollaron alrededor de los movimientos de desocupados, las fábricas recuperadas, la militancia por los derechos humanos con HIJOS, etc., de las cuales da cuenta en este trabajo el primer grupo de espacios mencionados.

¹⁹⁴ Entendiendo que las fronteras temporales no son determinantes, sino permeables. Y si bien se menciona un año, se sobreentiende que son procesos que llevan varios años, y que de ninguna forma son consecutivos, sino que se superponen, conviven, se transparentan.

¹⁹⁵ Ver Gentile (2013).

¹⁹⁶ Esto puede verse por ejemplo en la conformación de las tres coordinadoras de espacios culturales vigentes desde el 2014-2015 donde, como se mencionará en el Capítulo 3, cada una de las cuales agrupa espacios con posturas coincidentes en este aspecto.

b. La segunda categoría de la clasificación comprende los espacios que se pensaban/piensan desde la gestión cultural como intervención desde lo social-comunitario. Como se señaló antes, en los primeros años del 2000 con la crisis de legitimación de política partidaria, a la vez que las políticas culturales institucionales no ofrecían espacios de encuentro, la cultura fue abordada como una forma posible de intervención social y política para algunos sectores de la sociedad civil, sobre todo jóvenes¹⁹⁷. Además de constituirse en un lugar de encuentro con el otro, donde vincularse, sociabilizar etc. En esa línea, las asambleas barriales marcaron una vuelta al barrio como vuelta al vínculo, después de las lógicas del asilamiento y la desconfianza del repliegue de los 90. Por eso para Wortman (2009) se tratan de experiencias de reterritorialización.

En este grupo pueden mencionarse al *Galpón de Encomiendas y Equipajes de La Grieta* y al *Centro Cultural Estación Provincial* con fuerte arraigo territorial con la identidad del barrio ferroviario de Meridiano V; al *Centro de Cultura y Comunicación con Radio Estación Sur y a Casa Lumpen con Radio Lumpen* en las disputas por la comunicación alternativa y popular; también al *Centro Cultural Daniel Omar Favero*, el *Viejo Almacén El Obrero* y el *Centro Cultural El Faldón, El Ojo Abierto, La Alborada, En Eso Estamos, Macá*. En estos espacios, la dimensión de lo político radicaba/radica mayormente en generar una forma de intervención social estableciendo una disputa con el Estado y las instituciones sobre las políticas culturales y el rol de lo cultural en la sociedad, para lograr el reconocimiento el hacer cultural como un trabajo y un derecho. Así como en reivindicar el derecho del ciudadano a la cultural, una cultura que no sea entendida en términos de consumo ni espectáculo. Sobre esto trabajaron las redes que en diferentes momentos de esta periodización nuclearon o nucleon a estos espacios, con la intención de intervenir en las políticas culturales locales y en la interlocución y demandas de reconocimiento al gobierno municipal.

Nacimos de la crisis, sin apoyo de nadie. Sostenemos cotidianamente espacios que cumplen una función social y comunitaria concreta, con ingresos exigüos devenidos de la solidaridad, la creatividad, la autogestión (...). Confiamos en que, algún día, el estado revertirá su tradicional indiferencia hacia los espacios culturales alternativos, pero todavía faltan políticas públicas activas, que nos contemplen como actores sociales con opiniones, propuestas y lugares ganados desde el trabajo sostenido durante años¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Esto no significa que, en su diversidad, los integrantes de los espacios no tuvieran/tengan un posicionamiento ideológico o una postura política personal. Lo que se da cuenta acá es que el espacio o centro, en tanto proyecto colectivo, no adscribía/adscribe a ninguna formación, organización o partido político puntual.

¹⁹⁸ Así se presentaba la Red de Centros culturales en la agenda mensual de la Red. Diciembre de 2007, año 1, número 2. Del archivo personal de la autora.

c. La tercer y última categoría corresponde a los espacios que desarrollan una gestión enfocada a la gestión artística particularmente. En este grupo entran los espacios más vinculados a las artes visuales aunque no exclusivamente, con los formatos de galerías, talleres o estudios y espacios de trastienda principalmente. En la ciudad se encuentran *Mal de Muchos Galería*, *Vincent*, *Benteveo Espacio Cultural*, *Zule*, *Siberia Librería/Galería*, *Azul un Ala*, *Alto Barrio Social Club*, *Residencia Corazón*, *El Caleidoscopio*, *C'est la Vie*, *Pen Jaus*, *Espacio A*, *Vendrás alguna vez*, *ORO Taller/Galería*. También *La Fabricuera* (con vínculos con el teatro, la danza y la performance) y *El espacio* (enfocado en el mundo editorial). Algunos como *La Grieta*, *El espacio*, *Azul un Ala* y *Trémula* se mueven entre esta categoría y la anterior.

Se caracterizan por su participación en la escena artística local y por su interés de fortalecer esa escena y disputar políticas públicas para el arte de la ciudad. La mayoría de estos espacios confluyeron en el *Encuentro Local de Espacios y Colectivos vinculados a las Artes Visuales* y también articulan, en mayor o menor medida, de otras formas en función de su especificidad. Tal como se describió antes a la luz de Richard, esta tesis considera que se trata también de espacios políticos en tanto cuestionan los circuitos de circulación y de legitimación tradicionales del campo artístico y proponen otros nuevos más experimentales.

2.2.1. Gestores, trabajadores, militantes

Así como los modos de hacer cultural son diferentes, también se observan diferencias en las formas en que los actores definen su forma de intervención. No en todos los proyectos los agentes se nombran de igual forma. En actualidad existe un cierto consenso en denominar este tipo de prácticas como gestión cultural. Sin embargo el concepto de gestión cultural fue bastante resistido e incluso lo sigue siendo en algunos casos. Como se mencionó en el Capítulo 1, ese rechazo proviene en parte de una concepción de la gestión como administración, que conlleva una idea de mercantilización y fagocitación del hacer cultural.

Entonces retomando la clasificación anterior, se observa que en términos generales, los que se consideran y se nombran *gestores* (gestores culturales, o refieren que hacen gestión cultural comunitaria) son mayormente los que fueron definidos en su modo de hacer cultural como el de la gestión cultural como intervención desde lo social-comunitario. De hecho se nombran como “espacios de gestión cultural inclusiva”.

Además, se observa en los últimos años la presencia de la figura del artista-gestor. Esta figura, como se mencionó en el Capítulo 1, se enmarca en los desplazamientos

propios del arte contemporáneo, que aparta la centralidad de su práctica de la producción de objetos hacia un trabajo más procesual y muchas veces contextual, determina una serie de modificaciones en las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas, que involucra y modifica el lugar del artista. Su práctica ya no se limita a la producción de obra, sino que también adopta un perfil múltiple, conjugando el rol de crítico, con el de curador y el de gestor cultural; así, son los mismos artistas los que se establecen como agentes de gestión de diferentes espacios para establecer un lugar propio de enunciación y legitimar sus propias prácticas.

Por otro lado, las experiencias que denominaron con una práctica política (ya sea desde organizaciones sociales o partidaria) utilizan un término propio de ese ámbito que es el de *militancia*. Algunos se nombran como “militantes culturales”, o refieren que su “militancia estaba en torno a lo cultural”¹⁹⁹. Otra autodefinición que fue tomando fuerza es el de *trabajadores* del arte y/o la cultura. Esta forma de definirse es coincidente a las tres categorías analíticas desarrolladas. Los espacios de la primera categoría solían utilizarla para referirse a sus prácticas como “trabajar desde lo cultural” (de igual forma que otros militantes hacen un trabajo territorial, refiere a la idea política de trabajo de base). Aunque en los últimos años predomina en un sentido más sindical del término. Reivindicarse como trabajador implica tanto el derecho a obtener una remuneración por el trabajo realizado (contra las teorías tan arraigadas de la producción artística como práctica desinteresada económicamente, y de la independencia y autogestión como el trabajo voluntario y sostenido con los propios recursos) como agruparse para defender sus derechos en tanto trabajadores. Un aspecto que se reitera en este sentido es la dificultad de los trabajadores del arte y de la cultura de encontrar otros lugares donde desenvolverse, motivo por el cual la existencia de este tipo de proyectos se vuelve casi imprescindible, también como generadora de salidas laborales para este sector. Las reivindicaciones de tipo sindical fueron tomadas por la *Red de Centros Culturales* formada en el año 2005, y son bandera de las tres coordinadoras²⁰⁰ de espacios culturales que se forman en la ciudad entre 2014 y 2015 con los reclamos por el reconocimiento del trabajo cultural que desarrollan y el reconocimiento legal de los espacios que las integran²⁰¹. También son abordados por algunos colectivos artísticos como por ejemplo Arte al Ataque²⁰² que expresan: "Creemos fundamental el reconocimiento de lxs ARTISTAS como

¹⁹⁹ Herrera (2003) señala la experiencia de Tucumán Arde como origen de la figura del “militante cultural”.

²⁰⁰ Se retomarán estas redes en el Capítulo 3.

²⁰¹ La RECA (Ronda de Espacios Culturales Autogestivos), una de las tres coordinadoras, algunas veces utiliza los hashtag [#EspaciosCulturalesMilitantes](#) [#TrabajadorxsDeLaCultura](#).

²⁰² Colectivo de intervención artística perteneciente al espacio de cultura del Frente Popular Darío Santillán (FPDS), se reúnen en el Centro Social y Cultural Olga Vázquez.

TRABAJADORXS de la cultura y la valorización de su rol dentro de la sociedad”²⁰³, además llevan adelante un productivo de serigrafía *Manigueta*. Y por gran cantidad de artistas y agentes culturales de la ciudad. Ejemplo de esto es la conformación, los primeros días de 2016, de *Trabajadorxs Organizados de la Cultura (TOC)*²⁰⁴, una forma de articulación constituida por artistas que defienden su condición de trabajadorxs bajo el lema “La cultura es un derecho y un trabajo”. TOC se organiza por comisiones según los campos específicos y a su vez realizan asambleas con todas las comisiones periódicamente. Una de dichas comisiones está abocada a los espacios culturales.

2.3. Vocabulario común

En los apartados anteriores se repusieron las características principales de los espacios culturales del periodo, así como algunas de sus similitudes y diferencias. Características que comparten a su vez con otras experiencias del periodo como colectivos artísticos, radios comunitarias, bibliotecas o varios otros; un vocabulario común que algunos autores ubican su inicio en Argentina en los años pos-crisis del 2001 (Giunta, 2009). Ese vocabulario es amplio y diverso, y nombra de diferentes formas las formas de hacer sostenidas por la autogestión de recursos y la libertad de acción y agenda. La multiplicidad de prácticas y de sujetos analizados imposibilita sostener una terminología y una clasificación rígida y estática. Parte de esa dificultad radica en que se trata de proyectos que en su búsqueda de proponer otras formas de construir y asociarse, proponen también formas novedosas de nombrarse. Pero quizá la mayor dificultad se aloja en la mutabilidad y estado de experimentación permanente de estos proyectos, por lo cual se trata de formas de nombrar procesos más que estados cristalizados. Así, se trata de hacer una lectura comparada, donde muchas veces las diferencias prevalecen sobre las similitudes, pero aun así permiten establecer asociaciones y clasificaciones posibles. Teniendo en cuenta esto, y sabiendo que se trata de diferenciaciones que no logran abarcar a cada proyecto cabalmente en su diversidad, se recuperan en esta tesis los modos en que eligen definir sus prácticas, para analizar, a la luz de algunas consideraciones teóricas las implicancias dialógicas entre las formas de decir-hacer.

Las nomenclaturas utilizadas pueden componerse valiéndose de las ya existentes detentadas por las instituciones oficiales (Centro cultural), agregándole un vocablo que

²⁰³ Las mayúsculas son del original.

²⁰⁴ En TOC confluyó enseguida la recién formada Asamblea por la Cultura en La Plata <https://www.facebook.com/groups/164773187217290/?fref=nf>

las distingue (alternativos, autogestionados, independientes, autónomos). En términos generales el uso de estos términos se debe más a la necesidad de establecer una categoría que funcione como aglutinante, que a la certeza de que sea el término correcto para definirse. De ahí que muchas experiencias hayan utilizado a lo largo de su existencia varios de estos términos. Otros proyectos buscaron ejercitar también nuevas formas de nombrarse (y acá aparecen una variedad que va desde casa o casona cultural, espacio, taller galería, hasta Galería/club²⁰⁵ o Espacio casa cultural unidad básica de arte²⁰⁶).

Como se señaló al comienzo de este capítulo, existe un vocabulario relacionado con la referencia directa al espacio físico en que se desarrolla el proyecto: centro, espacio, lugar, casa, casona, taller, club, galería. Red y Encuentro son los elegidos a la hora de nombrar procesos asociativos²⁰⁷.

Colectivo y horizontal, son los términos que se reiteran para dar cuenta de aspectos relativos a las formas organizativas. Alternativo, independiente y/o autónomo son los utilizados para dar cuenta de las formas de relación con las instituciones estatales y las formas de financiamiento (según las coyunturas, algunos proyectos van a estar abiertos a la obtención de subsidios y otras formas de asociación con sectores públicos o privados), pero autogestionado es unánime para describir las formas de gestión de los recursos obtenidos.

Este apartado entonces, se propone analizar los discursos y las representaciones acerca de estas categorías, sus definiciones, particularidades y usos, vigentes en los espacios culturales locales durante la periodización. Se lo define como vocabulario en tanto, como señala Ribas

(...) un vocabulario no es la gramática. La gramática es el conjunto completo de la lengua, normalizada, regulada, reglada. El vocabulario, por su lado, es el grupo de palabras, términos, expresiones en uso de un sujeto, de un grupo social o de una colectividad. El vocabulario, por lo tanto, no es estático. Es un organismo vivo, hecho de apropiaciones, creaciones, improvisaciones. El vocabulario se articula libremente con la gramática, y está sujeto a los diversos modos de significación en los procesos sociales²⁰⁸ (Ribas, 2014:19).

En el periodo de diez años que abarca esta tesis se reconoce también una cierta correlación de época donde algunos términos en uso en determinado momento luego pierden vigencia y son reemplazados por otros. Además es pertinente señalar que, por

²⁰⁵ Cösmiko.

²⁰⁶ Alto Barrio Social Club, antes Espacio Piquipantera.

²⁰⁷ Se retomarán las redes en el Capítulo 3.

²⁰⁸ "(...) um vocabulário não é a gramática. A gramática é o conjunto todo da língua, normalizado, regularizado, regrado. O vocabulário, por sua vez, é o grupo de palavras, termos, expressões em uso de um sujeito, de um grupo social, ou de uma coletividades. O vocabulário, portanto, não é estático. Ele é um organismo vivo, feito de apropriações, criações, improvisações. O vocabulário se articula livremente com a gramática, e está sujeito aos diversos modos de significação processos sociais". Traducción de la autora de esta tesis.

un lado algunos espacios hacen uso indistinto de algunas de estas categorías utilizándolas a modo de sinónimos, y por otro lado algunas son utilizadas con sentidos diferenciados según las disputas específicas en que se inscribe cada proyecto.

2.3.1. Colectivo, horizontal, independiente, alternativo, autogestivo, autónomo

Colectivo, en tanto modo de hacer con otros, refiere a una forma de agruparse y constituirse en agente de enunciación *colectivo*. Giunta (2009) destaca que actuar en colectivo “no significa indiferenciación sino una concepción distinta del individuo, apto para construir y administrar el sentido de una coyuntura en particular” (Giunta, 2009:63). Paim (2012), por su parte, hace una primera diferenciación entre colectivos e iniciativas colectivas:

Colectivos son los agrupamientos de artistas o multidisciplinares que, bajo un mismo nombre, actúan propositivamente de forma conjunta, creativa, autoconsciente y no jerárquica. (...) *Iniciativas colectivas* son proyectos con autogestión de equipos de trabajo constituidas por artistas o mixtas, que se forman para un fin determinado²⁰⁹ (Paim, 2012:7-8).

Los *colectivos*, según Paim, tienen una identidad grupal y una cierta forma de organización, más allá del número de miembros que lo conformen. Existen algunos colectivos con una formación más centralizada u orgánica, con miembros permanentes y roles preestablecidos; otros son más heterogéneos, con formaciones más flexibles, descentralizadas y dinámicas, con un pequeño grupo estable y miembros variables.

Autores como Mesquita (2008) señalan que la mayor emergencia de colectivos (artísticos o no) ocurre en contextos específicos, generalmente en períodos de crisis o momentos de movilización social e incertidumbre política (Mesquita, 2008). Esos momentos serían propicios para fortalecer prácticas colaborativas ya existentes e impulsar otras nuevas. En ese mismo sentido y como ya se mencionó en el primer capítulo, Giunta (2009) reconoce una *colectivización* de la práctica artística en los años post 2001, donde las estrategias colaborativas son tanto una consecuencia de la precariedad de poscrisis como una nueva forma de entender la creación artística.

Como *iniciativas colectivas*, se reconocen aquí las formas de confluencia temporal articuladas generalmente alrededor de alguna problemática o propuesta puntual. Pueden mencionarse los colectivos de colectivos, redes o ciertas instancias de coordinación entre grupos y colectivos con intereses o prácticas similares. Estas coordinaciones nacen generalmente como formas de fortalecimiento y apoyo mutuo

²⁰⁹ “Coletivos são os agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica (...). Iniciativas coletivas são projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mistas, que se formam para um determinado fim”. Traducción de la autora de esta tesis.

para enfrentar contextos desfavorables a la vez que fueron ampliamente favorecidas por la globalización y los nuevos medios, que ampliaron los territorios de influencia facilitando el trabajo compartido y el intercambio de experiencias²¹⁰.

En el trabajo colectivo se potencian las capacidades y habilidades personales, y se diversifican las disciplinas y campos de acción a partir de los recorridos previos de cada integrante: “trabajar en grupo presupone considerar la calidad de las formas de diálogo y de relación entre los participantes, de acuerdo a la intensidad de los lazos que los unen”²¹¹ (Mesquita, 2008:50). Implica también un desafío constante por llegar a consensos de manera respetuosa y crítica en pos de lograr una identidad grupal, sin diluirse del todo las identidades individuales. Por su parte, destaca Lippard “comunidad no significa entenderlo todo sobre todo el mundo y resolver todas las diferencias; significa aprender cómo trabajar dentro de las diferencias mientras éstas cambian y se desarrollan” (Lippard, 2001:69). En tanto forma de asociatividad, suelen ser flexibles, no responden a estructuras predeterminadas, y muchas veces se establecen a partir de lazos afectivos y se constituyen como espacios de encuentro y sociabilidad. En las experiencias que se analizan en esta tesis puede reconocerse una amplia voluntad de trabajo colectivo. Como se señaló en el Capítulo 2, en los espacios de la primera etapa de la periodización de esta tesis (hasta 2009 aproximadamente) los grupos de gestión suelen ser numerosos, conformados por más de diez personas y en términos generales provenientes de disciplinas diversas, contribuyendo a la variedad de actividades y propuestas. En algunos casos se conforman por amistades previas, y en otros se constituyen *ad hoc*, y la amistad va naciendo en el proceso de trabajo compartido. Los espacios surgidos en la segunda parte de la periodización (desde 2010 en adelante, con algunas excepciones surgidas en 2008) se forman a partir de grupos de gestión más reducidos, llegando en algunos casos estar conformados por solo dos personas. Esto se debe a diferentes aspectos: por un lado está relacionado con una mayor búsqueda de especificidad como se mencionó en el Capítulo 2, y por lo tanto también con la gran cantidad de espacios que surgen. Esto a su vez es posible en tanto se consolida una situación económica favorable que permite que un grupo de amigos interesados en promover alguna idea o actividad puedan abrir su propio espacio, en lugar de sumarse a alguno ya existente, como ocurría mayormente en los años previos. De todas formas, y aun en los casos que los grupos estables que sostienen los proyectos sean muy pocos, las formas organizativas siguen promoviendo

²¹⁰ Se retomarán estas cuestiones en el Capítulo 3 en el apartado “Tejer Redes”.

²¹¹ “Mais importante que a quantidade de integrantes, trabalhar em grupo pressupõe considerar a qualidade das formas de diálogo e de relação entre seus participantes, de acordo com a intensidade de laços que os unem”. Traducción de la autora de esta tesis.

formas colectivas, ya que se proponen como espacios abiertos a *otros*, otras personas, otras propuestas, otras actividades.

Horizontal refiere al modo de organización que se da un grupo o colectivo, y generalmente (aunque no siempre), va de la mano de la forma de organización asamblearia y la resolución por consenso. En un pasado inmediato se retoma de las experiencias zapatistas²¹² y de los movimientos antiglobalización²¹³, y en Argentina se materializa en las experiencias de autoorganización del período 2001-2002 sobre todo, en las asambleas barriales, los movimientos de trabajadores desocupados y las fábricas recuperadas por sus trabajadores; así como en toda una trama de colectivos de activismo artístico, y de medios de comunicación alternativos, entre otras experiencias. Zibechi destaca que

La horizontalidad es una visión particular de la democracia. Podríamos decir que horizontalidad es un camino, y a la vez una forma de caminar ese camino (...) La horizontalidad básicamente es un esfuerzo, una demanda a cada uno por poner lo mejor de sí, por no descansarse en las habilidades ajenas, por avenirse a las decisiones y a los tiempos del colectivo (Zibechi, 2003:58).

En términos generales los espacios que son analizados en esta tesis suelen reivindicar formas de trabajo horizontal, sin jerarquías. Sin embargo, las formas en que se establece esa horizontalidad son mucho más variadas, y conflictivas, sobre todo en los espacios/grupos que involucran una gran cantidad de agentes. Algunos promueven la decisión por consenso en asamblea como forma resolutive del colectivo. Cuando los grupos son mayores, la forma organizativa horizontal se complementa con división de roles, o asignación de tareas y responsabilidades, muchas veces promoviendo una rotatividad de esos mismos roles como intento para garantizar la horizontalidad. Generalmente se resuelven en asamblea decisiones mayores, y después existen espacios menores que pueden ser comisiones o aéreas para discutir e hilar más fino²¹⁴.

Alternativo habla del lugar de de algo diferente a lo dado. Siguiendo a Williams (2000) se las entiende como prácticas alternativas o de oposición a lo hegemónico. Como se

²¹² Se hace referencia al movimiento político-social impulsado por el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) luego del alzamiento en enero de 1994 en México.

²¹³ Amplio conjunto de movimientos sociales formado por activistas provenientes de distintas corrientes políticas, que a finales del siglo XX convergieron en la crítica social al proceso de globalización.

