

PALIMPSESTOS VISUALES EN UN ESPACIO CULTURAL AUTOGESTIONADO

Alicia Karina Valente¹⁵

Artigo recebido em: setembro/2015

Artigo aceito em: outubro/2015

Resumo:

Neste trabalho se analisará uma forma estética marcada pela presença do graffiti e o stêncil ao interior e exterior de um espaço cultural autogerido, o Centro Cultural y Social El Galpón de Tolosa, da cidade de La Plata, Argentina. Nos muros de dito centro cultural predominam lógicas de superposição de capas e palimpsestos visuais como parte das estratégias de ocupação e apropriação do espaço, onde em vez de procurar a pulcritude do cubo branco mantém-se os rastros das imagens que foram pintadas fusionando-se umas com as outras. Neste sentido se retomarão as formas em que, através dessa superposição de capas de imagens visuais, os rastros da memória do passado do espaço e do bairro são convocadas e irrompem no presente. Para arriscar possíveis interpretações sobre as maneiras em que a recuperação e visibilidade deliberada destas marcas se constituem no jeito de

¹⁵Licenciada y Profesora en Artes Plásticas. Maestranda en Estética y Teoría del Arte. Becaria de Investigación Tipo A, con el proyecto: “Prácticas artístico-culturales en contextos de autogestión. Los espacios culturales independientes en la ciudad de La Plata”. Directora: Cristina Fukelman, Co-Directora: Leticia Fernández Berdaguer. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Argentina.

reconstruir e resignificar uma forma de identidade do espaço, e assim projetá-la para o futuro, como parte fundamental da conformação do Centro Cultural.

Palavras-chave: Stencil e graffiti; espaço; cultura; marca; memória.

Resumen:

En este trabajo se analizará una forma estética marcada por la presencia del graffiti y el stencil al interior y exterior de un espacio cultural autogestionado, el Centro Cultural y Social El Galpón de Tolosa, ubicado en el barrio de Tolosa de la ciudad de La Plata, Argentina. En los muros de dicho centro cultural predominan lógicas de superposición de capas y palimpsestos visuales como parte de las estrategias de ocupación y apropiación del espacio, donde en lugar de buscarse la pulcritud del *cuvo blanco* se mantienen los rastros de las imágenes que se pintan sucesivamente, las cuáles se sobreimprimen permanentemente fundiéndose unas con otras. En este sentido se retomarán las formas en que, a través de esa superposición de capas de imágenes visuales, los rastros de la memoria del pasado del espacio y del barrio son convocadas e irrumpen en el presente. Para arriesgar posibles interpretaciones sobre las maneras en que la recuperación y visibilización deliberada de esas huellas se constituyen en las formas de reconstruir y resignificar una forma identitaria del espacio, y así proyectarla hacia el futuro, como parte fundamental de la conformación del Centro Cultural.

Palabras clave: Stencil y graffiti; espacio; huella; cultura; memoria.

“El espacio es un lugar practicado”

Michel De Certeau.

Introducción

En la primera década del 2000 (entre el 2001 y el 2008 principalmente) en la ciudad de La Plata, así como en distintas ciudades de Argentina, se multiplicaron una serie de espacios denominados mayormente como centro cultural. Si bien varios continúan activos, suelen trabajar con lógicas diferenciadas, determinadas en parte por un cambio de coyuntura político-social, económica e institucional¹⁶. Por eso se señala aquí que en este trabajo se hará referencia a un modo de hacer y formas organizativas predominantes en el período expresado. Sin ser una unidad homogénea tenían rasgos comunes como la realización de diversas actividades artísticas desde exposiciones, recitales de música, obras de teatro, performance, etc. En la mayoría de ellos se brindaban talleres, cursos o seminarios; y en algunos se trabajaba con proyectos cooperativos y con una vinculación más estrecha con el barrio en el que estaban insertos y el desarrollo social de la comunidad. En términos generales trabajaban desde la autogestión de los recursos, pensándose en términos de autonomía, que “en un grupo corresponde a 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; ROLNIK, 2006, p. 61).

Algunos de dichos espacios desarrollaron una fuerte producción de imágenes visuales como murales y stencils¹⁷ principalmente, y vinculados al auge de una visualidad que comenzó a desplegarse en el entorno urbano sobre todo alrededor del estallido de la crisis del 2001¹⁸ y los años de poscrisis. De forma particular en este trabajo se abordará el Centro Cultural y Social El Galpón de

¹⁶Sobre espacios culturales en la ciudad de La Plata en las diferentes coyunturas políticas, sociales, económicas e institucionales de las últimas décadas se ha profundizado en el trabajo: “Agenciamientos colectivos y militancia. Apuntes sobre los centros culturales autónomos de la ciudad de La Plata” presentado en las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, organizadas por el Instituto de Historia del arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Universidad Nacional de La Plata y realizadas el 12 y 13 de septiembre 2013 en la ciudad de La Plata, Argentina.

¹⁷ Técnica de las artes gráficas que permite imprimir una imagen en la pared u otra superficie de forma rápida, y cuyo repertorio visual es, en líneas generales, sintético y de fácil lectura.

¹⁸ Sobre la crisis del 2001 en Argentina ver “La sociedad excluyente” y “Movimientos sociales en la Argentina de hoy” de Maristella Svampa; “Poscrisis” de Andrea Giunta; Raúl Zibecchi “Genealogía de la revuelta. Argentina: la sociedad en movimiento”.

Tolosa (se lo denominará también como el Centro Cultural o El Galpón de Tolosa), un espacio marcado fuertemente por la impronta de una estética ligada a la gráfica urbana del graffiti y el sténcil. Este espacio cultural ocupó un inmueble abandonado (un viejo galpón de ferrocarril) para ser recuperado para actividades culturales y comunitarias de forma autogestionada. Se reconoce que dichas prácticas fueron parte de las estrategias desplegadas por diferentes colectivos después del estallido de la crisis del