²¹⁴ Desde el Centro de Cultura y Comunicación señalaban: "La asamblea se maneja con un sistema de consenso. De todas formas, la idea es que cada responsable de área tome decisiones en su rol. No queremos caer en ese 'falso horizontalismo', que termina siendo más verticalismo que otra cosa. Yo creo que la gente se forma y crece en la medida que tiene que tomar decisiones. Si no, las personas terminan recostándose en una persona que tiene algo de formación previa, además de resentirse la operatividad de las cosas, si se discute todo en la asamblea. Es una forma de que la gente no crezca: por eso te digo que es una forma de verticalismo encubierto. Nosotros acá, tratamos de que cada uno tome decisiones, y de última si se equivoca se lo "cagará a pedos". Trabajamos sobre la base de que todos nos conocemos y tenemos buena leche. Pero de esa forma se crece: delegando siempre la decisión en el conjunto no se crece. Así que nos manejamos con un criterio de discusión, de consenso, para el trazo grueso" (Antonini en Huarte, 2005:s/p).

mencionó en el Capítulo 1, para pensar el concepto de hegemonía Raymond Williams (2000) distingue entre lo *dominante*, lo *residual* y lo *emergente*. Lo residual es aquello que se forma en el pasado pero sigue activo en la configuración del presente. Para Williams, lo residual puede ser un elemento *oposicional*, es decir contra-hegemónico; *alternativo*, es decir algo que no pone en riesgo lo hegemónico (por lo menos en un comienzo) pero que puede derivar en *oposicional*; e incluso puede ser reabsorbido por la cultura *dominante* mediante procesos de incorporación y reinterpretación. Por su lado, Barbero (2010), pensando en la producción artesanal y las fiestas indígenas pero fácilmente ampliable a las culturas populares en general, va a sostener que “el cambio pasa por la percepción del proceso de apropiación que materializan (...) en cuanto transformación de lo residual (en el sentido que le ha dado Williams) en emergente y alternativo (Barbero, 2010a:222)”. Finalmente lo *emergente*²¹⁵ es descrito por el autor como nuevas prácticas, significados y valores, y nuevas relaciones que se crean permanentemente (Williams, 2000:145), sirve para nombrar algo que se anuncia pero todavía no tiene forma precisa.

“¿Se definen por la referencia externa? ¿Se definen por lo que no son, o porque son distintos, alternativos? ¿O se definen porque piensan afirmativamente su propia practica?”²¹⁶ Los espacios integrantes de la *Red de Centros Culturales* por ejemplo, se definieron como *alternativos e independientes* de la política cultural pública y espacios culturales oficiales (se ofrecían como una alternativa a dichos espacios), abarcando las expresiones artísticas y sociales que no estaban contempladas en ellos:

Los espacios culturales *alternativos* surgimos como respuesta espontánea a una demanda social; a la necesidad de grupos, creadores y artistas locales de contar con espacios para encontrarse con sus propios vecinos; y a la necesidad de vecinos que no contaban con lugares para aprender, disfrutar y participar de nuestros artistas²¹⁷.

Y definieron su función como la de “gestionar expresiones artísticas y culturales arraigadas a las prácticas barriales cotidianas, que generen el desarrollo y la transformación de la comunidad”. A su vez, *alternativo* es el término utilizado en la Ordenanza Municipal aprobada en octubre de 2008, que regula el funcionamiento de dichos Centros Culturales²¹⁸. También suele ser muy utilizado para referirse a un espectro de medios de comunicación *alternativos* a los medios hegemónicos que va

²¹⁵ En la actualidad *emergente* se incorporó a la lista de categorías utilizadas para dar cuenta de algunas formas de acción de proyectos artísticos- culturales. Se utiliza sobre todo como reemplazo de la categoría *joven* o *nuevo* en el arte contemporáneo (artistas emergentes, galerías emergentes, etc.).

²¹⁶ Preguntas formuladas por Valeria González en el Encuentro de espacios y grupos de arte independiente de América Latina y el Caribe realizado en fundación Proa en octubre de 2003 (García Navarro, 2005).

²¹⁷ <http://es.scribd.com/doc/42525971/Red-de-Centros-Culturales-de-La-Plata>

²¹⁸ La "Ordenanza de Habilitación y Promoción a Espacios Culturales Alternativos" nace a partir de la pelea dada por la Red de Centros. Dicha Red consideró “un logro la aparición de la figura *Centro Cultural Alternativo*”. <http://reddecentros culturales.blogspot.com.ar/p/que-y-quienes-somos.html>

desde radios comunitarias, agencias de noticias y centros de medios independientes y experiencias de TV comunitaria. En la ciudad de La Plata se realiza todos los años Ciudad Alterna, un encuentro de cultura rock que cada año crece en días y actividades y que es organizado por una sociedad civil formada por músicos, periodistas y productores y que en las últimas ediciones fue co-financiada por el público²¹⁹. Fuera de esos usos este término fue en muchos casos reemplazado por el de *independiente*. Salvo el caso de la *FLIA*²²⁰, que además de la categoría *independiente* también utiliza la de *alternativa*, aunque de forma móvil junto con otras categorías relacionadas: *Feria del Libro Independiente* y *(A) autogestiva, alternativa, amiga*, etc.

Independiente es definido por Del Mármol, Magri y Sáez (2014) como “una forma específica de organización del trabajo (...) por fuera de las instituciones oficiales (Del Mármol; Magri; Sáez, 2014:8)”²²¹. Las autoras refieren que se trata de una categoría de uso muy extendido en la danza contemporánea, donde también hace referencia a una producción con recursos económicos escasos y con lógicas de trabajo precario, pero que a su vez propiciarían la libertad creativa” (Del Mármol; Magri; Sáez, 2014). La independencia entonces garantizaría una cierta libertad de acción: “Entre las primeras cosas q nos planeamos fue la independencia estatal, ser un espacio independiente. (...) no depender de que el municipio te ponga un sello, o te de algo” señala una integrante de un Centro Social y Cultural²²².

Dentro del campo del arte contemporáneo la categoría de espacios *independientes* sirvió para nuclear diferentes experiencias. En varios encuentros nacionales se debatió sobre la pertinencia y la precariedad del término. El grupo *TRAMA* por ejemplo prefería utilizar el término *interdependencia*. El grupo de trabajo sobre gestión en arte contemporáneo Curatoría Forense (2006) rechaza la categoría *independiente* “(...) porque la independencia encierra en su enunciación- dominación y su correlativa emancipación; y nosotros no creemos en autoridad alguna de la cual liberarnos” (Petroni; Sepúlveda, 2013:14-15). En términos generales, varios grupos sostenían que el uso de este término se debe más que nada a la falta de una categoría mejor que sirva como marco aglutinante -como el significante que los reúne- aun sabiendo que en realidad no existe una completa independencia en sí misma, sino que se trataría más bien de una meta a alcanzar, algo a perseguir en el hacer cotidiano²²³.

²¹⁹ <https://www.ciudadalterna.com.ar/>

²²⁰ <https://www.facebook.com/FLIA-La-Plata-1096473567040702/>

²²¹ El trabajo de las autoras se refiere específicamente a la escena de la danza contemporánea independiente platense, pero en este trabajo lo hacemos extensivo a todas las iniciativas culturales locales.

²²² Florencia Marinetti. En entrevista realizada por la autora en junio de 2013.

²²³ Sobre esto discutieron los grupos que participaron en el “Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes de América Latina y el Caribe”, realizado en Fundación Proa en octubre de 2003.

Autogestionado es un término que, en la Argentina reciente, irrumpió con fuerza con las fábricas recuperadas, donde los trabajadores autogestionaban los procesos de producción de las mismas bajo la consigna: *Ocupar, resistir y producir*; y fue parte de las estrategias que se dieron las organizaciones populares para subsistir en el nuevo escenario del mundo del trabajo planteado durante la crisis. Así también tuvo desarrollo en las organizaciones sociales territoriales, cuando los antiguos planes sociales fueron reorientados a los subsidios para la generación de cooperativas y productivos de trabajo y microemprendimientos. En palabras de Rodríguez y Ciolli

En el contexto del modo de producción capitalista, la autogestión, significa el ensayo de formas de organización asociativas basadas en relaciones sociales sin explotación, donde trabajo manual e intelectual, en principio, no se encuentran escindidos como premisa organizativa, porque el control y la direccionalidad del proceso de producción está en manos de los trabajadores asociados (sin jefe o patrón). Ello se debe a que el objetivo de la producción no está orientado a la obtención de ganancia sino a la satisfacción de determinadas necesidades sociales que se toman como objeto de la producción (Rodríguez; Ciolli, 2011:29).

A su vez, las autoras distinguen distintas formas de interrelación entre experiencias autogestionarias y el Estado a partir de los años poscrisis de 2001: el del movimiento piquetero, el del movimiento cooperativo autogestionario, el de las fábricas recuperadas y el de las asambleas barriales. Se trata, para Sousa Santos, de la “recuperación y valorización de los sistemas alternativos de producción (...) que la ortodoxia productivista capitalista ocultó o desacreditó” (Sousa Santos, 2007:36)²²⁴.

Luego se amplía a toda una serie de actividades que exceden el ámbito laboral-productivo más estricto para ampliarse a proyectos culturales de diverso tipo, donde autogestión significa la libertad de decidir sobre la obtención y uso de los recursos, así como las formas bajo las que se organiza. En cuanto cómo obtener recursos un integrante del Centro de Cultura y Comunicación expresaba

(...) me parece que hay que, de alguna manera, no tener vergüenza de plantearse la dimensión económica del un proyecto (...) Siempre hay que tener mucho cuidado tener cubierto ese aspecto en este emprendimiento. Está bien, nosotros no hacemos esto para ganar plata; pero si necesitamos que esto funcione. Y para que esto funcione tiene que existir un dispositivo de recaudación más o menos eficaz (Antonini en Huarte, 2005:125).

En términos generales este tipo de espacios suele mantenerse principalmente con las cuotas de los talleres que se dictan, en algunos eventos una entrada generalmente bastante accesible y venta de comidas y bebidas en ese marco. Algunos espacios suelen hacer ferias artesanales, de diseño y/o de proyectos productivos. Se considera que generan lo que Bourriaud (2008) define como “comunidades de intercambio que

²²⁴ “recuperação e valorização dos sistemas alternativos de produção (...) que a ortodoxia produtivista capitalista ocultou ou desacreditou. Traducción de la autora de esta tesis.

escapan al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia” (Bourriaud, 2008:15) donde formar parte de esa otra economía implica comunicarse con el otro, establecer un intercambio que excede los productos en sí mismos, enredarse en un tejido de relaciones sociales que se sustentan principalmente en la reciprocidad, la solidaridad, el compromiso (García Guerreiro, 2010). En el 1° Foro Regional de Espacios Culturales Autogestivos, por ejemplo, definieron la autogestión

(...) como la libertad de hacer lo que querramos dentro de nuestros espacios, y la decisión digamos, no importa de donde venga la plata (si es con eventos que hacemos nosotros mismos, o si es de los talleres, o si es de algún subsidio) sino que la autogestión de da la posibilidad de decidir qué hacer con ese dinero, para qué lo utilizas, donde lo reinvertís²²⁵.

Intentan habitar un *intersticio* un lugar *entre*, que permita que ciertas prácticas de disensuales de intercambio y de vinculación se desarrollen de manera más o menos abierta sin ser abolidas ni absorbidas por el mercado y el sistema en general.

Destaca Guattari que limitar los procesos autogestivos a la esfera de los problemas materiales y económicos es uno de los mayores conflictos para sostener estos procesos:

Antes de ser económica [una orientación autogestionaria], deberá involucrar la propia textura del socius, mediante la promoción de un nuevo tipo de relaciones entre las cosas, los signos y los modos colectivos de subjetivación. En sí misma, la idea de un “modelo” de autogestión es por tanto contradictoria. La autogestión solo puede resultar de un proceso continuo de experimentación colectiva que, al tiempo que toma las cosas siempre más adelante en el detalle de la vida y el respeto de las singularidades de deseo, no será por ello menos capaz de, poco a poco, asegurar “racionalmente” tareas esenciales de coordinación a los niveles sociales más amplios (Guattari, s/f:s/p).

Autogestionado es la categoría utilizada mayormente para describir los centros y espacios culturales creados por la sociedad civil que se autofinancian y gestionan sus propios recursos²²⁶. Aunque no se explicita en los nombres de los proyectos, esta forma tiene una adherencia casi unánime por lo cual nuclea las propuestas heterogéneas que forman parte del espectro que estamos analizando.

Autónomo quizá sea el término que adquiere más diversidad de significaciones según las experiencias. Castoriadis (1993) describe que un individuo es autónomo dentro de una sociedad solo en tanto pueda tener real injerencia, y no meramente formal, en la formación de las leyes, su aplicación y el gobierno de la colectividad. La autonomía, en tanto *dotarse de su propia ley* en términos de Castoriadis, incorpora los debates sobre

²²⁵ Conclusiones de la Comisión “Autogestión” expresadas en el plenario de cierre del 1°Foro Regional de Espacios Culturales Autogestivos realizado el 4 de Julio de 2015 en la Facultad de Trabajo Social, La Plata.

²²⁶ Denise Osswald (2009) y Wortman (2009, 2015) para la ciudad de Buenos Aires; Capasso y Urtubey (2014), entre otros autores se refieren los centros culturales autogestionados como experiencias asociativas post 2001. También es la categoría más utilizada por los propios espacios.

el poder y el contrapoder. La experiencia zapatista (donde los *caracoles*²²⁷ se erigen como espacios de autonomía local y regional), la izquierda autonomista y los movimientos antiglobalización, fueron una importante influencia en los primeros años de la década del 2000 en Argentina para diferentes organizaciones del movimiento social como el movimiento piquetero, el de las fábricas recuperadas y las asambleas barriales. Por ejemplo, en 2003, varios MTDs de la Coordinadora Aníbal Verón señalaron que "tomamos distancia de las visiones que limitan la idea del poder a la conquista del aparato del Estado, como objetivo y fin último" (MTDs, 2003; en Zibechi, 2003b). Y definieron que

El poder no es una "cosa" que nos resulta ajena, sobre la cual tenemos que estar a favor o en contra: preferimos entenderlo como una relación social. El poder popular se construye desde y en las bases, con democracia y participación consciente, con relaciones que prefiguren la sociedad que anhelamos (MTDs, 2003; en Zibechi, 2003b).

Para Zibechi "la autonomía no es más que el ejercicio del autogobierno, o sea la autodeterminación individual y colectiva (Zibechi, 2004:s/p)", y señala que debe estar "asentada en la creación de hecho²²⁸ de territorios donde los colectivos van construyendo su nuevo mundo, ganando espacios en los que buscan asegurar el sustento cotidiano pero también establecer relaciones solidarias e igualitarias" (Fernandes, en Zibecchi 2003b:s/p).

Desde una vertiente del anarquismo Hakim Bey estudió diferentes experiencias que denominaba como *islas en red* o *enclaves libres*, para desarrollar el concepto de TAZ²²⁹, en español: Zonas Temporalmente Autónomas. Bey las define como "una forma de sublevación que no atenta directamente contra el Estado, una operación guerrillera que libera un área -de tierra, de tiempo, de imaginación- y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo, antes de que el Estado pueda aplastarla (Bey, s/f:s/p)". La TAZ tiene un carácter de ocupación temporal, e incorpora la dimensión de la web como un espacio más a ocupar y desde el cual accionar²³⁰.

La autonomía entonces no podría ser concebida como la formación de un *espacio-isla*, autosuficiente y cerrado; ya que la potencia de la autonomía surge de la cooperación y en la vinculación al espacio en que se proyecta y a los actores y disputas que en ese espacio establecen (Colectivo Situaciones, 2006). Para Guattari las formas autónomas

²²⁷ Los caracoles son regiones organizativas de las comunidades autónomas zapatistas, formadas a partir del 2003.

²²⁸ Destaca Zibechi que "Los zapatistas decidieron poner en práctica la autonomía de hecho, sin esperar a que el Estado mexicano se las concediera" (Zibechi, 2003b:s/p).

²²⁹ En su original en inglés: Temporary Autonomous Zone.

²³⁰ El concepto de Zona temporalmente autónoma fue retomado por los movimientos anarquistas y de contracultura europeos para la creación de los *artist-run spaces*, ocupaciones de predios industriales abandonados por artistas y activistas, en los años 60-70. Ver: Nunes, Kamilla (2013).

deben surgir de “embriones debidamente experimentales, de agenciamientos colectivos completamente microscópicos algunas veces, capaces de combinar problemáticas de labor de gestión económica, de vida cotidiana, y del deseo” (Guattari, s/f:s/p). En muchas experiencias puede observarse que la autogestión y el autofinanciamiento son herramientas importantes para lograr autonomía, no solo económica, sino como la entienden Guattari y Rolnik, en tanto “la capacidad de operar su propio trabajo de semiotización, de cartografía, de injerir en el nivel de las relaciones de fuerza local, de hacer y deshacer alianzas, etc.” (Guattari y Rolnik, 2006:61). Al igual que la independencia y la autogestión, la autonomía tampoco aparece como un estado resuelto y, señala el Colectivo Situaciones

(...) más que doctrina, está viva cuando aparece como tendencia práctica, inscrita en la pluralidad, como orientación a desarrollos concretos que parten de las propias potencias, y de la decisión fundamental de no dejarse arrastrar por las exigencias mediadoras-expropiadoras del Estado y del capital (Colectivo Situaciones, 2006:s/p).

Pierre Bourdieu en su teoría del campo se refiere a *autonomías relativas*, para analizar las prácticas al interior del sistema de relaciones de su propio campo pero que también supone la presencia de los otros campos que coexisten y ejercen su propia fuerza en el espacio social global. Por su parte, García Canclini sostiene que

La autonomía es ahora, más que una condición sociológica preestablecida, un recurso para negociar actuaciones no complacientes [...] reivindicar la autonomía de la creación y comunicación del arte es distinto de pedir privilegios para los artistas: aparece como defensa de un espacio común (el procomún de los hackers) en el que se disputan sentidos sociales y se promueve el acceso libre. Mas que independencia estructural estamos hablando de autonomías tácticas (en Richard, 2014:131).

Las redes y encuentros²³¹ entre espacios son las que más se referencian con esta categoría. Por ejemplo el ENECA (Encuentro Nacional de Espacios Culturales Autónomos)²³². Se trata de espacios culturales que en términos generales están vinculados con movimientos sociales y políticos y cuyos ejes de discusión en los encuentros anuales se dividen en Cultura Popular; Arte y Cambio Social; Comunicación; Recursos; Espacio Físico y Territorio. También la Red de Centros Culturales se definía como “una red constituida por diferentes espacios culturales multidisciplinares, autónomos y autogestionados de la ciudad de La Plata”²³³.

En los proyectos más vinculados a la producción y circulación de arte contemporáneo que se inscriben en una búsqueda por insertarse en la escena artística, también

²³¹ Estas redes y encuentros serán retomadas en el Capítulo 3.

²³² Se retomará este Encuentro en el Capítulo 3.

²³³ <http://reddecentros culturales.blogspot.com.ar/p/que-y-quienes-somos.html>

aparece el uso del término. Así, desde Curatoría Forense²³⁴ proponen la categoría de *gestiones autónomas*

(...) para establecer especificidades y diferencias con las gestiones institucionales (museos, ministerios, secretarías de cultura, etc.) y con la noción de gestión independiente. Se diferencia de esta última, en que no reconoce autoridad de la que independizarse y propone relaciones de co-dependencia (con otras gestiones) para el establecimiento de vínculos afectivos y efectivos tendientes a la generación de consensos que respeten las decisiones disidentes (Sepúlveda; Petroni, 2013:37).

En este caso la *autonomía*, está pensada *en relación a* las instituciones del arte (ya sean privadas o estatales).

Para cerrar este apartado puede señalarse que estas formas de autonombrarse funcionan como conceptos de anclaje, que aplicados a casi cualquier tipo de proyecto lo inscribe inmediatamente dentro de un conjunto y una red de experiencias que, aunque con ciertas particularidades, refieren de una u otra forma y en términos generales al trabajo colectivo, a formas organizativas horizontales y autogestionadas como forma de garantizar autonomía, y al interés por el entrecruzamiento de diversa índole de *lo político* y lo social con prácticas y recursos artísticos, culturales y comunicacionales. Es importante destacar que autogestión y autonomía no significa auto-suficiencia. Por el contrario, si hay algo que caracteriza estas experiencias es el hecho de estar permanentemente trazando redes y generando procesos colaborativos. A la vez que resulta importante destacar la idea de *ensayo* o *experimentación* presente en estas prácticas, en tanto la *autogestión*, la *autonomía*, la *independencia* no son estados cristalizados a los que se arriba y que se definen de una vez y para siempre, sino que se trata más que nada de momentos y de metas, objetivos a alcanzar por el hacer cotidiano colectivo que permiten ensayar, como en una práctica de laboratorio, procesos de *autogestión*. Así, los procesos de autogestión consiguen ser emancipadores en tanto implican no solo una transformación de las lógicas de producción tradicionales, sino también la transformación de la vida de los sujetos en tanto ponen a operar otros valores y otras formas de organización y de subjetivación no capitalistas. Por último, cabría señalar los límites externos que enfrenta cada experiencia para autonombrarse. Desde otra experiencia Helmut Batista señala: “muchas veces no podemos controlar esta voluntad de tener una imagen. Es el medio el que coarta. Puedo decir que no soy alternativo, pero el medio artístico me analiza

²³⁴ Además de varios encuentros, promovieron la Red de Gestión Autónoma en Arte Contemporáneo. Cabe aclarar que la mayoría de la experiencias que se nuclean en estos proyectos están volcadas generalmente a las artes visuales.

como alternativo. Es complicada esta situación porque es un juego recíproco”²³⁵. Valeria González, por su parte aporta que, construirse desde la negatividad puede ser una forma de reproducir los códigos del sistema que se pretenden romper²³⁶. En ese sentido, cuando el colectivo *Síntoma Curadores*²³⁷ creó los *Premios Vigo*²³⁸ sostuvo la importancia de “reconocer la escena de arte platense en sus propias dimensiones para correrse de las posiciones que la presentan como ‘en vías de’, emergente, alternativa, joven, etc.” En síntesis, este apartado posibilitó un acercamiento al *vocabulario común* que atraviesa estas experiencias, así como reconocer de qué formas los modos de nombrarse, tanto como los modos de hacer, intervienen activamente en las disputas de sentido que establecen estos espacios.

²³⁵ Opinión de Helmut Batista en el Encuentro de espacios y grupos de arte independiente de América Latina y el Caribe realizado en fundación Proa en octubre de 2003. En: *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*. Fundación PROA, 2005, p.79.

²³⁶ Preguntas formuladas por Valeria González en el Encuentro de espacios y grupos de arte independiente de América Latina y el Caribe realizado en fundación Proa en octubre de 2003. En: *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*. Fundación PROA, 2005, p.79.

²³⁷ Síntoma Curadores es un colectivo curatorial y de investigación que “indaga sobre los dispositivos de exposición y comunicación de las producciones simbólicas en la ciudad de La Plata” <https://www.facebook.com/sintomacuradores/>

²³⁸ Los Premios VIGO se proponían galardonar espacios de la escena artística platense. La premiación surgió “del análisis de las actividades publicadas en la Agenda de arte Salí! de La Plata entre el 28 de junio y el 19 de septiembre de 2013. Reúne datos de 153 actividades donde participaron 399 artistas en 75 espacios culturales (...) Los premios que otorgarán son: el VIGO a la calidad de actividades; el VIGO a la cantidad de artistas; el VIGO al espacio con más curaduría; el VIGO a la reflexión; el VIGO a la coordinación y el VIGO de oro”. El nombre de los premios es un homenaje al artista experimental platense Edgardo Antonio Vigo <https://www.facebook.com/events/660086557358141/>

Capítulo 3: Modos de hacer

3.1. Tejer redes

“no hacemos cosas solos, hacemos cosas con otros grupos”²³⁹

“un trapecista siempre salta con red”²⁴⁰

El trabajo en red es una constante en las prácticas culturales de la ciudad. Además, como se desarrolló en el Capítulo 1, la conformación de redes son una parte importante de las formas de agenciamientos colectivos que se constituyen como articuladores de formas identitarias en el periodo. Las redes podrían considerarse algo así como colectivos de colectivos, dispositivos mayores de articulación en la heterogeneidad. En sí mismo, cada espacio es una pequeña red entre agentes diversos, que además, como se señaló en el Capítulo 2, muchas veces coordinan de formas más o menos orgánica con otros grupos u organizaciones artísticas, políticas, sociales, vecinales, de derechos humanos, educativas, etc. Las formas de articulación pueden ir desde coordinaciones puntuales a partir de alguna causa o motivo particular, hasta redes o vínculos más estables y permanentes. También las redes pueden establecerse entre grupos del mismo tipo o mezclando grupos y proyectos de diversa índole. Aunque no son excluyentes. En términos generales las redes que nuclean iniciativas similares suelen, o pretenden, ser más estables, y las formas diversificadas suelen corresponder a formas de articulación en función de problemáticas puntuales. La construcción en red “habla de un trato horizontal, igualitario, de participación”²⁴¹ y funciona desde la complementariedad y la complejización. Así una red puede ser “una trama donde hay un ida y vuelta, donde todo se une y cada parte de esa red funciona como un todo, donde el sistema es más que las partes, o sea que cada nudito es menos que toda la red”²⁴², pero también “una red es como un archipiélago, un conjunto de islas unidas por aquello que nos separa”²⁴³. García Guerreiro señala que

(...) el funcionamiento en red se asemeja a lo que Boaventura de Sousa Santos (2006) denomina “ecología de los reconocimientos”, que permite la construcción

²³⁹ Marcelo Landi. En entrevista realizada por la autora en enero de 2017.

²⁴⁰ Opinión formulada por una integrante del Centro Cultural El Núcleo de la ciudad de La Plata, extraída del documental “Red de Centros” (2010).

²⁴¹ Opinión formulada por un integrante del Centro Social y Cultural Olga Vázquez de la ciudad de La Plata, extraída del documental “Red de Centros” (2010).

²⁴² Opinión formulada por un integrante del Centro Social y Cultural El Galpón de Tolosa, extraída del documental “Red de Centros Culturales” (2010).

²⁴³ Opinión formulada por integrantes del colectivo La Grieta, extraída del el documental “Red de Centros Culturales” (2010).

de 'diferencias iguales' a partir de reconocimientos recíprocos que dan lugar a la diferencia descartando las jerarquías (García Guerreiro, 2010:s/p).

La idea de red que se desarrolla aquí se equipara a lo que Deleuze y Guattari (2004), definen como rizoma, un modelo descriptivo en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro elemento de la estructura. Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro; el rizoma carece, por lo tanto, de centro. Un rizoma, dicen, no responde a ningún modelo estructural o generativo, es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantes modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas. Para estos autores el rizoma es la forma por excelencia de los agenciamientos colectivos: "Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en la multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones" (Deleuze y Guattari, 2004:14). Para el Colectivo Situaciones

La red ha sido una respuesta de las experiencias alternativas a la pregunta sobre como conectar lo disperso, como vincular a aquellas personas y grupos que han quedado expulsados del sistema central. Se han desprendido de las redes oficiales otros circuitos, otras redes que, descentralizadas, permiten a hombres y mujeres organizar sus vidas por "fuera"- un "fuera" relativo pero efectivo – de los nodos centrales de la sociedad. Cada uno puede, a su vez, formar parte de uno o más circuitos. El desarrollo de estas redes forma una consistencia propia (Colectivo Situaciones, 2002:194).

Funcionan como espacios de intercambio y reconocimiento entre pares, pero también como estrategias de contención y fortaleza para enfrentar de mejor forma al poder hegemónico (Valente, 2014f; 2015b). En sí, constituyen

(...) dispositivos que posibilitan una articulación de nuevo tipo; dispositivos que permiten crear tanto estructuras de defensa, como estructuras más ofensivas (...) Son dispositivos *vivos* porque están encarnados en el propio campo social, en relaciones de complementariedad, de apoyo, en definitiva, en relaciones rizomáticas (Guattari y Rolnik, 2006:146).

Para algunos autores la noción de red es fundamental a la hora de sostener la existencia de proyectos autónomos ya que, como fue desarrollado en el Capítulo 2, la autonomía no puede ser entendida como la formación de un *espacio-isla*, autosuficiente y cerrado porque se caracteriza por la cooperación y la estrecha vinculación al espacio en que se proyecta, a los actores involucrados y a las disputas se establecen en ese espacio (Colectivo Situaciones, 2006).

Dada la variedad y cantidad de formas de articulación en red existentes en la ciudad²⁴⁴, a los efectos de esta investigación en este apartado se consignarán las coordinaciones que toman la forma de redes o encuentros impulsados por los espacios culturales (o donde su presencia es mayoritaria). Es importante recordar que, como se indicó en la Introducción, la periodización de esta tesis coincide en su inicio con el año en que se conforma la primera Red (2005), y su final con el año 2015 cuando se terminan de conformar dos de las tres nuevas redes vigentes en la actualidad.

En la ciudad de La Plata la primera articulación de entre espacios culturales fue la **Red de Centros Culturales**²⁴⁵, que surge a principios de 2005 a partir de relaciones de amistad y vinculación previas, y de la “identificación de necesidades comunes”²⁴⁶ de forma tal que reconocieron como “necesaria la unidad de los espacios culturales para

²⁴⁴ Más adelante en este capítulo se abordarán las Muestras Ambulantes organizadas por el colectivo La Grieta. Sobre todo las cuatro ediciones de 2005, 2006, 2007 y 2009 realizadas desde *el Galpón de Encomienas y Equipajes*, el espacio físico que ocupa el colectivo desde el año 2004 en el barrio Meridiano V, pueden considerarse con una gran espacio de articulación entre el propio colectivo, grupos y asociaciones que trabajaban en el barrio, artistas y colectivos de diversas disciplinas, colectivos de activismo artístico, organizaciones político-culturales, espacios culturales, radios comunitarias, entre otros. Se realizaron en estos años Encuentros Nacionales y Regionales de Teatro Comunitario (2005, 2007); Encuentros de Murgas (2006) que a su vez realizan la Marcha Carnavaleira (desfile de murgas por las calles céntricas de la ciudad) todos los diciembre desde el año 1997; Encuentros Provinciales de Candombe (2006, 2007) que a su vez realizan anualmente las llamadas de candombe en el mes de mayo en el barrio de Tolosa y en el mes de octubre en el barrio Meridiano V. Los colectivos de intervención urbana y/o activismo artístico realizaron algunas formas de articulación entre ellos como el Encuentro de Arte y Política denominado “La calle es nuestra” (un encuentro nacional de colectivos artísticos callejeros, donde confluyeron varios colectivos platenses). Además varios de ellos confluyeron en *Calle Tomada*, una propuesta que surgió de la mano de integrantes del Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) que le propusieron al equipo del Museo de Arte y Memoria (MAM) realizar una muestra sobre intervenciones urbanas de colectivos de la ciudad en La Plata, con un relevamiento de los antecedentes locales y un registro de los grupos activos en ese momento. También se realizó en nuestra ciudad la llamada Intervención Magenta, realizada en octubre de 2010, una jornada de intervención masiva coordinada por Luxor y realizada por graffiteros, artistas urbanos y colectivos de activismo artístico en la cual se pintaron en simultáneo 30 muros de la ciudad con un fondeado de color magenta como aglutinador. En la FLIA (Feria del Libro Independiente y Alternativo) confluyen escritores y editoriales independientes a la vez que en los últimos años surgió EDITA Feria de editoriales en La Plata. También existen diferentes encuentros y articulaciones entre sellos discográficos independientes. La Red de Carnavales Autogestivos nuclea cerca de 28 organizaciones y grupos que promueven carnavales independientes en distintos barrios de la ciudad. Los festivales de rock Ciudad Alterna, el festival Danza Afuera y los de cine experimental e independiente Festifreak y Feesalp también constituyen otras articulaciones locales. Otras coordinaciones que pueden encontrarse se dan a nivel geográfico, donde varios espacios y proyectos que habitan un mismo barrio se nuclean en Circuitos culturales. El Circuito Cultural Meridiano V es el más antiguo (comienza a funcionar en 2008) y el más consolidado. Se trata de un circuito híbrido que nuclea proyectos autogestionados con el sector privado y el sector gubernamental (en este caso la Municipalidad local). El circuito nace en principio como forma de coordinar las diversas actividades que se llevaban adelante en los diversos espacios que habitan el barrio, para que en vez de pisarse o estorbarse, se complementen y potencien. Tiene un fuerte hincapié en la identidad ferroviaria del barrio, al que buscan posicionar como polo turístico-cultural (Se retomarán algunos aspectos de este circuito en el próximo apartado de este Capítulo). En 2014 y con mucho menor desarrollo nace el Circuito Cultural Barrio Hipódromo, un circuito que nuclea espacios culturales y sociales y cervecerías artesanales principalmente ubicadas en ese barrio de la ciudad. A diferencia del Circuito Meridiano V la municipalidad local no participa de la conformación de este Circuito. También los espacios de venta de productos artísticos y culturales (libros de autor o de publicaciones independientes, objetos e indumentaria de diseño y obra artística en pequeño formato) conforman, hacia finales de 2015 una red que denominan *Unión de tiendas Culturales* bajo el lema “la unión hace la fuerza” apuestan al consumo responsable y solidario.

²⁴⁵ <http://reddecentrosculturales.blogspot.com.ar/>

²⁴⁶ <http://reddecentrosculturales.blogspot.com.ar/p/que-y-quienes-somos.html>

poder empezar a plantear algunas políticas relacionadas con la cultura²⁴⁷. Sus integrantes sostenían

La Red de Centros Culturales es una experiencia de organización única en el país. Y espera no ser la única. Somos espacios representativos de identidad de nuestra ciudad; espacios de gestión cultural inclusiva, sin fines de lucro, que brindamos educación no formal permanente, desarrollando las potencialidades expresivas de quienes concurren, y ayudando así a forjar nuevos artistas. (...) Nacimos de la crisis sin apoyo de nadie. Sostenemos cotidianamente espacios que cumplen una función social y comunitaria concreta, con ingresos exiguos devenidos de la solidaridad, la creatividad, la autogestión. Miles de vecinos asisten y participan cotidianamente en nuestros espacios, y por esto la ciudad puede enorgullecerse hoy de una actividad cultural intensa y accesible²⁴⁸.

La Red fue fundada²⁴⁹ por el *Centro Cultural Estación Provincial*, el *Centro de Cultura y Comunicación*, el *Centro Cultural El Faldón*, el *Centro Cultural Asociación Daniel Favero* y el *Centro Cultural Viejo Almacén el Obrero*. En seguida se unieron el *Centro Cultural El Núcleo* y el *Galpón de Encomiendas y Equipajes* (del colectivo *La Grieta*). Con el tiempo la conformación de la Red se fue modificando. Nació con cinco espacios participantes y llegó a nuclear hasta catorce. En diferentes momentos se sumaron *Galpón Sur*, el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*, el *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa*, *Centro Cultural Estación Circunvalación*, *El Hormiguero Espacio Cultural*, *Crisoles Espacio Cultural* y *El Ojo Abierto*, algunos de los cuales se alejaron luego de la red. Otros como el *Centro Cultural El Faldón*, se disolvieron como centro cultural con espacio físico propio para mudarse con su biblioteca a las instalaciones del *Centro Cultural Estación Provincial* y constituirse como grupo de gestión cultural *El Faldón*. Se definían como “una red constituida por diferentes espacios culturales multidisciplinarios, autónomos y autogestionados de la ciudad de La Plata” y señalaban que “nuestra función como red es crear y reforzar lazos de solidaridad y cooperación entre los espacios culturales. Buscamos articular experiencias, garantizar su continuidad, redimensionar y potenciar el valor de su trabajo, generando propuestas de gestión colectivas”²⁵⁰.

También se proponían “ser una red promotora y generadora de redes” y “consolidar a la Red de Centros Culturales como un actor político/cultural importante en la ciudad

²⁴⁷ Opinión formulada por una integrante del Centro Cultural Viejo Almacén el Obrero de la ciudad de La Plata, extraída del documental “Red de Centros” (2010).

²⁴⁸ Así se presentan en la publicación mensual Agenda de la Red de Centros culturales. Año 1, número 2, diciembre de 2007. Del archivo personal de la autora de esta tesis.

²⁴⁹ Los inicios de la Red como posibilidad pueden situarse en los talleres realizados en el marco de la tesis de grado de Cecilia Huarte. En esos encuentros los centros pudieron visualizar problemáticas comunes y comenzar a proyectar una forma de organización conjunta que los potenciara. Ver: Huarte (2005) y el documental “Red de Centros Culturales de La Plata” (2010).

²⁵⁰ Así se presentan en la publicación mensual Agenda de la Red de Centros culturales. Año 1, número 2, diciembre de 2007. Del archivo personal de la autora de esta tesis.

que le permita incidir, construir y gestionar políticas públicas culturales”. Un integrante del Centro de Cultura y Comunicación destacaba el interés de la Red de

(...) fomentar que en otros lugares se haga lo mismo. Lo que paso con la red es que es la primera experiencia de una red de centros culturales en la Argentina que nosotros conozcamos. Cuando hicimos las jornadas hace poco empezaron a llegar correos de lugares que les interesaba la experiencia y ya sabemos de lugares donde están queriendo armar algo parecido. Entonces además de fortalecernos a cada uno de nosotros contagia y genera la posibilidad de que se reproduzca en otros lados, eso mirándolo de acá a un tiempo es una fortaleza impresionante²⁵¹.

Desarrollaban “un proyecto de gestión cultural conjunta, de fuerte vinculación la comunidad local (proyección de la Red hacia otras asociaciones); y de fortalecimiento interno (capacitación de los integrantes)” y funcionaban “horizontalmente siempre en base al consenso y a la participación activa, propositiva y constructiva por parte de todos y cada uno de sus integrantes”. En cuanto a posicionamientos políticos sostenían que la Red

(...) se gesta desde la pluralidad ideológica, en pos de la diversidad cultural, siendo un sitio abierto a todos aquellos espacios independientes que de esta misma manera aborden el desarrollo de la gestión cultural (...) La RED como tal, independientemente de las ideologías y simpatías políticas de sus miembros, no posee afiliaciones partidarias de ningún tipo²⁵².

Algunos de sus actores definían la Red como “sectores que se unen y se mezclan sin una disposición jerárquica pero que se complementan”²⁵³, o que “una red es como un archipiélago, un conjunto de islas unidas por aquello que nos separa”²⁵⁴. La Red funcionaba también como espacio de contención, por ejemplo cuando en el año 2006, ante la posibilidad del cierre del *Centro Cultural El Faldón* frente a las dificultades para sostener el alquiler del inmueble, el *Centro Cultural Estación Provincial* les cedió dos aulas que no estaban utilizando para que el Faldón pudiera seguir funcionando. También otra unión de espacios ocurrió en el año 2012 cuando *Radio Estación Sur* (la radio del *Centro de Cultura y Comunicación*) se muda a las instalaciones del *Centro Cultural Favero*: “Justamente la red está para eso, para resolver los problemas de los centros culturales”²⁵⁵. La posibilidad de articularse fue un aspecto fundamental en tanto forma de contención y estrategia de defensa (frente a ofensivas de clausura por ejemplo), pero también lo fue como forma potenciarse y nutrirse entre las diversas experiencias. Además de las actividades conjuntas y las coordinaciones de eventos

²⁵¹ Comentario de integrantes del Centro de Cultura y comunicación, en el documental “Red de Centros Culturales” (2010).

²⁵² <http://reddcentros culturales.blogspot.com.ar/p/que-y-quienes-somos.html>

²⁵³ Comentario de integrantes del Centro de Cultura y comunicación, en el documental “Red de Centros Culturales” (2010).

²⁵⁴ Comentario de integrantes del Galpón de Encomiendas y Equipajes del Grupo La Grieta, en el documental “Red de Centros Culturales” (2010).

²⁵⁵ Comentario de Claudia Favero integrante del Centro Cultural Favero en Revista La Pulseada. Disponible en <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=3885>

como las ferias de centros culturales (donde se mostraban las actividades que se realizaban en cada centro, generalmente se desarrollaban en el espacio público, como en el playón frente al *Centro Cultural Estación Provincial*), uno de los puntos más importantes que impulsó la Red de Centros fue el reclamo por la sanción de la "Ordenanza de Habilitación y Promoción a Espacios Culturales Alternativos". La necesidad de impulsar la sanción de una ordenanza municipal que regulara la existencia de estas iniciativas, surgió en un principio como consecuencia de diferentes intentos de clausura de los espacios por no tener las "habilitaciones correspondientes"; pero entendiendo sobre todo la necesidad de intervenir de forma activa de las políticas culturales de la ciudad, para lograr la visibilización y el reconocimiento de las actividades que se desarrollaban en estos espacios (Valente, 2014f).

La red de centros culturales representa o intenta representar la idea de tejer relaciones entre los diferentes centros culturales para aportar a lo que hace a la cultura, la política y a la política cultural de esta ciudad. Y tratar de alguna manera de tirar lazos de solidaridad entre los centros, por lo general los grupos que sostienen estos centros culturales están en situaciones precarias de habitación de los espacios que habitan entonces la red también sirve para solidificar el trabajo de cada una de las organizaciones que forman parte de la red²⁵⁶.

Otros agentes involucrados señalaban

El proyecto establece que los centros reciban un subsidio municipal acorde a una prestación que brindan al conjunto de la sociedad, que tiene que ver no con una prestación de índole puramente económica sino de dinamismo social y de valorización de la cultura de la plata. En la plata no existe prácticamente cultura en el aspecto comercial²⁵⁷.

Finalmente aprobada en octubre de 2008, reconocía la figura del "Centro Cultural Alternativo" y promueve el "funcionamiento de dichas Asociaciones Civiles como Entidades de Bien Público con un subsidio de aproximadamente \$700 por mes a cada Espacio"²⁵⁸²⁵⁹. Entre agosto y noviembre de 2008 en conjunto con el Foro por los Derechos de la Niñez, Adolescencia y Juventud llevaron adelante "Cultura x los barrios" una serie de actividades con las que recorrían diversos barrios de la ciudad:

"Cultura por los barrios" para conocer y hacer valer los derechos de niñas, niños y adolescentes (...). Cultura para que el estado nacional, provincial y municipal garantice políticas públicas básicas, como salud, educación y recreación (...). Cultura para que no se judicialice la pobreza ni se hagan costumbre la represión y el gatillo fácil (...). Cultura como la entendemos desde la Red de Centros, como algo que va mucho más allá del hecho artístico, para ser parte fundamental del desarrollo y la construcción de la identidad de los pueblos. Porque creemos que,

²⁵⁶ Comentario de integrantes de Galpón Sur, en el documental "Red de Centros Culturales" (2010).

²⁵⁷ Comentario de integrantes del Centro Cultural Viejo Almacén el Obrero, en el documental "Red de Centros Culturales" (2010).

²⁵⁸ <http://reddecentros culturales.blogspot.com.br/p/ordenanza-para-espacios-culturales.html>

²⁵⁹ Aún así, existía un desequilibrio importante entre la remuneración económica del subsidio y las exigencias para ser reconocidos dentro del marco de la ordenanza, por lo cual muchos espacios desistían de tramitarlo.

cuando el discurso llano y seco queda corto o llega poco, el arte nos permite nuevas herramientas expresivas para cantar, escribir o teatralizar las realidades que nos tocan, que es el primer paso para cambiarlas²⁶⁰.

En ese marco, la 4º Feria de Centros culturales realizada en septiembre de ese año estuvo abocada a mostrar lo realizado en los distintos talleres y actividades que habían sido desarrollados con diferentes organizaciones barriales como hogares, casas del niño, comedores y bibliotecas populares. En el año 2011 La Red se suma a la campaña por el Proyecto de Ley "Puntos de Cultura", a la vez que es parte de otras redes mayores como la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social²⁶¹, el Colectivo "Pueblo Hace Cultura" Argentina²⁶² y la "RECI" Red de Espacios y Circuitos Independientes.

Con el tiempo la *Red de Centros Culturales* fue perdiendo fuerza y debido en parte a la multiplicación de espacios (tanto en cantidad como en diversidad de intereses y propuestas), se formaron tres nuevas redes entre fines de 2014 y comienzos de 2015: la *RECA (Ronda de Espacios Culturales Autogestivos)*, la *Ucecaa (Unión de Centros Culturales Alternativos y Artistas de La Plata)* y la *Red de Espacios Culturales*, las cuales a su vez coordinan de diversas formas entre ellas (Valente, 2015b y Fükelman; López Galarza; Trípodí, 2016). La ***Ronda de espacios culturales (RECA)***²⁶³ surge en enero del 2015 como respuesta a uno de los tantos intentos de clausura del *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*. De una convocatoria abierta a actores culturales de la ciudad nació "un espacio, un momento, donde nos juntamos en ronda para tomar mates, comer un guiso, conversar, reflexionar, compartir experiencias: la *RECA*". Desde entonces "hablamos en círculo, nos miramos, nos reconocemos, compartimos mates, discutimos sobre la cultura, pensamos en cómo organizarnos" expresan desde su página de *Facebook*. La *RECA* "nuclea a centros independientes que problematizan las legislaciones vigentes y el rol del Estado en cuanto a las políticas culturales locales"²⁶⁴. Está compuesta por el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*; *El Espacio*; *Área Chica*; *El Escudo*; *Ojalá*; *C'est la Vie*; *En Eso Estamos*; *La Carpintería*; *Calle Uno*; y los colectivos *Agenda Zaz* y el colectivo *Arte al Ataque*. Según sus miembros la noción de ronda "elimina la idea de centro y periferia, de adentro y de afuera" (en Fükelman; López Galarza; Trípodí, 2016:s/p). Además, sus integrantes definen que la *RECA* "nuclea a centros independientes que problematizan las legislaciones vigentes y

²⁶⁰ Extraído de la Agenda de la Red de Centros Culturales. Año 1, número 6, septiembre de 2008. Del archivo personal de la autora.

²⁶¹ <http://www.artetransformador.net/sitio>

²⁶² Colectivo que promueve el Proyecto de Ley "Puntos de Cultura". <http://www.pueblohacecultura.org.ar/>

²⁶³ <https://www.facebook.com/RECA-103561793319031/>

²⁶⁴ <http://agendazaz.com.ar/site/?p=12032>

el rol del Estado en cuanto a las políticas culturales locales”²⁶⁵. El 2 de abril de 2015 la *RECA* realiza su primera participación conjunta en el marco de "Desbordes"²⁶⁶ con una muestra fotográfica que buscaba mostrar el importante rol que los espacios culturales de la ciudad habían cumplido durante la inundación, como lugares de encuentro y ayuda comunitaria. Participaron de SISMO - Encuentro Latinoamericano de Derechos Culturales²⁶⁷ realizado en la ciudad Autónoma de Buenos Aires entre el 24 al 26 de noviembre 2016 con conferencias, cursos y encuentros con invitados de proyectos y organizaciones nacionales e internacionales. La **Red de Espacios culturales (REC)**²⁶⁸ por su parte, está conformada por el *Espacio Cultural Juana Azurduy*, la *Casa Popular Hugo Bacci*; *El Puente arte y cultura*; *Espacio Cultural Leonardo Favio*; *Centro Cultural Viento Sur*; *Centro Cultural El Amor y la igualdad*; *Vecindad Cultural Nacional y Popular*; *Joaquín Areta*; *El Jauretche Espacio Cultural*; *Mil Flores La Plata*; *Casa Lealtad Peronista Lili Ferrari*; *Centro Cultural María Eva* y el *Centro Cultural La Vuelta de Obligado*. La REC fue impulsada desde el *Espacio Cultural Juana Azurduy*

(...) con espacios que compartimos una cierta identidad política. Nos organizamos en esta red para, por un lado generar una agenda común de difusión de ciertas actividades y coordinar ciertas cuestiones. No ser competencia en ese sentido, poder coordinar las actividades y difundirlas y además, bueno, uno de los objetivos de esa red fue generar un proyecto de ordenanza que hicimos que la presentamos en el Concejo Deliberante a través de los concejales del Frente para la Victoria Nacional y Popular y a través de diferentes reuniones comisiones que se dieron en la Municipalidad: comisiones de cultura, de finanzas, se presentó, se votó por unanimidad y lo que estamos exigiendo ahora es que se reglamente²⁶⁹.

Y señalan

Nosotros tenemos una identidad política clara. Somos kirchneristas, somos peronistas, pero consideramos que este espacio es amplio a la sociedad general. Pero creemos que es parte de esta batalla cultural ser creativos a la hora de comunicar. Justamente es un Centro Cultural no una Unidad Básica, entonces, queremos incluir a todos. Sin dejar de decir lo que pensamos, compartiendo eso y tratar de generar ese intercambio²⁷⁰.

Finalmente, la **Unión de Centros y Espacios Culturales Alternativos y Artistas Independientes de La Plata (UCECAA)**²⁷¹ se forma originalmente por el *Centro Cultural Daniel Favero*, el *Centro Cultural El Ojo Abierto*, *Jacarandá* y el *Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza*, en el marco de una FLIA (Feria del Libro

²⁶⁵ <http://agendazaz.com.ar/site/?p=12032> (acceso julio de 2014).

²⁶⁶ Punto de encuentro de acciones culturales impulsadas por diferentes colectivos en los aniversarios de la inundación que vivió la ciudad de La Plata el 2 de abril de 2013 <https://www.facebook.com/Desbordes-Punto-de-encuentro-de-acciones-culturales-2A-276635569178051/>

²⁶⁷ <http://encuentrosismo.org/#/>

²⁶⁸ <https://www.facebook.com/RedEspaciosCulturales/>

²⁶⁹ Entrevista inédita realizada por María Alberó a Natalia Roche, gestora del Espacio Cultural Juana Azurduy el 14 de septiembre de 2016. Facilitada por la autora.

²⁷⁰ Entrevista inédita realizada por María Alberó a Natalia Roche, gestora del Espacio Cultural Juana Azurduy el 14 de septiembre de 2016. Facilitada por la autora.

²⁷¹ <https://www.facebook.com/ucecaa/>

Independiente y Autogestiva) que tuvo como consigna “La cultura no se clausura”, y surgió ante la necesidad que vieron de agruparse frente a las clausuras y acosos que estaba sufriendo los espacios por Control Urbano a fines de 2014²⁷². Desde la UCECAA sostienen que

(...) desde la autogestión fomentamos la cultura popular, brindando un espacio a las manifestaciones culturales que no encuentran lugar en los circuitos tradicionales. Así todos los barrios de la ciudad tienen, al menos, un Centro Cultural desde donde se promueve la cultura comunitaria y colectiva²⁷³.

Luego se suman otros espacios como *Trémula*, *Casa Pulsar*, *Casa Lumpen*; *Macá Cultura*; *Milton lugar*; *El Conventillo*; *Casa Unclan*; *El bosquecito* y el *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa*. En 2015 promovieron los “10 puntos por la cultura popular, comunitaria y colectiva” para ser considerados en los dos proyectos presentados en el Concejo Deliberante de la ciudad, que amplían la normativa que los regulaba hasta ese momento:

La Ordenanza 10.463 que nos regula fue gestada a partir de serios debates de los centros culturales platenses, y finalmente se sancionó en el 2008 gracias a la lucha gestada por la Red de Centros Culturales. Hoy, siete años después y frente al avance de propuestas culturales populares, la ordenanza vigente nos quedó chica. Aún así, su letra (junto a la 10.765 de Teatros Independientes) fue la base para el impulso, en la Ciudad de Buenos Aires, de la Ley de Centros Culturales impulsada por el *MECA (Movimiento de Espacios Culturales Autogestionados)*, aprobada a fines del año pasado. Hoy se nos presenta la posibilidad de actualizar la normativa. No es casualidad: como espacios nos organizamos, retomamos aquellas luchas, y generamos las condiciones para que ello suceda²⁷⁴.

Estas nuevas redes dan cuenta de una gran cantidad de espacios, de una diversidad de propuestas, en espacios sumamente diversificados. Más allá de la diversidad, las disputas para lograr un reconocimiento al trabajo y las actividades que realizan, tanto en lo simbólico como en la práctica, son el punto fuerte en común que atraviesan todas estas experiencias. En ese marco una de las acciones que movilizó a estas instancias de articulación fue el reclamo de la modificación de la Ordenanza Municipal N°10463 (sancionada en 2008 gracias a la pelea dada en su momento por la Red de Centros) la cual diferentes agentes culturales activos en el momento consideraban que había quedado chica²⁷⁵. En el debate por la modificación de la antigua ordenanza buscaron promover también una participación abierta horizontal en el debate implementar algunas cuestiones que nunca fueron reglamentadas, y lograr que de la normativa se pase a un reconocimiento y fomento real. Sin embargo, por la

²⁷² https://issuu.com/ucecaa/docs/ucecaa_n_1

²⁷³ <https://www.facebook.com/ucecaa/photos/a.349972108538878.1073741826.349972078538881/367795610089861/>

²⁷⁴ <https://www.facebook.com/ucecaa/photos/a.349972108538878.1073741826.349972078538881/367795610089861/>

²⁷⁵ <https://www.facebook.com/ucecaa/photos/a.349972108538878.1073741826.349972078538881/367795610089861/>

²⁷⁶ <https://www.eldia.com/nota/2015-4-27-buscan-ampliar-ayuda-a-centros-culturales>

desactualización de la antigua ordenanza, sumado al crecimiento y diversificación de los espacios culturales de la ciudad empezó a tomar fuerza la idea de crear una ordenanza nueva, la Ordenanza 11.301, la cual fue finalmente aprobada en 2015. Tanto antes de su sanción, como luego para lograr su efectiva implementación, las coordinadoras anteriormente mencionadas promovieron diferentes foros, talleres y encuentros que resultaron el lugar más orgánico de articulación entre ellas²⁷⁷. Fükelman; López Galarza; Trípodí (2016) destacan:

En este sentido, las reuniones periódicas entre los tres espacios de coordinación, así como diálogo con representantes del municipio, principalmente con el Secretario de Cultura Gustavo Silva, generaron ciertos avances en la implementación de la ordenanza N° 11.301. Un primer paso se observa en la apertura del *Registro Municipal de Espacios Culturales Alternativos* (Fükelman; López Galarza; Trípodí, 2016:s/p).

Entre 2015 y 2016 se realizaron dos Foros Regionales, dos cabildos de cultura, además de múltiples asambleas, plenarios y encuentros más pequeños que trataban sobre todo sobre la implementación de la Ordenanza 11.301 como se señaló, así como buscar articular ante situaciones urgentes de clausuras o amenazas de desalojos. El Primer Foro Regional de Espacios Culturales Autogestivos en La Plata, Berisso y Ensenada se realizó 4 de julio de 2015 en la Facultad de Trabajo Social de la UNLP. Los intenciones de este encuentro eran “desarrollar herramientas para enriquecer la cotidianeidad del trabajo de los centros culturales, discutir la posibilidad de una nueva ordenanza de Centros Culturales que proteja, y avance hacia una gremialidad y trabajo colectivo de los centros”²⁷⁸ tanto como “hacer un diagnóstico de situación en la región, visibilizar la existencia de nuestros espacios y los debates acerca de la cultura que en ellos se desarrolla”²⁷⁹. La discusión giró alrededor de cuatro ejes: Derechos culturales. Cultura y Estado; Cultura fuera del cuadrado. Territorialidad y trabajo cultural por fuera de los espacios; Autogestión. Sostenibilidad organizativa, económica y social; y Comunicación. Medios populares y alternativos, hacia la construcción de una red de comunicación y cultura²⁸⁰. En una nota sobre la experiencia de este Foro Juliana Celle expresa:

La prácticas culturales autogestivas, independientes, colectivas, autónomas (...) no son novedad en la región de La Plata, Berisso y Ensenada. (...) Es lógico entonces creer que, a pesar de los diversos factores que dificultan el desarrollo de cultura entendida en estos términos, miles de habitantes que circulan en los más de cien

²⁷⁷ Para ampliar información sobre estas tres coordinadoras y la nueva Ordenanza ver: Fükelman; López Galarza; Trípodí (2016)

²⁷⁸ <https://www.facebook.com/events/834389599979017/>

²⁷⁹ <https://www.facebook.com/events/834389599979017/>

²⁸⁰ <https://www.facebook.com/events/834389599979017/>

espacios culturales que existen hoy en la región, se vean impulsados a sostener estos modelos siempre novedosos, diversos, flexibles y mutables²⁸¹.

Socializar experiencias y herramientas, defender las actividades desarrolladas en estos espacios, reconocer a los gestores culturales como trabajadores de la cultura, fortalecer los lazos y fomentar espacios de coordinación mayores que sirvan como redes de contención, así como la necesidad de impulsar la reglamentación de Ordenanza, fueron los aspectos más relevantes que atravesaron las discusiones de ese 1º Foro.

Otra forma de articulación entre espacios culturales que se mencionará brevemente es el **ENECA (Encuentro Nacional de Espacios Culturales Autónomos)**, que de acuerdo a su enunciado, se trata de un espacio de coordinación que busca tender redes a nivel nacional. Aunque excede el ámbito de la ciudad de La Plata, es preciso nombrarlo porque algunos espacios de nuestra ciudad han participado de esta instancia de coordinación mayor. El **ENECA** realizó su primer encuentro en el Centro Cultural América Libre de la ciudad de Mar del Plata, del 19 al 21 de Noviembre de 2010.

(...) empezamos a trabajar para impulsar un movimiento cultural de carácter nacional, organizado en red, con autonomía y bajo los principios políticos y organizativos que practicamos en cada uno de nuestros espacios. Estos cinco años de caminar juntos, nos han permitido empezar a construir agendas comunes, realizar intercambios artísticos, socializar experiencias, fomentar y apoyar la conformación de nuevos espacios culturales autónomos, discutir políticas culturales, organizarnos frente a desalojos, nuclearnos en torno a reivindicaciones comunes desde la cultura. En este sentido avanzamos en la construcción colectiva del **ENECA** como un espacio de confluencia para dar la disputa simbólica y cultural, fortaleciendo los acuerdos construidos de manera consensuada y respetando los procesos de cada organización²⁸².

El segundo encuentro se realizó en el Centro Cultural El Birri de la ciudad de Santa Fe en el año 2011, y el 3º encuentro en el año 2012, en el Centro Social y Cultural Olga Vázquez en la ciudad de La Plata, el 4º fue nuevamente en el Centro Cultural América Libre de la ciudad de Mar del Plata y el 5º en 2014 en Compadres del Horizonte en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Finalmente, como se indicó en el Capítulo 2, algunos espacios más vinculados a las artes visuales confluyeron en el **Encuentro local de espacios y colectivos vinculados a las artes visuales**²⁸³, que se realizó en julio de 2013 en el Galpón de Encomiendas y Equipajes del Grupo La Grieta. Estuvo impulsado principalmente por el colectivo *Cama Elástica*, grupo formado por integrantes de colectivos, grupos de

²⁸¹ Celle, Juliana "Se realizó el 1er Foro Regional de Espacios Culturales Autogestivos en La Plata, Berisso y Ensenada" Facción Disponible en: <http://faccionlatina.org/project/se-realizo-el-1er-foro-regional-de-espacios-culturales-autogestivos-en-la-plata-berisso-y-ensenada/> 9 de Julio de 2015.

²⁸² https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=830838833632246&id=702034943179303

²⁸³ <http://elecvfpgcav.tumblr.com/> Para ampliar información ver por ejemplo: Valente (2014f).

investigación y espacios culturales que, explican, nace en 2012 “a partir de unas preguntas que nos hacíamos un grupo de artistas, gestores e historiadores del arte vinculados al campo artístico de la ciudad de La Plata”²⁸⁴. Se trató de una instancia preliminar, pensada principalmente para “visibilizar qué sucede en La Plata en el campo de las artes visuales”, “registrar a los distintos espacios y colectivos que intervienen en él, y procurar intercambios entre el circuito institucional y el autogestionado”²⁸⁵. Como se desarrolló en el Capítulo 1, Mellado (2008) distinguía entre los agentes de una escena local a los museos, las instituciones académicas y los actores independientes nucleados entre sí. En esa línea, fueron convocados a participar espacios y colectivos autogestionados²⁸⁶, espacios o programas vinculados a la universidad local (Universidad Nacional de La Plata)²⁸⁷ y museos de arte locales²⁸⁸. En ese sentido el *Encuentro* apuntó a nuclear y generar cruces entre lo autogestivo y lo institucional²⁸⁹. Lo cual puede observarse en algunos de los objetivos planteados como “construir y definir una trama de la escena local como tal” o “definir cuál es la escena artística local”, “disputar o incidir en las políticas culturales institucionales y autogestivas”²⁹⁰, entre otros. Participaron: *Mal de Muchos Galería; Centro de Arte Experimental Vigo; Benteveo Espacio Cultural; MUMART; Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (UNLP); Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina (UNLP); Sin título; Bisiesto; síntoma curadores; Alto Barrio Social Club; Sala de Ensayo (UNLP); residencia corazón; El hormiguero; Azul un Ala; Prosecretaría de Arte y Cultura (UNLP); CARPA; Taller del Caleidoscopio; Espacio A; La Fabriquera; La Grieta; Zule arte + taller*. El *Encuentro* contó con un momento de presentación, y con talleres sobre tres ejes: Formación (“desde dónde y cómo se forma, para qué, bajo qué proyectos pedagógicos. ¿Se gestiona en el tiempo? Qué proyección, cómo se sostiene y cómo se piensa la incidencia en la escena artística local”²⁹¹); Agenciamientos (“gestión, financiación y mercado. Dificultades, problemáticas y posibilidades de las prácticas autogestivas y su relación con

²⁸⁴<https://www.facebook.com/pages/Encuentro-Local-de-Espacios-y-Colectivos-vinculados-a-las-Artes-Visuales/191851914299459?fref=ts>

²⁸⁵<https://www.facebook.com/pages/Encuentro-Local-de-Espacios-y-Colectivos-vinculados-a-las-Artes-Visuales/191851914299459?fref=ts>

²⁸⁶ Mal de Muchos galería, Benteveo espacio cultural, Bisiesto, Sin título, Síntoma, Alto barrio social club, Residencia corazón, El Hormiguero, Azul un Ala, C.A.R.P.A., Taller del Caleidoscopio, Espacio A, Centro Experimental Vigo, La Grieta, La Fabriquera y Zule arte + taller.

²⁸⁷ El Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, el Laboratorio de Investigación y Documentación en prácticas artísticas contemporáneas y modos de acción política en América Latina, Sala de Ensayo y la Prosecretaría Arte y Cultura.

²⁸⁸ El Museo Municipal de Arte (MUMART).

²⁸⁹ Se retomarán estos aspectos en el último apartado de este Capítulo.

²⁹⁰<https://www.facebook.com/pages/Encuentro-Local-de-Espacios-y-Colectivos-vinculados-a-las-Artes-Visuales/191851914299459?fref=ts>

²⁹¹ <http://elecvfpgcav.tumblr.com/>

financiamientos públicos y/o privados²⁹²); y Construcción de Discursos teóricos (“¿Qué saberes se construyen sobre arte contemporáneo? ¿Cómo se puede pensar la práctica de la crítica de arte? ¿La producción teórica está limitada a la universidad? ¿Cómo circula ese conocimiento? ¿Qué vínculo con lo social existe? ¿Qué historias se construyen con la historia del arte? ¿Qué se investiga, por qué y para qué?”²⁹³). También hubo dos presentaciones, una del libro de Encuentro de Gestiones Autónomas (EGA) del equipo de trabajo Curatoría Forense²⁹⁴ y otra sobre el Frente la Unión²⁹⁵, ejemplos de intercambios y encuentros en otros lugares de Argentina. Si bien nunca se realizó un segundo encuentro, hubo algunas iniciativas en los meses siguientes que surgieron de los debates dados en los talleres²⁹⁶.

3.2. Habitar la ciudad y el barrio

“Habitar significa dejar huellas”
Walter Benjamin

En el Capítulo 1, se desarrollaron algunas nociones sobre la ciudad entendida como un espacio donde se disputan diferentes el laboratorio donde los colectivos experimentan nuevas formas de sociabilidad e identificación que disputan modelos hegemónicos de cómo se debe vivir en la ciudad contemporánea (regidos principalmente por valores del rédito económico, lógicas contractuales y mercantilizadas). En ese marco apropiarse/instalarse un lugar para constituirlo como un espacio de uso público es una acción política fundamental, en tanto articular una serie de lugares físicos permite postular un cierto lugar de poder en la resistencia que el establecimiento de un lugar propio ofrece al deterioro del tiempo (De Certeau, 2001). En esa línea, en el Capítulo 2 se observó que un aspecto central en los centros

²⁹² <http://elecvfpgcav.tumblr.com/>

²⁹³ <http://elecvfpgcav.tumblr.com/>

²⁹⁴ http://www.curatoriaforense.net/editorial/gestiones_autonomas/gira_de_presentacion_del_libro.html

²⁹⁵ <http://frente-launion.com.ar/>

²⁹⁶ Por ejemplo la iniciativa Cero Diagonal, un ciclo que duró cuatro fines de semana y propuso una “recorrida por más de veinte espacios de arte, nucleando centros culturales, galerías, residencias y talleres de artistas, y conectando los espacios, a los artistas, el barrio y el público, con el objetivo de darle visibilidad a la escena artística local”. El primer circuito se desarrolló en el barrio Meridiano V y recorrió los espacios del Galpón de Encomiendas y Equipajes del grupo La Grieta (esquina 18 y 71), el Taller 71 (71 entre 17 y 18), Mate (67 entre 20 y 21), Espacio Verofa, el Taller del Caleidoscopio (17 entre 63 y 64) y el Centro Cultural Estación Provincial (esquina 17 y 71). El segundo recorrió el autodenominado Alto Barrio con los espacios Zule (6 entre 69 y 70), Còsmiko (10 esquina 71), Rufus Taller (8 entre 62 y 63), Benteveo (6 entre 62 y 63) y Azul un Ala (69 entre 12 y 13). En el tercer fin de semana se visitó la zona céntrica, con Mal de muchos (49 entre 4 y 5), C’est la vie (55 entre 4 y 5), Residencia Corazón (diagonal 77 entre 3 y 47), Siberia (diagonal 79 entre 6 y 55) y Vendrás alguna vez (2 entre 53 y 54). Y finalmente el último fin de semana fue en barrio La Loma en los espacios El Hormiguero (35 entre 18 y 19), La Fabricuera (46 entre 13 y 14), Taller Naranja (528 entre 3 y 4), Sin Título (en el Bar La Mulata 55 entre 13 y 14), Espacio A (56 esquina diagonal 74), el Centro de Arte Experimental Vigo (15 entre 56 y 57) y Taller Tormenta (18 entre 55 y 56). <https://www.facebook.com/cero.diagonal/>

y espacios culturales radica justamente en su instalación en un espacio físico y social específico (un barrio), lo que les permite establecer procedimientos *estratégicos* mediante la construcción cotidiana de vínculos de distinto tipo con el entorno con metas a mediano y largo plazo. Los espacios surgidos en la primera década del 2000 se pensaron como formas de reconstruir en alguna medida el tejido social diezmado por el neoliberalismo de la década del '90²⁹⁷, con experiencias similares y derivadas de las asambleas barriales post 2001. Se señaló antes también, que algunos de esos proyectos ocuparon inmuebles abandonados en sintonía con otras experiencias de recuperación de espacios ociosos para el desarrollo de actividades culturales y comunitarias. Vinculadas a prácticas derivadas de la precariedad de poscrisis, donde la cultura se constituyó en un lugar de anclaje de procesos sociales y comunitarios, buscaban accionar de forma creativa en la ciudad y el barrio, en trabajos colectivos y colaborativos; para incidir en la dinámica social e intervenir activamente en la construcción de lo común. Sus prácticas pueden definirse como la posibilidad de “gestionar expresiones artísticas y culturales arraigadas a las prácticas barriales cotidianas, que generen el desarrollo y la transformación de la comunidad”, entendiendo que

(...) más que objetos de políticas, la comunicación y la cultura constituyen un campo primordial de batalla política: el estratégico escenario que le exige a la política recuperar su dimensión simbólica –su capacidad de representar el vínculo entre los ciudadanos, el sentimiento de pertenencia a una comunidad – para afrontar la erosión del orden colectivo (Barbero, 2010:XXIV y XXV).

Entonces, se piensan las prácticas de estos espacios como formas de *producción de la ciudad*, en tanto no reproducen formas hegemónicas de la habitabilidad sino que construyen otras novedosas. Aún así, y recordando la clasificación analítica que se realizó en el Capítulo 2, es necesario señalar que el entorno barrial ocupa diferentes lugares según los proyectos particulares de cada espacio. De forma que, por tratarse de proyectos que implican una dimensión física, todos *habitan* un barrio, que es parte de una ciudad (La Plata) aunque no de igual manera. Este apartado se propone reponer los modos de habitar que cada uno ha ido estableciendo en sus prácticas.

En el caso de *Galpón Sur* se forma en el año 1999 y comienza habitando una casa céntrica de la ciudad con la idea de formar un grupo que posibilitara estar en un territorio específico. Años después se mudan a otra casa, no tan céntrica, pero en un barrio de clase media dentro del casco urbano

Galpón Sur siempre se caracterizó por trabajar mucho los barrios donde habitaba, en esos casos esos dos barrios, hacíamos ferias, hacíamos hacia fin de año y en

²⁹⁷ Ver nota 4.

algún otro momento, con permiso de todos los vecinos del barrio, ocupábamos la plazoleta y hacíamos una jornada cultural ahí donde siempre tocaba Les Minon, donde siempre tocaba Hugo Figueras, personajes y grupos que después se amplificaron mucho más y que tal vez fueron mucho más conocidos posteriormente, pero que de alguna u otra manera acompañaban procesos políticos o se referenciaban con ciertas políticas o actividades que tenían que ver con cierta solidaridad, o de vecindad²⁹⁸.

Que hacíamos con Galpón Sur: casi diez cuadras a la redonda, al menos una vez por mes o cada dos meses tirábamos un boletín, informando nuestras actividades y con una editorial. Empezamos así en el primer galpón, entonces siempre había algún tipo de trabajo con los vecinos del lugar. En ese sentido teníamos la misma concepción de si eras un activista gremial y trabajabas con tu base, bueno nuestra base eran los vecinos y toda aquella gente que se convocaba por otros medios por la referencia que teníamos, etc.²⁹⁹³⁰⁰.

Por su parte, cuando el colectivo *La Grieta*, nómada durante varios años, se asienta finalmente, lo hace en uno de los galpones que pertenecieron al Ferrocarril Provincial. Un galpón en un barrio ferroviario que para 2004 estaba ya muy lejos de su época de esplendor, con el cierre de los ramales y el avance de las políticas neoliberales que infundieron la lógica del miedo y la desconfianza. Un barrio gris, de persianas bajas replegado hacia el interior de las casas³⁰¹.

Frente a ese resquebrajamiento de los lazos sociales, apostamos a las prácticas artísticas y teóricas como maneras de echar luz sobre la memoria colectiva y los problemas concretos, pero sobre todo como formas de sentir al otro, de acercarse, de compartir un deseo. Quisimos propiciar un *caldo de cultivo*, una *ecología cultural* que debería emerger de la multitud de los intercambios y los microeventos (La Grieta, 2009:187).

La *Muestra Ambulante*³⁰² fue una de las actividades que se dieron para intervenir en el barrio en el que estaba insertos:

La propuesta fue habitar el barrio, sacar la silla a la vereda, abrir las casas creando interfaces entre lo público y lo privado. Porque el barrio ya no era ese lugar de olvido del '95 sobre el que había que activar, el barrio era ahora un espacio que combinaba la resistencia –herencia del 2001-, la vecinocracia –de rejas, roadweillers y vecinos en alerta-, y sin dudas la alegría –unas ganas contenidas de encontrarse con aquellos con quienes se había cruzado todos esos años en los rincones de la ciudad, que era otra y compelia a nuevos modos de pensar la deriva- (Manuele, 2016:19)

Este grupo señala que

Llevar el arte al barrio es recordarle su carácter cotidiano. El arte no es un oficio excepcional sino una práctica diaria que solemos interrumpir para ir al almacén de la esquina o a la panadería, todos aquellos lugares que suelen ser también el insumo diario para ponerse bocetar. Pero el barrio no suele ser un lugar feliz. Es el

²⁹⁸ Marcelo Landi. Entrevista realizada por la autora en enero de 2017.

²⁹⁹ Ídem.

³⁰⁰ En el año 2000 deciden no solo habitar ese barrio y como organización política comienzan a hacer un trabajo barrial en Romero, un barrio más vulnerable de la ciudad.

³⁰¹ Así lo definen en la publicación "La Muestra Ambulante" del año 2009.

³⁰² Para ampliar información sobre las Muestras Ambulantes ver por ejemplo: Rodríguez (2008); Di Luca y Rodríguez (2009); La Grieta (2009); González Canosa (2010); Gálvez y Sciorra (2010); Negrete (2010); Correbo (2010); López (2017).

lugar propicio para el chusmerío y, lo que es peor, para practicar la delación. Cuando los vecinos están asustados, apuntan sin preguntar. Y el temor cunde por las calles del barrio. Las casas se fueron enjaulando, amurallando, electrificando. Ya nadie juega en la vereda. Solo los más viejos sacan la silla afuera para compartir el mate. Todo el mundo anda apurado. Nadie vive al barrio. Es un dormitorio gigante. La Muestra ambulante irrumpió en ese barrio gris y silencioso. Vino a recordarnos que estamos vivos; que la risa y el bullicio todavía son posibles. (...) No hablamos de tomar el barrio sino de asediarlo; moverse desde su cotidiano contradictorio, a veces para celebrarlo, otras para despistarlo o interrogarlo, para lanzarle un “cross a la mandíbula”-una expresión que le gustaba a Roberto Arlt (La Grieta, 2009:29).

Ya con el proyecto de extensión y voluntariado *Arte vivo* el proceso de gestión grupal de una muestra se transformó en un proceso de gestión comunitaria que se desarrollaba a largo de meses. Y se propusieron sobre todo, habitar el barrio para desmontar el *barrio idealizado* y combatir cierto *romanticismo* por lo barrial³⁰³: “Habitamos las experiencias desde el corazón de la comunidad, con su derrotero, con todas sus contradicciones. Y así desandamos sus miserias, al mismo tiempo que afirmamos sus fortalezas” (La Grieta, 2009:91).

Por otro lado, el *Centro Cultural Estación Provincial* se forma en el año 2001 ocupando el viejo edificio de lo que fue la Estación Central del Ferrocarril Provincial que llevaba años de abandono. Se definen como un proyecto comunitario “Trabajamos en la cultura entendiendo que es generadora de identidad, de acción comunitaria y de transformación social. Fomentamos la colaboración y el desarrollo creativo”³⁰⁴. La identidad barrial está muy presente en el desarrollo del espacio, cabe recordar que en la conformación del grupo de trabajo que lleva adelante el centro cultural confluyeron por un lado, un grupo de ex ferroviarios que trabajaban allí y vivían en el barrio, y por otro unos jóvenes universitarios que se suman. De las actividades desarrolladas por el centro cultural una que trabajaba en el fortalecimiento de una identidad barrial era el taller de Teatro Comunitario *Los Okupas del Andén*, integrado por gran cantidad de vecinos (niños, jóvenes y adultos) que desarrollaban obras teatrales sobre la historia y los relatos alrededor de la memoria de ese barrio ferroviario. Otra propuesta que indagaba en la identidad barrial era “Mates con Historias”, un encuentro que giraba alrededor de los mates y relatos de antiguos ferroviarios y vecinos del barrio, así como algunas jornadas realizadas en los aniversarios de fechas históricas (como la que se realizó a los 50 años del Plan Larkin, entre muchas otras) con charlas, exposiciones fotográficas y de material de archivo. A su vez el *Centro Cultural Estación Provincial* tiene estrecha relación con instituciones del barrio como la Escuela N° 58 y el Club Meridano V. La recuperación del barrio atrajo varios emprendimientos privados, bares

³⁰³ Ver: La Grieta (2009); Manuele (2016).

³⁰⁴ <https://www.estacionprovincial.com.ar/>

principalmente, por lo que la actividad nocturna en la zona creció notablemente. En 2005 desde el Centro Cultural ya pensaban en la forma de algún proyecto turístico, que sirviera para hacer publicidad al conjunto de actividades que se ofrecían en el barrio. Finalmente esta idea se empieza a materializar en la forma del Circuito Cultural Meridiano V³⁰⁵ en el año 2008, donde intervienen los Centros Culturales de la zona, el sector privado y la administración municipal, que creó la Dirección Meridiano V. Desde el sitio web sostienen que el objetivo de este circuito es que “el Barrio Meridiano V se convierta en un polo turístico cultural de atracción de la Ciudad fomentando el empleo y la participación barrial tomando la cultura como herramienta para la transformación social”³⁰⁶. Por dos años seguidos (2008 y 2009) el Circuito se presentó y ganó el programa “Presupuesto Participativo”³⁰⁷ con el proyecto “Paseo Público Cultural Meridiano V” que apuntaba a la recuperación de los terrenos alrededor del edificio de la estación central con senderos, iluminación, espacios verdes, asientos y juegos. *El Circuito Cultural Meridiano V* se consolidó con paseos culturales y recreativos, sobre todo los fines de semana, con una feria artesanal y de diseño, espectáculos de danza aérea y teatro comunitario, actividades en la biblioteca, propuestas para niños, bares y una radio que trasmite en directo entre otras cosas; además de algunas fiestas como la Fiesta del Alcaucil, la Fiesta de la Cerveza y el carnaval de Meridiano V, por ejemplo, con una afluencia masiva por parte de un público que ya no es solo la comunidad barrial sino que se acerca de otras partes de la ciudad.

En la recuperación y el crecimiento exponencial de la actividad en el barrio también se alzan contradicciones. Una mirada crítica desde el interior de esa experiencia señala

Mucho del movimiento cultural del Meridiano V debe reconocer esa consecuencia no deseada que hizo de la recuperación de un espacio de vida, una mercancía de la especulación urbana. (...) Así el barrio se va transformando en una escenografía para el comercio y el Municipio, donde los habitantes -los pibes de la escuela, los habitantes de pensiones, mecánicos roñosos, putas y merqueros, jubilados quinieleros- pasan a ser figuras molestas (Manuele, 2016:20).

Así, en las modificaciones que ocurrieron en Meridiano V, los espacios que fueron recuperados y revitalizados por iniciativas asociativas y vecinales, sociales y culturales, resultaron en parte absorbidos por la especulación inmobiliaria y los procesos de gentrificación urbana, generando procesos de exclusión. Sin embargo, cierto espíritu barrial-comunitario que marcó el inicio de estos proyectos busca permanecer en otras formas

³⁰⁵ <http://www.meridianocultural.com.ar/>

³⁰⁶ Anteriormente había surgido una idea similar de la mano de un concejal y que contó con el apoyo de los bares y del Centro Cultural, pero que no llegó a materializarse más que con la sanción de una media ordenanza que nombraba a este barrio como “Barrio del Tango” (Ver Huarte, 2005, anexos entrevistas).

³⁰⁷ Programa de participación ciudadana en la utilización del presupuesto local promulgado en 2008 en la ciudad de La Plata.

En aquellas muestras de 2005 y 2006, en los talleres de reflexión que hacíamos entre los colectivos organizadores, había una consigna sobre la que siempre volvíamos: dibujemos el barrio (...) En uno de esos ejercicios, uno de los compañeros decía: “es un barrio con espalda”, en el sentido que nuestros dibujos tenían siempre el límite de la avenida 72- circunvalación-. La Estación y el Galpón eran el límite de una cuadrícula, y lo que pasaba mas allá no tenía representación en nuestros imaginarios. Frente a estos sentidos, una experiencia se fue larvando. Porque así como el efecto de las Muestras ambulantes puede leerse como gentrificación, también hay un legado en el trabajo que actualmente se despliega en los talleres del galpón y en la Asamblea de la Estación Provincial. Experiencias que fueron acompañadas por un proceso que en la última década visibilizó y dio lugar a los que antes estaban de paso por la avenida 72. El barrio se amplió y empezó a contener lo que antes no tenía representación (Manuele, 2016:20).

Tanto el grupo *La Grieta*, con el *Galpón de Encomiendas y Equipajes*, y el *Centro Cultural Estación Provincial* buscaban, desde las prácticas artísticas y culturales, intervenir en los procesos de rehabilitación del barrio como espacio identitario, es decir, en tanto espacio de reconocimiento y de construcción de un *nosotros*, que busca construir una sociabilidad compartida. A su vez, fueron dos de los centros que dieron lugar a la *Red de Centros Culturales* en el año 2005. Los centros nucleados en esta *Red* sostenían “un tipo de gestión cultural de carácter inclusivo, solidario y articulado que tiene como protagonista a la comunidad” y se proponían “gestionar expresiones artísticas y culturales arraigadas a las prácticas barriales cotidianas, que generen el desarrollo y la transformación de la comunidad” así como “captar, programar y promover aquellas expresiones artísticas y sociales que no estén contempladas por la política cultural pública o espacios culturales oficiales”³⁰⁸.

Otra forma de vinculación con el barrio en que se inserta el centro o espacio cultural puede observarse en la experiencia del *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa*, que ocupa un galpón derruido en Tolosa, otro barrio ferroviario de la ciudad. Una integrante señala

(...) una vez que se empezó a trabajar la recuperación del edificio empezaron a surgir relaciones con gente que estaba cercana al lugar como el grupo de teatro comunitario Los Tololosanos [...] ellos son los que traen la historia delo que son los talleres ferroviarios. Porque digamos nosotros si bien estábamos ahí en el espacio, no teníamos mucho conocimiento de lo que significaba dentro de la comunidad de Tolosa. Cuando ellos empezaron a participar del Galpón nos fuimos enterando de lo que era lo de las 1000 casas, las huelgas obreras, el traslado de los talleres, que es la parte anterior al abandono [cuando] se trasladan a linieres los talleres cuando se empiezan a vaciar los ferrocarriles³⁰⁹.

La conformación de este Centro Cultural hizo hincapié en la recuperación del espacio para actividades culturales para la comunidad, buscando integrar también barrios colindantes, que estaban escindidos por las fronteras de las vías: de un lado el histórico barrio ferroviario de Tolosa, con larga tradición de luchas obreras y

³⁰⁸ <http://reddecentros culturales.blogspot.com.ar/p/que-y-quienes-somos.html>

³⁰⁹ Florencia Marinetti. Entrevista realizada por la autora en junio de 2013.

actualmente barrio de clase media; y del otro lado, asentamientos más nuevos y precarios, como el barrio El Churrasco, El Mercadito, Bajada Autopista, donde viven principalmente cartoneros y trabajadores del mercado de frutas (Valente, 2014c y 2015a).

(...) los talleres del galpón estaban de lunes a viernes, ahí asistían mucha gente del barrio, dependiendo del taller la gente que se acercaba, a los talleres de oficio se acercaban más (...). Después con la gente que son cartoneros de El Churrasco y El Mercadito también, se hizo más un trabajo en el lugar de ellos, en la plaza de los carreros. A partir del 2010-2011 se empiezan a hacer actividades coordinadas con la gente, como jornadas para chicos, jornadas de prevención de salud, pero en el lugar cercano a sus casas porque El Churrasco y El Mercadito quedan un poco alejados del Galpón. Están por un lado los talleres artísticos y de oficio, que eso lo integraban gente de distintas zonas del barrio, las actividades culturales que también convocaban a distintos sectores de vecinos, y después una de las cosas que creo yo que fue lo que activó la participación más fuerte fue el bachillerato popular³¹⁰.

Surgidos entre el año 2001 y el año 2008, el *Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza*, el *Centro Cultural Estación Provincial*, el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez* y el *Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa* son espacios ocupados y recuperados para actividades comunitarias: “Lo que decíamos es bueno, nosotros ocupamos este espacio pero no nos pertenece, es un lugar recuperado”³¹¹.

Otro ejemplo que puede señalarse es el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez*. Este espacio está ubicado sobre una avenida, en una zona céntrica de la ciudad, con gran desarrollo de proyectos inmobiliarios, y cercano a un eje comercial de la ciudad. Así, se ha convertido en una avenida con una gran circulación de personas de toda la ciudad, no solo de los habitantes del barrio.

(...) en los últimos años continúa el crecimiento desproporcionado de los grandes negocios inmobiliarios, beneficiados por el gobierno municipal. Nosotros tenemos la convicción de que los valores colectivos y solidarios son la base para un cambio cultural, social y político, y no queremos que el lugar donde proyectamos nuestro trabajo cotidiano se convierta en un edificio más, expresión de un sistema desigual e individualista³¹².

Con el boom inmobiliario de los últimos años y la construcción de grandes edificios en la zona, los embates por el desalojo se hacen cada vez más frecuentes. Un gran desafío para este espacio fue conseguir una “legitimidad social” -para un centro social y cultural que buscaba darle un lugar en el centro de la ciudad a los barrios periféricos y marginados- en un barrio céntrico de clase media asediado por el desarrollo de proyectos inmobiliarios: “que el hecho de que te saquen sea una gran injusticia que dañe a la sociedad en general, es exagerado pero, si de acá nos echan le tiene que

³¹⁰ Ídem.

³¹¹ Ídem.

³¹² <http://olgavazquez.blogspot.com.br/search?updated-max=2011-04-06T00:04:00-03:00&max-results=1&reverse-paginate=true>

doler a todo la sociedad, ese era el objetivo que teníamos a la hora de hacer casi cualquier cosa”³¹³. Por las características del entorno, la vinculación con el barrio siempre fue compleja. Aún así realizan campañas por el barrio difundiendo los talleres, la cocina de autores colectivos, y la biblioteca, como las instancias que suelen establecer mayor diálogo con el vecindario. A su vez, a partir de las amenazas de desalojo lanzaron la campaña “Por la expropiación definitiva”, que incluyó una serie de actividades, jornadas y festivales que se realizaron en el espacio público, entendiéndolo como una extensión del propio espacio del inmueble ocupado. Lejos de encerrarse o atrincherarse, la estrategia fue darse a conocer, abrirse, generar la máxima visibilidad posible con la difusión de las actividades (Valente, 2014a; 2014c; 2014d). En el año 2008 lanzaron una reinauguración³¹⁴: el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez* “era un lugar tomado pero ya la toma se había efectivizado”³¹⁵ señala un integrante que formula un viraje posible “(...) algo así como dejar el concepto de toma para apropiarnos del lugar”³¹⁶. Porque, como se señaló, el *Centro Social y Cultural Olga Vázquez* está ubicado en un barrio céntrico de la ciudad, un barrio de clase media; para acercarse, convocar a los vecinos el espacio debió darse estrategias de apertura entre las que se encontraba la recuperación edilicia, y la de lograr un espacio más “amigable”, que invite y no que expulse al que no es parte:

Había una concepción respecto a que todo lo que fuera de izquierda fuera oscuro y feo (...) cuanto más lumpen y lúgubre más de izquierda era, y en realidad hay un empobrecimiento cultural enorme. (...) para mí lo que nosotros hicieramos, por no ponerle cultura popular porque históricamente no tenía ese concepto en la cabeza en ese momento, todo lo que hicieramos tenía que ser de la mejor calidad posible dentro de nuestras posibilidades (...). Así me remito al prólogo del Libro de Manuel de Julio Cortázar, que el socialismo que construyamos sea lo más solar posible. Cuando está hablando de lo más solar posible es lo menos lúgubre posible, aquello dotado de mayor luz; por lo tanto si hay que dotarlo de luz hay que dotarlo de colores, y eso tiene que invitar³¹⁷.

Fueron “dos meses de arreglos, revoques y pintura [para] que el Olga comience a brindar hacia el resto de la comunidad toda la energía que durante este tiempo ha ido

³¹³ Marcelo Landi. Entrevista realizada por la autora en enero de 2017.

³¹⁴ En el marco de una jornada cultural realizada en septiembre de 2008.

³¹⁵ En 2007 se aprueba la ley 13.764, prorrogada en 2012, que declaró de “utilidad pública” y sujeto a expropiación el inmueble “destinado a apoyar y promover el funcionamiento de emprendimientos solidarios sin fines de lucro”.

³¹⁶ Marcelo Landi. Entrevista realizada por la autora en enero de 2017.

³¹⁷ Marcelo Landi. Entrevista realizada por la autora en enero de 2017. Una idea similar expresaba en Pablo Antonini del Centro de Cultura y Comunicación: “Y hacerlo profesionalmente, hacerlo bien: romper con esa dicotomía de que lo popular es improvisado, ‘berreta’, y que lo que está bien hecho es patrimonio de los proyectos comerciales. Nosotros creemos que acá podemos encarar un proyecto social y cultural bien hecho, con profesionalidad, con eficiencia, que no sea solamente para los centros culturales mismos –porque ese es otro vicio muy frecuente, el de hacer cosas ‘para militantes’-. Nosotros, en todo caso, tenemos que hacer un espacio *de* militantes, pero no *para* militantes: sino una radio que pueda escuchar mi vieja, su vecina, todo el mundo, que presente un lenguaje y un discurso claro, no sectario ni dogmático, con una estética interesante, y con una propuesta cultural fuerte. Las cosas que creemos que hay que decir, que hay que cambiar, las podemos decir en un lenguaje que se entienda y de una forma que se lo más masiva posible también” (Antonini en Huarte, 2005).

acumulando y era necesario convidar³¹⁸. En estos comentarios se observa lo que puede entenderse como un paso de acciones tácticas a una proyección más estratégica, como lo define De Certeau (2001): "(...) con esta actividad se cierra la etapa de resistencia para pasar a la ofensiva cultural del centro social y cultural"³¹⁹.

Los espacios que surgen sobre la mitad del periodo habitan la ciudad de formas más diversas. Algunos están interesados en participar activamente del entorno geográfico y social en el que están insertos, generando espacios de intercambio y encuentro con los vecinos a través de formas artísticas y culturales. Por ejemplo *La Bicicletería* (que surge en 2007) en el Barrio Hipódromo

(...) tiene esa característica barrial, fue un vecino que abrió su casa. No es que yo caí en un paracaídas y abrí un boliche en el barrio, esa característica acompaña la Bici. La Bici hizo raíz en un lugar muy fértil, un borde de la ciudad difícil de llegar. Y nosotros somos de barrio, eso nos definió³²⁰.

También *La Alborada*, que en su nueva forma para un viejo club, aquellos alrededor de los cuales se conformaba la sociabilidad de un barrio, además de sostener una impronta anclada en el arte urbano y callejero cuenta con biblioteca popular y diversos talleres artísticos. Muchos otros en cambio, como se señaló en el Capítulo 2, parecen establecer algo así como una parageografía (Plante y Usubiaga, 2013) ya que apuntan a intereses específicos de individuos o grupos particulares. Algunos intentan habitar ambas dimensiones, con talleres y actividades enfocadas al barrio, y exposiciones y pequeñas trastiendas de obra artística que suelen ser frecuentadas por un público más especializado. *Cōsmiko* por ejemplo, además de galería se proponía como club. Originalmente tenían pensado un formato que contemplaba la idea de socios con acreditaciones y beneficios³²¹. *El Espacio* desarrolló por un tiempo un formato similar algunos años después. En esas propuestas el *club* funciona como un espacio de encuentro y sociabilidad que, aunque no necesariamente a una escala barrial, activa espacios practicados en la ciudad (De Certeau, 2000). En tanto espacios de encuentro e intercambio constituyen nodos de otra cartografía posible, alejada del mapa turístico que señala los puntos de consumo y el recorrido preestablecido de lo que *debe ser* la ciudad. A su vez, proponer el barrio como lugar de producción y encuentro entre obras, productores y vecinos forma parte de una disputa más amplia sobre los usos de la ciudad y el derecho al acceso al arte y la cultura.

³¹⁸ <http://olgavazquez.blogspot.com.ar/2008/10/jornadas-en-el-centro-cultural-y-social.html>

³¹⁹ <http://olgavazquez.blogspot.com.ar/2008/10/jornadas-en-el-centro-cultural-y-social.html>

³²⁰ Entrevista realizada a Fernando (fundador del espacio) por el programa televisivo y radial de barrio Hipódromo Choque de Generaciones. Extraída del video realizado por Delfina Placido para los 10 años del espacio <https://www.facebook.com/395295487295738/videos/827255000766449/>

³²¹ Ver: López (2013).

Los modos de vinculación comunitaria y territorial también son variados en las tres coordinadoras que funcionan desde el 2014 y 2015. Para los integrantes de la RECA

Una expresión de lo que significan nuestros espacios surgió durante la inundación de Abril del 2013. En ese momento muchos espacios culturales funcionaron naturalmente como espacios de ayuda comunitaria, de encuentro donde enterarse de lo que estaba sucediendo y poder dar una mano, espacios de organización de la comunidad. Por eso, el 2 de abril de este año, participamos en la actividad cultural y multidisciplinaria Desbordes³²² –la cual fue coordinada junto al acto de la Asamblea de Inundados- con una intervención de fotografías, mostrando el rol de nuestros espacios culturales³²³.

Por su lado, los espacios nucleados en la *Red de Espacios Culturales* desarrollaron en los últimos años de nuestra periodización, actividades territoriales vinculadas con las políticas sociales promovidas por el Estado, que abarcaba desde el dictado del Plan FINes³²⁴, por ejemplo, capacitaciones para el trabajo del Ministerio de Trabajo, ferias con productores locales, entre otras (Fükelman; López Galarza; Trípodí, 2016). Tanto en el 1º como en el 2º Foro de Espacios Autogestivos que se nombraron en el primer apartado de este Capítulo, las formas de vinculación con el barrio estuvieron presentes de diversas formas. Los participantes de la comisión “Comunicación. Medios populares y alternativos, hacia la construcción de una red de comunicación y cultura” del 1º Foro mencionaron que

(...) surgieron experiencias a partir de lo que cada uno contó, donde había vínculos con el barrio, asambleas barriales, fiestas populares donde se nos invitaba, que nos parecieron estrategias fundamentales para que se conozca la acción, y tiene un poco que ver con la sostenibilidad social también. Si de repente somos una casa que el vecino pasa y ve que hay algunos adentro, pero no sabe bien qué sucede. Está bueno pensar que ese espacio sea conocido por el barrio y que sea parte de ese barrio³²⁵.

Y pensando en estrategias posibles propusieron:

(...) hacer un mapeo del barrio, pensar en las instituciones que existen en el barrio, quiénes son nuestros vecinos, con quién estamos compartiendo la calle, con quién estamos compartiendo. Hacer un mapeo del barrio, lo pensamos, lo laburamos y decidimos compartirlo para que cada uno que se encuentre en esta problemática lo quiera trasladar a su espacio particular, está invitado. Realizar mapeos del barrio en el que está inserto el centro cultural, saber con quienes participamos, con quienes compartimos la calle, para ver de qué manera podemos hacernos conocer, contagiar a nuestros vecinos lo que hacemos y porqué lo hacemos, y enriquecernos. También quizás hay experiencias y hay cuestiones en ese barrio que nos gustaría compartir³²⁶.

³²² Ver nota 258.

³²³ https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=107098566298687&id=103561793319031

³²⁴ Plan que facilita a los mayores de 18 años la finalización de los estudios primarios y secundarios.

³²⁵ Conclusiones de la comisión “Comunicación” presentadas en el plenario de cierre del 1º Foro Regional de Espacios Culturales Autogestivos, realizado el 4 de julio de 2015 en la Facultad de Trabajo Social, La Plata.

³²⁶ Conclusiones de la comisión “Comunicación” presentadas en el plenario de cierre del 1º Foro Regional de Espacios Culturales Autogestivos, realizado el 4 de julio de 2015 en la Facultad de Trabajo Social, La Plata.

A su vez, un integrante de la comisión “Cultura fuera del cuadrado. Territorialidad y trabajo cultural por fuera de los espacios” señaló lo que discutieron en la comisión y destacó

(...) la importancia de laburar y promover el desarrollo de la cultura en el barrio. Creo que si hay algo en lo que todos aquí podemos coincidir es que llevamos una propuesta de cultura a los territorios, y que allí también existen propuestas de cultura, por supuesto, pero las que nosotros trabajamos, las que allí encontramos, no son las únicas propuestas de cultura. Entonces darle importancia, darle la relevancia que significa esa necesidad, que va por fuera de la lógica mercantilista y que pasa más en función de la cultura y los derechos, el reconocimiento de identidades, valores, etcétera³²⁷.

A lo largo de este apartado pudo verse como las propuestas de los espacios artísticos y culturales objetos de esta tesis, en tanto proyectos que se despliegan en espacios físicos instalados en un barrio, muestran diferentes formas de pensar y habitar la ciudad. En algunos casos se observó una proyección orientada a una escala barrial, con un interés por constituirse en parte activa de la conformación de una cierta forma identitaria en esa escala. En este aspecto es relevante que están desparramados en diferentes barrios de la ciudad, de forma tal que pueden insertarse en la trama cotidiana del barrio. En otros casos las formas de intervención se dan promoviendo espacios de encuentro para grupos o colectivos, sobre todo de jóvenes artistas o productores culturales, constituyéndose también en formas de entender la ciudad como *lugar practicado* (De Certeau, 2000) es decir animada fundamentalmente por el conjunto de movimientos que despliegan sus habitantes. La apertura de espacios físicos propios en su apertura a la comunidad en general y a los grupos interesados en particular; así como la apropiación de espacios públicos, desde una plaza hasta la misma vereda, dan cuenta de una reconfiguración y una recreación del sentido de uso de lo público en la ciudad contemporánea.

3.3. Formas de incidencia en las políticas culturales locales

“Somos muy buenos pensando y haciendo proto-instituciones”

Claudia del Río

Al igual que las formas de habitar la ciudad y el barrio no son iguales en todos los espacios, las relaciones con las instituciones formales y sobre todo con las administraciones oficiales es bastante variable. Por un lado, es importante señalar que

³²⁷ Conclusiones de la comisión “Cultura fuera del cuadrado” presentadas en el plenario de cierre del 1º Foro Regional de Espacios Culturales Autogestivos, realizado el 4 de julio de 2015 en la Facultad de Trabajo Social, La Plata.

las formas particulares que asumen las categorías que dan cuenta de *la relación con* descritas en el Capítulo 2 (autonomía, independencia, alternatividad) deben ser leídas en función de los contextos sociales, económicos, institucionales y políticos determinados. Por ejemplo la *independencia* y la *autonomía* fueron el fundamento central de iniciativas que se desarrollaron en un contexto indiferente, sino agresivo a proyectos culturales comunitarios y vinculados con otras formas de asociatividad como asambleas, clubes, redes y colectivos varios (Valente, 2014f). Como se mencionó en el Capítulo 1, las características del periodo poscrisis determinaron el surgimiento de centros culturales que se pensaron como *alternativos* o hasta incluso *opuestos* a los espacios culturales oficiales. Esa *alternatividad* estaba determinada por diferentes aspectos, principalmente en tanto espacios que sostienen propuestas culturales abiertas y accesibles (diferentes a lo ofrecido tanto por la agenda cultural oficial como la comercial); que promueven instancias de encuentro/participación con la comunidad barrial y que consisten en fuentes laborales posibles para el sector cultural.

Hasta el 2005 la relación con el Estado se reducía mayormente

(...) al registro de algunos de estos ámbitos en los organismos oficiales municipales, provinciales o nacionales, encargados de otorgar personería jurídica a las entidades de bien público y ONGs, y los trámites burocráticos que implica esta inscripción (...). Sin que este registro a nivel oficial tenga mayores beneficios para los centros (Huarte, 2005:205).

La conformación de la *Red de Centros Culturales* y las disputas por la implementación de la primera ordenanza aprobada en 2008 da cuenta de la predisposición por parte de estos espacios de sostener un diálogo con el Estado, entendiéndolo como la forma más viable de lograr la sustentabilidad de sus proyectos, aunque por supuesto sin que eso significara negociar su autonomía (Huarte, 2005). Si bien las administraciones gubernamentales siguieron sosteniendo en mayor medida un modelo cultural enfocado en el consumo y el espectáculo masivo, los cambios políticos y económicos que operaron durante el transcurso de la década (como un crecimiento económico que habilitó nuevas fuentes de recursos, sumado a un reconocimiento del de las iniciativas culturales como generadoras de ciudadanía) produjeron reformulaciones. Esto, como se explicitó en el Capítulo 1, estuvo acompañado a nivel global por la ampliación de la definición de las políticas culturales que ya no quedan restringidas a la esfera estatal e incorporan la intervención de otros grupos y actores; y a nivel nacional-local por una recuperación y reconfiguración de la legitimidad institucional y estatal³²⁸. De forma tal que estos espacios comenzaron a concebir sus prácticas desde lo que Barbero nombra como la "búsqueda de institucionalidades otras, capaces de *dar forma* a las

³²⁸ Si bien las elecciones ocurrieron en el año 2003 cabe recordar que la participación electoral fue minoritaria y Néstor Kirchner ganó con el 23% del electorado, por lo cual se trató de un proceso lento.

pulsiones y desplazamientos de la *ciudadanía* hacia el ámbito de lo cultural y del plano de la representación al del *reconocimiento* instituyente” (Barbero, 2010:XXVII y XXVIII). En la sesión de votación de esa primera ordenanza que regulaba los denominados centros culturales alternativos Pablo Antonini (integrante del *Centro de Cultura y Comunicación* y de la *Red de Centros Culturales*) expresó:

(...) esto es resultado de un trabajo que se viene realizando hace dos o tres años pero que tuvo que ver con la necesidad concreta que veíamos nosotros de que estos espacios empezaran a tener un apoyo, que la unión social y comunitaria que se realizaba todos los días, empezara a ser reconocida y por lo menos fomentada por el Estado. La posibilidad que esta ordenanza abre es, no solamente al considerar a los espacios culturales alternativos como objetos de una política sino también como sujetos de una política³²⁹.

Aquellos espacios que desde sus comienzos entendieron su práctica como gestión artística, gestión cultural o gestión cultural comunitaria entablaron esta disputa desde muy pronto, ya que, como señala Uranga

(...) toda gestión implica voluntad de incidencia y exige tomar decisiones para influir en el desarrollo de los acontecimientos. Voluntad de incidencia se refiere a los esfuerzos organizados para, mediante la persuasión y la presión, ganar acceso y generar influencia sobre las personas que tienen poder de decisión en la formulación de orientaciones para un grupo, una comunidad o una organización. Desde esta perspectiva se puede decir entonces que la gestión es una acumulación de prácticas llevadas adelante por actores que buscan proyectarse, es decir, trascender su individualidad para ejercer influencia, para incidir, sobre lo organizacional y lo social (Uranga, 2016:12-13).

En cambio, en algunos de los espacios que no reivindican su práctica como una práctica gestión (sino como se indicó en el Capítulo 2 la entienden desde la producción, militancia o el trabajo) la necesidad de disputar las políticas públicas fue fortaleciéndose con el paso de los años. Actualmente ningún espacio piensa su autonomía entendida como completa separación, por lo cual gran parte de los esfuerzos de las diferentes formas de coordinación entre espacios se destinan a disputar ordenanzas u otras formas de intervención.

En términos generales, puede considerarse que la voluntad de incidencia e intervención en las políticas culturales locales por parte de los espacios culturales autogestionados es una constante del periodo que comprende esta tesis. Así como la conformación muy paulatina de algunos canales de diálogo que antes eran inexistentes.

En el caso de los espacios vinculados principalmente a las artes visuales, que fueron desarrollados en el Capítulo 2, y retomados en el primer apartado de este mismo Capítulo al reponer el *Encuentro Local de Espacios y Colectivos vinculados a las Artes Visuales*, convergieron diferentes aspectos. A los cambios en la coyuntura política y

³²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=tAHG3bYLN70>

económica y la rehabilitación institucional ya señalada, se sumaron particularidades de la escena de la ciudad; así como otras globales enmarcadas en las transformaciones en el campo del arte (ya vistas en el Capítulo 1). Sobre este último aspecto Richard señala

El corrimiento de las fronteras del arte hizo que la oposición entre lo institucional y lo contrainstitucional dejara de ser absoluta –como si se tratase del enfrentamiento entre territorios homogéneos (adentro versus afuera) que exigen la defensa en bloque de afirmaciones o negaciones totales (lo uno versus lo otro)- para entrar en los juegos de lo polémico y lo controversial que llevan las posiciones y las oposiciones a moverse en función de cómo se comportan los sistemas culturales en sus tendencias a la asimilación o al rechazo, al consenso o al desajuste que se grafican justo en el borde de las instituciones (Richard , 2014:14-15).

Esta serie de factores contribuyeron a que autogestión e institucionalidad confluyan cada vez más en las prácticas y actividades locales. Esto puede observarse por ejemplo en la escena de las artes visuales, como se verá a continuación, aunque no exclusivamente. Mellado (2008) señalaba que generalmente los agentes que conforman una escena artística (los museos, los artistas organizados y las instituciones artísticas académicas³³⁰) no suelen articular entre sí y en términos generales se limitan a reproducir sus propias condiciones de existencia. En la ciudad de La Plata, lo que sucede en el periodo de esta investigación, son intentos de articular esfuerzos de forma más sostenida por parte de estos agentes, en pos de la sinergia de dicha escena. En eso contribuyeron varios aspectos. Del lado de los espacios y colectivos autogestionados cierta posibilidad de pensarse a partir de políticas más flexibles, que posibilitan entrar y salir de las instituciones, y de concebirse a sí mismas como instituciones no oficiales³³¹. Por parte de las instituciones académicas, cabe destacar el trabajo de la Prosecretaría de Arte y Cultura de la UNLP y las modificaciones en los planes de estudio y la incorporación de nuevas disciplinas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, que abordan prácticas más relacionadas con el arte contemporáneo (tanto en los programas como en la apertura hacia artistas y producciones que suceden por fuera del ámbito académico y son invitadas a participar en formatos diversos que van desde charlas, presentaciones y obras participativas³³²), como el arte público, las prácticas colectivas, el arte relacional, las artes combinadas y la clínica de obra.

³³⁰ Como se señaló también en el Capítulo 1 faltaría sumar al sector privado, pero en el caso de la ciudad de La Plata este no resulta un agente de intervención en la escena artística local.

³³¹ Estas reflexiones se expresaron y se discutieron en uno de los talleres realizados durante el Encuentro.

³³² Por ejemplo la Cátedra Procedimientos de las Artes Plásticas, ver: Sanguinetti y Otondo (2017) y <http://procedimientosdelasartesfba.blogspot.com.ar/>; y la Cátedra Arte Contemporáneo, ver: <http://fba.unlp.edu.ar/artetemporaneo/?cat=3> ; entre otras. También la Secretaría de Arte y Cultura de la UNLP con el ciclo “Conversaciones” (ciclo de arte contemporáneo del que participaron importantes artistas contemporáneos).

Además de la existencia de voluntariados, declaraciones de interés cultural o proyectos comunes entre la universidad nacional local y los espacios autogestionados. Y por parte de los museos municipales y provinciales, aquello que los agentes denominan como la “actual ausencia del Estado en el campo de la cultura”³³³ que pareciera por un momento igualarlos en ciertas condiciones a las otras experiencias ya que hasta quienes trabajan en estos espacios del Estado lo hacen sin recursos y con mucho de voluntad personal para enfrentar esa situación³³⁴. Además que los mismos agentes de la escena se reiteran en diferentes lugares: los que impulsan un espacio autogestionado, a la vez dan clases en la universidad nacional local, o trabajan, con cargos menores, en museos o espacios de la cultura oficial. Esta particularidad, sumada a la voluntad de reconocerse como parte de una escena común y de la necesidad de pensar articulaciones posibles para poder potenciarla³³⁵, habilitó la proyección de instancias conjuntas que hubieran sido impensables en momentos anteriores (Valente, 2014f). Así, la autonomía y la independencia son parte de una tensión, articulada desde la intervención, la puja, la incidencia, con las políticas culturales como una

(...) estrategia o como una herramienta de participación real de la ciudadanía, en algunos casos, de los miembros de una comunidad o de una organización (...) para influir en la toma de decisiones de quienes tienen el poder y las atribuciones para adoptarlas (Uranga, 2016:12-13).

Se considera entonces que, en tanto generan circuitos experimentales (Haymann, 2005) interfieren y movilizan la homogeneidad de la escena abriéndola a otras propuestas, otros actores y otros públicos. En función de este análisis, se sostiene que estos espacios constituyen *formaciones emergentes*, en términos de Williams (2000), es decir que sin constituirse todavía como instituciones formales constituyen parte de un proceso de puja que promueven prácticas instituyentes.

³³³ <http://elecvfpgcav.tumblr.com/talleragenciamientos>

³³⁴ En el Taller de Agenciamientos, del Encuentro Local de Espacios y Colectivos vinculados a las Artes Visuales realizado en 2013, al analizar “los pros y contras de la actual ausencia del Estado en el campo de la cultura (...) una trabajadora del MUMART (Museo Municipal de Arte) dijo al respecto: “estamos haciendo autogestión dentro del Estado”. Ver: <http://elecvfpgcav.tumblr.com/talleragenciamientos>

³³⁵ Uno de los objetivos del *Encuentro Local de Espacios y Colectivos vinculados a las Artes Visuales*.

Conclusiones

A partir del trabajo de descripción, comparación y análisis, en articulación con el desarrollo del marco teórico y las categorías analíticas construidas, se desplegarán algunas reflexiones que se desprenden a modo de conclusiones de esta tesis. En primer lugar se propuso realizar un análisis de los espacios culturales autogestionados como un fenómeno con un crecimiento sostenido en la ciudad de La Plata. Este enunciado implica no solo un factor cuantitativo (cuantos espacios había en 2005 y cuantos en 2015 para conocer numéricamente la dimensión de ese crecimiento) sino también uno cualitativo, relativo a por qué pueden identificarse una gran cantidad de experiencias muy variadas desarrolladas a lo largo de diez años como parte del mismo *fenómeno*.

Por tratarse de proyectos que implican una dimensión física, todos *habitan* un barrio, aunque no de igual manera. Pudo verse que los primeros espacios de nuestra periodización se pensaban mayormente como posibilitadores de una ampliación de derechos (en tanto ofrecen actividades artísticas y culturales gratuitas o a muy bajo precio, y por estar ubicados en los barrios de la ciudad facilitarían el acceso a la producción cultural) y/o de la rehabilitación de nociones identitarias, ya sea alrededor del Ferrocarril o una identidad barrial; otros buscaban conmover, sacudir el barrio enrejado y desconfiado heredado de los años '90.

A su vez, sobre las habituales tensiones urbanas de centro-periferia, es importante señalar que el grueso de los espacios está ubicado dentro del denominado casco urbano de la ciudad de La Plata. Por lo cual vastas zonas periféricas de la ciudad no conviven con espacios culturales cercanos. Sin embargo, al interior de ese cuadrado habitan una diversidad de barrios, y muchos se encuentran en los bordes: por ejemplo el barrio Meridiano V al sur y el barrio Hipódromo al norte. A diferencia de los centros culturales y museos municipales y provinciales por ejemplo, que al comienzo de la periodización de esta tesis estaban todos ubicados a lo sumo a seis cuadras de distancia de la Plaza Moreno³³⁶. Esto favoreció en un primer tiempo la inserción de los espacios culturales autogestionados en los barrios en tanto promueven actividades culturales próximas a los vecinos, que ya no necesitan trasladarse hasta el centro de la ciudad para acceder a una oferta artística y cultural. Este factor fue modificándose con el transcurso de los años, pero la proporción de espacios por fuera del casco urbano continúa siendo baja.

Existen varios otros, sobre todo surgidos en la segunda mitad del periodo, que habilitan lo que puede nombrarse como una *parageografía* (Plante y Usubiaga, 2013),

³³⁶ Plaza central del diseño del casco urbano o casco histórico.

donde estos espacios de encuentro e intercambio constituyen nodos de otra cartografía posible, alejada del mapa turístico que señala los puntos de consumo y el recorrido preestablecido de lo que es la ciudad. Algunos intentan habitar ambas dimensiones, con talleres y actividades ancladas en el barrio, y exposiciones y pequeñas trastiendas que suelen ser frecuentadas por un público más especializado. Habitar e intervenir en un barrio sin idealizaciones ni prejuicios no es sencillo. Una tensión que suele darse es el riesgo de un cierto paracaidismo, que implicaría una suerte de asistencialismo cultural en tanto propuesta externa que *lleva* el arte y la cultura al barrio. Habitar ese mismo barrio parecería ser el primer paso y el más acertado para evitar ese riesgo, aunque no lo elimine del todo. A su vez, proponer el barrio como lugar de producción y encuentro entre obras, productores y vecinos es parte de una disputa más amplia sobre los usos de la ciudad y el derecho al acceso a la cultura. Porque finalmente es parte de una concepción del lugar que prácticas artísticas y culturales tienen en su inserción social. “Llevar el arte al barrio es recordarle su carácter cotidiano. El arte no es un oficio excepcional sino una práctica diaria” señalan desde La Grieta. O es una forma de retrucar “esa cosa del artista plástico que es inaccesible, que su obra es inaccesible” proponiendo un “espíritu de atelier, hola yo estoy acá estoy trabajando todo el tiempo, está todo expuesto, vení, pasá, conocé como se trabaja”³³⁷. Insertar el trabajo cotidiano del artista en el movimiento habitual de un barrio, constituye parte de las formas de *producir ciudad* como lo define De Certeau (2000) en tanto la acción sobre la ciudad resulta en una acción configuradora. Y remite a la búsqueda de formas de singularización, de romper con una estructura homogeneizante que suprime modos particulares de habitabilidad (De Certeau, 2008). También se retomó la delgada línea que separa, a partir de las observaciones de Manuele, “la recuperación de un espacio de vida (de) una mercancía de la especulación urbana” (Manuele, 2016:20). Con todas las contradicciones y a pesar de la lógica hegemónica que, como señala Peran (2011) tiende siempre a absorber y reincorporar toda experiencia disruptiva a la lógica del sistema productivo, estos proyectos demuestran que, en la proliferación de la informalidad y las formas *otras* de estar en la ciudad con la resignificación de la vida, el trabajo y el ocio, habitan, recrean y producen la ciudad (Barbero, 1991). Generar espacios de encuentro e intercambio desde el arte y la cultura (ya sea tanto en la construcción de una cultura popular, y participativa, no elitista ni sectaria; como una producción artística cotidiana, abierta y accesible) son parte de una disputa por cartografiar otra ciudad posible dentro de la ciudad y unas relaciones mercantilizadas, buscando establecer vínculos y

³³⁷ Ailén Lanzamidad, gestora de ORO/ Taller. Galería. Entrevista realizada por la autora en diciembre de 2017.

relaciones no mediadas por el rédito económico, ni por el beneficio individual. Es también una llamada a recuperar el trabajo colectivo, hacer con otros, como forma disruptiva de entender las formas de vivir en ciudades donde a veces estamos más aislados que *conectados*.

Otro aspecto importante por el cual se reconocen estas experiencias como parte del mismo *fenómeno* es la propia identificación de los agentes. En el año 2005 un integrante de un centro cultural de la ciudad declaraba

(...) hay como una especie de fenómeno: por alguna razón, sin ponerse de acuerdo entre sí, en los últimos años, hubo como una explosión de centros culturales. Están pasando un montón de cosas en esta ciudad, y estaban faltando lugares para poder expresar esas cosas (Antonini en Huarte, 2005:s/p).

Ese reconocimiento se manifestará luego con la conformación de la primera *Red de Centros Culturales*. Justamente, las redes y otras formas de coordinación son otro factor que evidencia una identificación mutua, donde se reconocen como pares, aunque no iguales. Dentro de esa multiplicidad se pudo constatar que el reconocimiento e identificación suele comenzar con los problemas comunes, las dificultades que enfrentan diariamente para el sostenimiento de sus espacios y/o para garantizar las actividades. Problemáticas comunes que son derivadas a su vez de modos de hacer compartidos. Por lo cual se observó que si bien reconocen la potencialidad de la articulación y del trabajo conjunto, las coyunturas potencian o no algunos posibilidades de asociación, por ejemplo en los momentos más hostiles cuando las articulaciones son vividas como una necesidad de supervivencia.

En esas formas de reconocimiento mutuo puede reconocerse un *vocabulario* de uso común amplio y diverso, y que estas formas de autodenominarse tejen una red de experiencias que, aunque con ciertas particularidades, nombra de diversas maneras modos de hacer sostenidos por la autogestión de recursos para garantizarse una cierta independencia o autonomía expresada en la libertad de acción y agenda. Así como promover la circulación de prácticas y recursos artísticos, culturales y comunicacionales que no suelen encontrar lugar en los circuitos oficiales. Para lo cual se estableció un método comparativo que permitió, a partir de establecer a grandes rasgos similitudes y diferencias, construir algunas categorías analíticas para realizar una clasificación que ayudara a comprender la diversidad del fenómeno. Así se observó que comparten el hecho de entender las prácticas artísticas y culturales como espacios para el intercambio, la sociabilidad y el encuentro, y alejados de una concepción de la cultura como consumo o espectáculo masivo; así como configuradoras una cierta forma de intervención social. Pero también que el lugar dado a lo artístico y a lo cultural no es siempre el mismo. Lo mismo ocurre con la dimensión de lo político, donde se recurrió a la diferenciación que establece Richard (2011) entre

arte de compromiso y arte de vanguardia para analizar *modos de hacer políticos* presentes en cada espacio. A partir de estas consideraciones pudieron diferenciarse y clasificarse sus modos de hacer cultural en tres grandes categorías: la primera en tanto militancia política desde lo cultural (es decir, que la práctica cultural se encuentra enmarcada y contenida en un proyecto político mayor, sea partidario o no); la segunda como gestión cultural comunitaria (que busca intervenir en lo político-social desde una escala local/ barrial); y la tercera como gestión cultural entendida como gestión artística (o sea, con una intención explícita de ocupar un lugar en la escena artística local). Lo que permitió pensar esta clasificación a partir de Richard, es sostener desde esta tesis que todos los espacios involucrados son políticos, en tanto una propuesta no solo es política por sus contenidos o sus temas, es decir por ilustrar las demandas políticas, sino por sus soportes, por las formas de intervenir disruptivamente en el orden de lo dado, proponer otras formas, habilitar otros actores, desmarcarse de los cánones. Es en este sentido que se entienden como prácticas políticas a las propuestas de lo que aquí es englobado como espacios artísticos y culturales autogestionados de la ciudad, y no solamente aquellos que tienen modos directos de intervención social, política y/o comunitaria. Además, se consideró que estas categorías resultan de utilidad para abordar con una mirada macro un fenómeno caracterizado por una gran cantidad y diversidad de propuestas; aunque no se las postula como categorías estrictas ni excluyentes, ya que reconocemos fácilmente que algunos espacios oscilan entre por lo menos dos de ellas.

En ese vocabulario común se identificaron algunas categorías que dan cuenta de *la relación con* tal como fueron descriptas en el Capítulo 2 (autonomía, independencia, alternatividad); aunque las formas particulares que asumen deben ser leídas en función de los contextos sociales, económicos, institucionales y políticos determinados. Por un lado, se destacó que autogestión y autonomía no significa auto-suficiencia, y pudo verse que algo que caracteriza estas experiencias es el hecho de estar permanentemente tejiendo redes que resultan tanto de contención frente a situaciones difíciles (desalojos, cierres por falta de presupuesto), potenciación y fortaleza para sostener disputas comunes, y un permanente enriquecimiento mutuo mediante diálogo y el intercambio. A su vez, resulta importante destacar la idea de *ensayo* o *experimentación* presente en estas prácticas, en tanto no existen formatos preestablecidos sobre cómo debe ser una gestión de un espacio de este tipo, por lo cual no hay un estado al cual arribar de una vez y para siempre, sino que son momentos y metas progresivas, objetivos a alcanzar por el hacer cotidiano colectivo que permiten ensayar, como en una práctica de laboratorio, procesos de *autogestión*.

Por otro lado, pudo observarse que la independencia y la autonomía no significaban lo mismo en los años anteriores al comienzo del periodo de investigación de esta tesis (donde las relaciones con el Estado se reducían a algún que otro trámite burocrático, pero que no implicaban ningún tipo ni de recursos ni de reconocimiento de su trabajo); que en los años comprendidos en esta periodización, caracterizados por una voluntad de incidencia e intervención en las políticas culturales locales por parte de los espacios culturales autogestionados, así como por la conformación muy paulatina de algunos canales de diálogo que antes eran inexistentes. La autonomía y la independencia se constituyen entonces como parte de una tensión, articulada desde la intervención, la puja, la incidencia, con las políticas culturales.

Esa voluntad de incidencia tuvo que ser acompañada de un reconocimiento de su trabajo. En este sentido se mencionó la importancia de estos proyectos en tanto gran cantidad de agentes de la escena artística y cultural están involucrados de una u otra forma en este tipo de espacios. Que se han consolidado tanto como espacios de producción y circulación de prácticas artísticas y culturales, puede verse en las extensas programaciones de agendas como *AgendaZAZ* o “Salí, vos podés!” (que funcionó durante 2013). Justamente en el año 2013, a partir del relevamiento de las actividades publicadas en los números de “Salí”, *Síntoma Curadores* realizó una serie de infografías que buscaban funcionar a modo de análisis crítico de la conformación de la escena artística local. De esas infografías, una expresa la relación entre cantidad de actividades y cantidad de artistas de la escena platense involucrados³³⁸; y otra refleja la proporción de propuestas desarrolladas en espacios oficiales y no oficiales, evidenciando el lugar predominante que ocupan las segundas³³⁹.

En relación con esto se analizó que parte de la importancia que adquirieron estos espacios está relacionada con que el sector artístico y cultural no encuentra fácilmente lugar donde desenvolverse (con un sector privado inexistente y un circuito oficial bastante reducido). De esto también se desprende el rol que ocupan en tanto generadores de fuentes laborales. Sin embargo, cabe destacar que muchas veces estas formas derivan en una precariedad del trabajo intelectual, que determina la perdurabilidad de muchas de estas propuestas³⁴⁰. En este sentido se entiende que

³³⁸ <https://www.facebook.com/sintomacuradores/photos/a.380659165331668.86689.37869605527979/574310809299835/?type=3&theater>

³³⁹ <https://www.facebook.com/sintomacuradores/photos/a.380659165331668.86689.37869605527979/574311579299758/?type=3&theater>

³⁴⁰ Desde el campo editorial independiente, aunque claramente extrapolable a las experiencias que analizamos en esta tesis, un editor señala: “Luego de varios años de transitar estas experiencias podemos asegurar que su devenir tiene más que ver con la supervivencia económica, la autoexplotación y la precarización de la vida en general, que con un modelo de trabajo signado por las libertades”, Pablo Amadeo, “Monos que tributan”. En: Revista *Malisia* Número 3, diciembre 2017, p.27.

haya tomado ímpetu el autoreconocimiento en tanto trabajadores, expresada en formas de organización y en reclamos de tipo sindical.

Otro aspecto recuperado fueron los límites externos que enfrenta cada experiencia para autodeterminarse y autonombrarse; así como sus implicaciones sobre la propia construcción. Ya se señaló que para estos proyectos, mantener su carácter de *formación*, en términos de Williams (2000), le otorga una mayor flexibilidad y experimentación, así como la posibilidad de reevaluaciones y reformulaciones. Al respecto, se retoma aquí una pregunta que se hacía Charles Esche en un encuentro entre espacios alternativos organizado por el grupo Trama³⁴¹: “¿Puede ser todo provisorio?”, o incluso “¿Puede lo provisorio proveer el principio alternativo estructural a través del cual las cosas cambien?”³⁴² (Esche, 2002:83-84). Esa flexibilidad y experimentación posibilitada por ese estado provisorio-permanente, podría tener su contracara en una falta de vocación de perdurabilidad³⁴³, o en la pérdida de potencia en sus formas de incidencia para llegar a constituirse en prácticas instituyentes. A nivel local, se retomaron los cuestionamientos realizados desde el colectivo Síntoma Curadores al hecho de nombrar estos proyectos como emergentes, alternativos, entre otros términos analizados, en tanto postular un circuito desde el lugar *en vías de* no permitiría reconocerlo en sus propias dimensiones, y por lo tanto plausible de ser analizado críticamente. En ese sentido, los espacios de coordinación resultan cruciales para reconocerse al interior de esa “trama portadora de una memoria y un saber hacer”, esa “reserva de imágenes” (Colectivo Situaciones, 2006:s/p) para pensar las formas de rearticulación y continuidad de las experiencias.

En síntesis, todo lo analizado aquí posibilitó un acercamiento al *vocabulario común* que con sus fortalezas y limitaciones atraviesa estos proyectos; de forma de poder reconocer cómo los modos de nombrarse, tanto como los modos de hacer, intervienen activamente en las disputas de sentido que establecen. Como se señaló antes, en esta tesis se sostiene que estos proyectos promueven circuitos experimentales (Haymann,

³⁴¹ *Trama. Programa de cooperación y confrontación entre artistas* realizó una variada serie de actividades entre los años 2000 y 2005 con la intención de fomentar “la cooperación, el desarrollo, y la capacitación de esta organizaciones de artistas en las aéreas de gestión cultural, sustentabilidad, legitimación del pensamiento artístico y responsabilidad social”. Fue un programa creado por Claudia Fontes, Leonel Luna, Pablo Zicarello y Marcelo Grosman y que contó con apoyo y financiamiento de diferentes instituciones y fundaciones como Fundación Espigas, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Holanda, Fundación Antorchas, Fundación Príncipe Claus (Holanda) y el Instituto Goethe de Buenos Aires.

³⁴² Desde su entonces lugar de director del Museo de Malmö (Suecia), Esche reivindica lo provisorio como herramienta para replantearse las instituciones, en tanto lo provisorio “se refiere al tiempo más que al espacio y a la continua división de tiempo en unidades no específicas durante las cuales las instituciones pueden adoptar diferentes personalidades, diferentes identidades para artistas y para su público” (Esche, 2002:84).

³⁴³ Esche (2002) señala que esta vocación es inherente a un museo ya que por el hecho de alojar una colección que debe conservar la ubica en un pensamiento de supervivencia a largo plazo, o incluso eterna.

2005) que interfieren y movilizan la homogeneidad de la escena abriéndola a otras propuestas, otros actores y otros públicos. En función de este análisis entonces, se considera que estos espacios constituyen *formaciones emergentes*, en términos de Williams (2000), es decir movimientos con una influencia fundamental en el desarrollo de artístico y cultural local, que en relaciones variables con las instituciones formales establecen un proceso de puja por el cual promueven prácticas instituyentes.

En esta línea, a lo largo de esta tesis fueron evidenciándose líneas de continuidad que permiten considerarlos como parte de un mismo fenómeno. El cual por supuesto, lejos de mantenerse estanco, va mutando, enriqueciéndose y diversificándose, ya sea por cambios en la coyuntura política, social, económica, institucional, así como la referente al campo artístico y las formas de intervención en las políticas culturales locales. En ese sentido se entiende que las categorías construidas para el análisis no son excluyentes, sino porosas y permeables. Por lo cual, si bien se reconocen formas de asociatividad y agenciamiento colectivo mayoritariamente predominantes para cada coyuntura, no significa que vayan desplazándose unas a otras, sino que muchas veces se superponen, conviven, se transparentan, estableciendo diálogos e intercambios.

Referencias bibliográficas

ARDENNE, Paul. (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.

BARBERO, Jesús. (1991) "Dinámicas Urbanas de la Cultura". En: *Revista Gaceta de Colcultura* N° 12, Diciembre de 1991. Ponencia presentada en el seminario "La ciudad: cultura, espacios y modos de vida" en Medellín, Colombia

BARBERO, Jesús. (2010a) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos Editorial, Rubí; México: Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco.

BARBERO, Jesús. (2010b) "Mutaciones culturales y estéticas de la política". En: *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, p. 15 a 25, N° 35, Abril de 2010.

BENJAMIN, Walter [1936] 2009. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Estética y política*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.

BOURDIEU, Pierre. (2002) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerarios de un concepto*. Montessor.

BOURRIAUD, Nicolás. (2008) *La estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BREA, José Luis. (2003) *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2003.

BREA, José Luis. (2009) *Auras frías*. Barcelona: Editorial Anagrama.

BRUNNER, José Joaquín. (1987) "Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades". En: García Canclini, Néstor (Ed.) *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo 1987

CAPASSO, Verónica y URTUBEY, Federico. (2014) "Después de la crisis experiencias y prácticas artísticas autogestivas pos 2001". En: *Revista Arte e Investigación 10*. Secretaría de Ciencia y Técnica. FBA. UNLP. La Plata, noviembre 2014.

CARMAN, María. (2006) *Las trampas de la cultura: los intrusos y los nuevos usos del barrio de Gardel*. Buenos Aires: Paidós.

CASTORIADIS (1993) *Conferencia en la UNAM*. Cuaderno de jornadas 03, publicado por la FFYL, UNAM. México.

COLECTIVO LA GRIETA (2009) *La Muestra Ambulante* (catálogo). La Plata: Ediciones Grupo La Grieta / Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Bellas Artes.

COLECTIVO SITUACIONES. (2002). *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: De mano en mano, 2002.

DE CERTEAU, Michel. (2000) *La invención del Cotidiano. 1Las artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

DE CERTEAU, Michel. (2001) "De las practicas cotidianas de oposición". En: AAVV. *Modos de Hacer, Arte Crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2001.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix [1977] (2004) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Introducción: Rizomas. Valencia: Pre-Textos.

ESCHE, Charles (2002) “¿Puede todo ser provisorio?”. En: *La sociedad imaginada desde el arte contemporáneo en Argentina*. Trama. Buenos Aires: Fundación Espigas.

ESCOBAR, Ticio. (2004) “Los parpadeos del aura”. En: *Arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC.

FOSTER, Hal. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Capítulo. El artista como etnógrafo. P. 175-208. Madrid: Akal.

FURIÓ, Vicenç (1990) “La historia del arte aspectos teóricos y metodológicos”. En: *Introducción a la historia del arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*. Barcelona: Editorial Barcanova S.A.

GÁLVEZ, Ignacio Raúl y SCIORRA, Jorgelina. (2010) “El grupo la grieta y su arte sociológico”. En: *Actas II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*. FBA. UNLP. La Plata, 29 y 30 de abril de 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (Ed.) (1987) “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo”. En: *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1997) Ciudad invisible, ciudad vigilada. En: Revista La Jornada Semanal, México, 18 de mayo 1997.

GARCÍA GUERREIRO, Luciana. (2010) Espacios de articulación, redes autogestivas e intercambios alternativos en la ciudad de Buenos Aires. En: Revista Otra Economía, vol. IV, N° 6, 1º semestre 2010.

GARCÍA NAVARRO, Santiago [et.al.] (Comp.) 2005. El pez, La bicicleta y la máquina de escribir: un libro sobre El encuentro de espacios y grupos independientes de América latina y El Cribe. Buenos Aires: Fundación Proa.

GENTILE, Lucía (2014) “Nuevos emergentes en el campo artístico platense: autogestión en la casa cultural Cést la vie y la Galería/Club Cösmiko”. En: ZULIANI BELLUSCHI, Andrea. *Imágenes de la urbe: flujos culturales y políticas cotidianas*. p.201-217. Rosario: UNR Editora. Edición en papel.

GIUNTA, Andrea. (2009) *Poscrisis*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

GROYS, Boris. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra editora.

GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely. (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

GUTIÉRREZ, Alicia. (2010). A modo de Introducción: los conceptos centrales en la sociología de Pierre Bourdieu. En: Bourdieu, Pierre (2010) *Creencia artística y bienes simbólicos*. Ciudades de Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.

HAYMANN, Dalia. (2005). Introducción al mercado del arte. Chile: Portal Iberoamericano de Gestión Cultural.

HOLMES, Brian (2008) "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones". En: AAVV. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.

HUARTE, Cecilia. (2005) *Centros Culturales independientes de la ciudad de La Plata: una mirada comunicacional* (Tesis de grado). Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

LADAGGA, Reinaldo. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

LA VARRA, Giovanni. (2008) "El último espacio público de la ciudad contemporánea". En: *Catálogo Post-It City. Ciudades Ocasionales*. Barcelona: CCCB, SEACEX, Turner.

MANUELE, Matías. (2016) "Amartizar en el barrio". En: Revista *boba*. Año II, N°3, Diciembre 2016

LIPPARD, Lucy (2001) "Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar". En: Blanco; Carrillo; Claramonte; Expósito (Ed.) (2011) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

OSSWALD, Denise (2009) "Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo". En: Wortman, Ana (comp.) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Buenos Aires: Eudeba.

PAIM, Claudia (2012) *Táticas de Artistas na América Latina*. Porto Alegre: Panorama Crítico editora.

PAL PÉLBART, Peter. (2011) *Vida Capital*. São Paulo: Editora Iluminuras.

PERÁN, Marti. (2008) "Post-It City. Ciudades ocasionales". En: *Catálogo Post-It City. Ciudades Ocasionales*. Barcelona: CCCB, SEACEX, Turner.

PLANTE, Isabel y USUBIAGA, Viviana (2013) "Sobre proyectos colaborativos en la republica del arte contemporáneo argentino". En: *Revista Blanco sobre blanco*, octubre 2013, p.21-30.

PUIG, Toni (2004) *Se acabó la diversión. Ideas y gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.

RACIOPPE, Bianca (2013). *Liberar, compartir; derivar. Cultura libre y copyleft: un entramado para (re)pensar la cultura*. La Plata: Al Margen.

REGUILLO CRUZ, Rossana. (1996) *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre y comunicación*. México: ITESO.

RIBAS, Cristina (ed.). (2014) *Vocabulário político para processos estéticos*. Río de Janeiro: FUNARTE.

RICHARD, Nelly (1994) *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Editorial cuatro propio.

RICHARD, Nelly. (2014) *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad diego Portales.

SEPÚLVEDA, Jorge y PETRONI, Ilze (Ed.) (2013) *Encuentro de Gestiones autónomas de Artes Visuales Contemporáneas*. Cap. "Autónomos, no independientes" y Cap. "Historizar el presente". Córdoba: Curatoría Forense.

SMITH, Therry. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.

SOUSA SANTOS, Boaventura. (2007) *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo Editorial.

SVAMPA, Maristella (2005) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del Neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

WILLIAMS, Raymond. (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires: Paidós

WILLIAMS, Raymond. (2000) *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

WORTMAN, Ana. (1997). "Nuevos significados de la palabra cultura durante el menemismo". En: Revista *Estudios Sociales*, N° 13, Santa Fe, UNL.

WORTMAN, Ana. (2003). *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía.

WORTMAN, Ana. (Comp.). (2009) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.

YÚDICE, George. (1999) "El recurso de la Cultura". En: *Cultura y Globalización*. C.E.S., Universidad de Colombia.

ZIBECCHI, Raúl. 2003. *Genealogía de la revuelta. Argentina: la sociedad en movimiento*. La Plata: Nordan comunidad, Piedra Libre.

Referencias electrónicas

ALBERO, María; DI MARÍA, Graciela; TRÍPODI, M. Victoria (2016) "El Hormiguero: espacio artístico autogestivo". En: *Actas 8vas Jornadas de Investigación Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JIDAP)*. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/57279/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

ALONSO, Rodrigo. (2013) *Reactivando la esfera pública*. En: *Revista Lucera*, N° 3, Rosario. Disponible en: http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/esfera.pdf

BADENES, Daniel. 2013. "La cultura platense en los noventa". En: *Revista La Pulseada*. Disponible en <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=6419>

BAYARDO, Rubens (2002) *Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural*. Disponible en <http://www.cepi.us/posgrado/recursos/archivos/ebooks/RBayardo.pdf>

BEY, Hakim. *La zona temporalmente autónoma (TAZ)*. Disponible en: <http://www.merzmail.net/taz.pdf>

BOIX, Ornella A. (2013) *Sellos emergentes en La Plata: Nuevas configuraciones de los mundos de la música* (Tesis de posgrado). Facultad de Humanidades y Ciencias de la

Educación. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1015/te.1015.pdf>

CASTRO, Carolina. (2014) "Sobre límites y posibilidades: Entrevista a Ticio Escobar". En: revista *Artishock*. Disponible en <http://www.artishock.cl/2014/04/sobre-limites-y-posibilidadesentrevista-a-ticio-escobar/>

CAPASSO, Verónica (2013) "Colectivos de artistas platenses y militancia. Algunas aproximaciones para el análisis". En: *Actas IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. IHAHA. FBA. UNLP. La Plata, 12 y 13 de septiembre 2013. Disponible en: http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/mesa2/ponencia_capasso.pdf

CHEMPES (2009) "El recurso a la cultura en las marchas por Julio López en la ciudad de La Plata. Período 2006 – 2008". Disponible en: http://argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf

COLECTIVO LA GRIETA (2015) "La tenacidad de los galpones". En: *Revista CIA*, N°4, p.150-160. Disponible en: https://issuu.com/revistacia/docs/revista_cia_n_4

COLECTIVO SITUACIONES (2006) "Notas sobre la noción de `comunidad`" Epílogo. En: Zibechi. *Dispersar el poder. Los movimientos sociales poderes antiestatales*. Buenos Aires: Tinta Limón ediciones. Disponible en: https://www.nodo50.org/colectivosituaciones/articulos_26.htm

CORREBO, Noel (2010) "Las muestras ambulantes o cuando el arte vivo intervino un ferrobarrío". En: *Actas VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. La Plata*. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38620>

DE CERTEAU, Michel (2008) Andar en la ciudad. En: Revista *Bifurcaciones*. Talca, Chile, Número 7, Julio, 2008. http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf

DEL MÁRMOL, Mariana; MAGRI, Gisella; SÁEZ, Mariana (2014) Acerca de "lo independiente" en las artes escénicas platenses: Un abordaje etnográfico. VIII Jornadas de Sociología. UNLP. Ensenada, 3 al 5 de diciembre de 2014. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4419/ev.4419.pdf

DE RUEDA, María de los Ángeles (Coord.)(2006) *Múltiples/Múltiples. Pasajes entre las artes, la tecnología y la cultura visual*. Cap. "Introducción". La Plata. Disponible en: https://issuu.com/lelederueda/docs/m_ltiples- m_ltiples

DE RUEDA, María de los Ángeles. (2011) "Arte y medios entre la cultura de masas y la cultura de redes: Un tejido evanescente". En: *Actas Octavas Jornadas Nacionales de Investigación de Arte en Argentina*, La Plata. Disponible en <http://jornadasfba.com.ar/Materiales/2011%20%208vas%20Jornadas%20IHA/ponencias/eje4/e4-2.pdf> [acceso 15 de julio 2014]

DESJARDINS, Pamela. (2012) "El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y rede de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino" En: revista *Arte y sociedad*. Año 2 - Número 1, Febrero 2012. Disponible en <http://asri.eumed.net/1/pd.html>

DI LUCA, Fabiana y RODRÍGUEZ, Esteban. (2009) "Pero se mueve! Arte vivo! y Muestra Ambulante, barrio Meridiano V". En: revista *Nexo*, Secretaria de Extensión.

FBA. UNLP. Disponible en:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/51853/Documento_completo.pdf?sequence=1

DI MARÍA, Graciela y ALBERO, María (2017a) "Espacio Cultural Juana Azurduy". En: *Actas 1º Congreso Internacional de enseñanza y Producción de las artes en América Latina*. FBA. UNLP. La Plata, 4, 5 y 6 de octubre de 2017. Disponible en:
<http://www.fba.unlp.edu.ar/ciepaal/wp-content/uploads/2017/10/1.3.-ESPACIO-CULTURAL-JUANA-AZURDUY.pdf>

DI MARÍA, Graciela y ALBERO, María (2017b) "Viento Sur Centro Cultural". En: *Actas 1º Congreso Internacional de enseñanza y Producción de las artes en América Latina*. FBA. UNLP. La Plata, 4, 5 y 6 de octubre de 2017. Disponible en:
<http://www.fba.unlp.edu.ar/ciepaal/wp-content/uploads/2017/10/1.4.-VIENTO-SUR-CENTRO-CULTURAL.pdf>

ESCOBAR, Ticio. (2015) "La emancipación debe pasar por construcciones colectivas". Entrevista en: *Diario Página 12*, por Natalia Aruguete y Bárbara Schijman, 13 de abril de 2015. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-270398-2015-0413.html>

FÜKELMAN, María Cristina (2014) "Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016)". En: *Revista Arte e Investigación*; año 16, no. 10, 2014. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/53499/Documento_completo_.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

FÜKELMAN, M. Cristina; LÓPEZ GALARZA, Clarisa; ORTÍZ, Justo. (2015) "Consideraciones sobre el circuito artístico platense y los espacios autogestionados. Estudio de caso: En Eso Estamos". En: *Actas X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*, IHAAA. FBA. UNLP, La Plata, 24 y 25 septiembre 2015. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/60393/Documento_completo_.%20Fuekelman,%20Galarza,%20Ortiz_corregido.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

FÜKELMAN, María Cristina; LÓPEZ GALARZA, Clarisa; TRÍPODI, María Victoria. (2016) "Las coordinadoras de centros culturales autogestivos en La Plata: organización, acciones y posibilidades". En: *Actas VIII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. FBA. UNLP. La Plata, 6 y 7 de octubre de 2016. Disponible en:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/60393/Documento_completo_.%20Fuekelman,%20Galarza,%20Ortiz_corregido.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

GAMBINA, Julio. (s/f) Políticas culturales, hegemonías y emancipaciones. Aportes para el Debate. Disponible en <http://www.asociacionaq.org.ar/pdfaportes/23/06.pdf>

GIMÉNEZ, Gilberto (s/f) La cultura como identidad y la identidad como cultura. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Disponible en:
<http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>

GONZALEZ, Silvia y GATICA, Danisa. (2015) "Estrategias autogestivas y de mercado en la ciudad de La Plata: el caso de la galería Mal de Muchos". En: *Actas X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. IHAAA. UNLP, La Plata, 24 y 25 septiembre 2015. Disponible en

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/60063/Documento_completo.%20Gonzalez.%20Gatica_corregido.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

GUASCH, Ana María. (2003) “Estudios visuales Un estado de la cuestión”. En: revista *Estudios visuales* N°1, noviembre 2003, p.8-16. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>

GUATTARI, Félix. (s/f). Autogestión y política del deseo. Disponible en <https://artilleriainmanente.noblogs.org/post/2016/05/05/felix-quattari-autogestion-y-politica-del-deseo/>

HARVEY, David. (2008) El derecho a la ciudad. En: Revista *New Left Review*, N° 53. Disponible en: <http://newleftreview.es/53>

HARVEY, David. (2013) “La ciudad es el lugar de la lucha anticapitalista”. En: *Revista Ñ*, 30 de mayo de 2013. Disponible en https://www.clarin.com/ideas/david_harvey-ciudad-lugar-lucha-anticapitalista_0_Sk3GRCvsDXx.html

HARVEY, David. (2014) Entrevista a David Harvey por José Antonio Piga. Disponible en: <http://joseantoniopiga.wordpress.com/2014/01/09/entrevista-a-david-harvey>

HERRERA, María José. (2003) “Gestión y discurso”. En: Revista *Emergencia* 04. Publicado originalmente en: AA.VV., *TRAMA*. Programa de cooperación y confrontación entre artistas, n° 2. Buenos Aires: Fundación Espigas. Disponible en: <http://www.emergenciaemergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/herrera>

LADAGA, Silvia; ZUSSA, Noelia; SÁNCHEZ PÓRFIDO, Elisabet (2015) “Espacios de circulación de arte autogestionados: el caso Trémula”. En: *Actas X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. IHAAA. UNLP, La Plata, 24 y 25 septiembre 2015. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/60064/Documento_completo_.%20Ladaga.%20Zussa%20y%20Sanchez%20Porfido_corregido.pdf-PDFA.pdf?sequence=1

LÓPEZ, Matías David (2013) “Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata”. En: Fernández y López (ed.) Giordano (dir.) *Lo público en el umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*. La Plata: Ed. EPC, UNLP. Disponible en: <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/book/218>

LÓPEZ, Matías (2017) *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y política emergente en el espacio público de La Plata* (Tesis de posgrado). Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/59307/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=3

MACHADO, Arlindo (2008) “Convergencia y divergencia de los medios”. Disponible en: <http://mediosexpresivoscampos.org/wp-content/uploads/2016/04/Convergencia-y-divergencia-de-los-medios-Arlindo-Machado.pdf>

MELLADO, Justo Pastor. (2008) “Sobre la construcción de escenas locales”. Disponible en: <http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=408>

MESQUITA, André (2008) *Insurgências poéticas. Arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. (Tesis de posgrado). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras

y Ciências Humanas. São Paulo, Brasil. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03122008-163436/pt-br.php>

NEGRETE, Ana. (2010) "La Muestra Ambulante: tejiendo lazos en el espacio público". En: Revista *Extensión en red*, FPyCS (UNLP). Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41279>

NUNES, Kamilla. (2013) *Espaços autônomos de arte contemporânea*. Cap. "O Que povoa o imaginário independente?" Río de Janeiro: Editora Circuito. Disponible en: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>

PALIS, Mariana y RIVAS, Luciana (2013) *Centro Cultural Estación Provincial: usos y apropiaciones* (Tesis de grado) Facultad de Periodismo y comunicación Social. Disponible en: http://www.perio.unlp.edu.ar/sistemas/biblioteca/files/CPSS_Pal_Tdig_pdf-14224.pdf

PALOMINO, Héctor. (2004) "La Argentina hoy. Los movimientos sociales". En: Revista *Herramienta* 27. Buenos Aires, octubre de 2004. Disponible en <http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-27/la-argentina-hoy-los-movimientos-sociales>

PELUFFO LINARI, Gabriel. (2011) "Enclave regional, escenas locales y prácticas artísticas contemporáneas". En: *Revista Excelencias*, n°13. Disponible en: <http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-13/ensayo/enclave-regional-escenas-locales-y-practicas-artisticas-con>

PERAN, Marti. (2011) "Arte público punto cero. Notas para una urgente recapitulación". Disponible en <http://www.martiperan.net/print.php?id=52>

PÉREZ BALBI, Magdalena. (2012) Desbordes y convergencias: la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina. La Plata". En: Revista *Question* N° 35 (UNLP). Disponible en: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1582>

PEREZ BALBI, Magdalena. (2014). Sobre los puntos suspensivos: Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4207/ev.4207.pdf

PEREZ BALBI, Magdalena. (2015). Si no hay justicia hay escrache(s). Primeros acercamientos a los escraches a genocidas en La Plata. En: Actas 8vas. Jornadas de Jóvenes Investigadores Instituto de Investigaciones Gino Germani. CABA 4, 5 y 6 de Noviembre de 2015. Disponible en: http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/files/2015/05/Eje-4_PrezBalbi.pdf

RICHARD, Nelly. (2011) Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Universidad Arcis*. Disponible en <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>

RODRÍGUEZ, Esteban. (2008) "Habitar y derivar. 20 tesis sobre la Muestra Ambulante". En: Revistas *Oficios terrestres*, N° 23, La Plata, FPyCS (UNLP). Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/45092>

RODRÍGUEZ, María Carla; CIOLLI, Vanesa. (2011) "Tensiones entre el emprendedorismo y la autogestión: el papel de las políticas públicas en este recorrido". En: *Revista ORG & DEMO* v.12, n.1, p. 27-46, jan./jun., 2011. Disponible en <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/orgdemo/article/view/773/674>

ROMERO, Cintia Clara (2015) "La doble descentralización de la escena". En: *revista boba*. Disponible en: <http://www.boba.com.ar/la-doble-descentralizacion-de-la-escena/>

SANGUINETTI, Florencia y OTONDO, Ana (2017) "Aulas permeables". En: *Actas 1º Congreso Internacional de enseñanza y Producción de las artes en América Latina*. FBA. UNLP. La Plata, 4, 5 y 6 de octubre de 2017. Disponible en: <http://www.fba.unlp.edu.ar/ciepaal/wp-content/uploads/2017/10/5.12.-AULAS-PERMEABLES.pdf>

SEPÚLVEDA, Jorge. (2014) "¿Vas a hacer una escena?". En: *Transcripción de la charla de cierre del II Workshop y Seminario de Artes Visuales del Maule*. Noviembre 2014. Talca (Chile). Disponible en <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2490>

SVAMPA, Maristella. (2004). El devenir de las organizaciones piqueteras en Argentina. Disponible en <http://www.maristellasvampa.net/archivos/ensayo01.pdf>

SVAMPA, Maristella. (2008). Argentina: una cartografía de las resistencias (2003-2008). OSAL 17 [Año IX N° 24 - Octubre de 2008]. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal24/02svampa.pdf>

SVAMPA, Maristella. (2010) Movimientos Sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios en América Latina. En: Isidoro Losada, Schmalz, Peters (Ed.) (2010) *Working papers*. Kassel: UNIVERSITÄT KASSEL. Disponible en: https://kobra.bibliothek.uni-kassel.de/bitstream/urn:nbn:de:hebis:34-2010110334865/1/OWP_Working_Paper_2010_01.pdf

SVAMPA, Maristella (2011) Tres lecturas sobre la rebelión de 2001. En: Agencia CTyS. Disponible en: <http://www.ctys.com.ar/index.php?idPage=20&idArticulo=1532>

URANGA, Washington. (2016) "La Gestión: Proceso Integral. Cuadernos de cátedra No. 4. Taller de Planificación de Procesos Comunicacionales". Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B3CWyerfG9LnSmZ4c3lCOERSZTQ/view>

WORTMAN, Ana 2015. "Impacto de los Centros culturales autogestionados en la escena cultural independiente de Buenos Aires". En: XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <http://cdsa.aacademica.org/000-061/150.pdf>

YÚDICE, George. (2017) "Políticas culturales e institucionalismos". Entrevista en revista *Artishock*. Disponible en <http://artishockrevista.com/2017/02/09/entrevista-george-yudice-politicas-culturales-e-institucionalismos/>

ZIBECHI, Raúl. (2003b). "Los impactos del zapatismo en América Latina". En: *La fogata digital*. Disponible en: <http://www.lafogata.org/zibechi/zibechi2.htm>

ZIBECHI, Raúl. (2004). "La autonomía es más que una palabra". En: *La fogata digital*. Disponible en: <http://www.lafogata.org/zibechi/zibechi4.htm>

Publicaciones propias en autoría o co-autoría

VALENTE, Alicia. (2017) "Poéticas y políticas visuales en espacios de cultura autogestiva". V *Encuentro Internacional de Estudios Visuales Latinoamericanos. Visualidades contemporáneas: pos/modernidad/trans*. Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (REVLAT) Sede de la Universidad Pablo de Olavide. Carmona, Sevilla, España, 25 al 27 de octubre de 2017.

CAPPANNINI, Cecilia; CAPASSO, Verónica; PANFILI, Marina; VALENTE, Alicia. (2016) "Leer la escena: relevamiento y clasificación de revistas de arte platenses (1882- 2015)". En: revista *Intersecciones en Comunicación* Número 10 Ciclo 2016. Edición papel.

CAPASSO, Verónica y VALENTE, Alicia. (2015) "Circulación y venta de obra en La Plata: Siberia librería y galería y Oro/taller. Galería". En: *Actas X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. Instituto de historia del arte Argentino y Americano FBA. UNLP. Fecha: 24 y 25 de septiembre 2015. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60062>

VALENTE, Alicia (2015a) "Palimpsestos visuales en un espacio cultural autogestionado". En: *Revista Espacialidades* Volumen 8. ISSN: 1984-817X Disponible en: <http://cchla.ufrn.br/espacialidades/v8n1/2%204057.pdf>

VALENTE, Alicia (2015b) "Redes y dispositivos de articulación de experiencias autónomas". En: *Actas 24º Encontro Nacional da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)*. Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) Lugar: Santa María. Brasil. 22 al 25 de septiembre de 2015. Disponible en: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s2/alicia_valente.pdf

VALENTE, Alicia. (2015c) "Espacios culturales autogestionados: poéticas y políticas en la producción visual". En: *Actas II Seminário de Estética e Crítica de Arte e Política: territórios em disputa*. Grupo de Estética Contemporânea. Universidade de São Paulo (USP) São Paulo, Brasil, 14 al 17 de septiembre de 2015. Resumen disponible en: http://docs.wixstatic.com/ugd/96021e_38e657baa6084de3b48f0035956e9476.pdf

VALENTE, Alicia (2014a) "Dispositivos poéticos para nuevos sentidos sobre el trabajo y la cultura". En: revista *De Prácticas y Discursos* N°3, Centro de estudios sociales. Universidad del Nordeste. ISSN: 2250-6942. Disponible en: <http://depracticasydiscursos.unne.edu.ar/Revista3/index.html>

VALENTE, Alicia. (2014b) "Casas y espacios culturales. Formas poético-políticas de habitar". En: revista *Lindes. Estudios Sociales del Arte y la Cultura* N°8. ISSN: 1853-5798. Disponible en: www.revistalindes.org.ar

VALENTE, Alicia. (2014c) "Prácticas artísticas y culturales en la reactivación de espacio público". En: ZULIANI BELLUSCHI, Andrea. *Imágenes de la urbe: flujos culturales y políticas cotidianas*. p.219-229. Rosario: UNR Editora. Edición en papel.

VALENTE, Alicia. (2014d) "Imagen y disenso. Gráfica urbana para otras formas de habitar". En: *Actas 7º CONECO. Congresso de Pós- Graduação em Comunicação* Organizado por los programas de Pós-graduação em Comunicação. UFRJ/ PUC- Rio/ UFF /UERJ / FIOCRUZ Río de Janeiro. Brasil, 15 al 17 de octubre de 2014. Disponible en: <http://www.coneco.uff.br/content/anais-vii-coneco>

VALENTE, Alicia. (2014e) "Espacios autónomos de arte contemporáneo: prácticas colectivas de producción y gestión". En: *Actas 23º Encontro Nacional da Associação*

de *Pesquisadores em Artes Plásticas*. Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Belo Horizonte. Brasil, 15 al 19 de septiembre de 2014. Disponible en:

<http://anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio09/Alicia%20K.%20Valente.pdf>

VALENTE, Alicia. (2014f) “Entre la autonomía y la incidencia. Redes e instancias de coordinación de espacios culturales autónomos en la ciudad de La Plata”. En: *Actas 1º Jornadas Internacionales “Arte en el sur”*. Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes. Universidad Nacional de San Juan. San Juan, 4 al 6 de septiembre de 2014.

VALENTE, Alicia. (2014g) En: *Proyectos, procesos y diagramas. Catálogo de trabajos de investigación de becarios 2014*, Facultad de Bellas Artes, UNLP.

VALENTE, Alicia. (2014h) “Artes Visuales en la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA) de La Plata”. En: *Actas 7 Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales. JIDAP*. Secretaría de Ciencia y Técnica. Facultad de Bellas Artes. UNLP, La Plata, 5 y 6 de junio de 2014. Disponible en: <http://es.calameo.com/read/000658104600ac0165680>

VALENTE, Alicia. (2013a) “Agenciamientos colectivos y militancia. Apuntes sobre los centros culturales autónomos de la ciudad de La Plata”. En: *Actas IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. IHAAA. FBA. UNLP. La Plata, 12 y 13 de septiembre 2013. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42601>

VALENTE, Alicia (2012) “Cultura, territorialidad e itinerancia. La Feria del Libro Independiente y Alternativa”. En: *Actas II Jornadas del Centro de Estudios Teórico-Críticos sobre Arte y Cultura en Latinoamérica*. Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Rosario, 27 y 28 de septiembre 2012. Edición en CD.

Material audiovisual

Documental “Red de Centros Culturales de La Plata” (2010) dirigido por Marianela Constantino, La Plata: La máquina de impedir producciones, 49 minutos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tAHG3bYLN70>

Folletos y publicaciones

Agenda mensual Red de Centros Culturales, año 1: número 2, Diciembre de 2007; número 5, agosto 2008; número 6, septiembre 2008; número 7, octubre 2008.

Folletos Muestra Ambulante 3 (2006) y Muestra Ambulante 4 (2007).

Folletos Feria del Libro Independiente y Autogestiva: 1º (septiembre 2009); 2º (noviembre 2009); 3º (mayo 2010); 4º (septiembre 2010); 5º (diciembre 2010); 6º (abril 2011).

Revista La Pulseada. Sección Centros Culturales. Disponible en: <http://www.lapulseada.com.ar/site/?cat=13>

Revista *Malisia*. La Plata, número 3, diciembre 2017

Síntoma Curadores. *Reseñas*. <https://issuu.com/sintoma> *Agenda Salí. Vos podés!* https://www.facebook.com/pg/sintomacuradores/photos/?tab=album&album_id=607984115932504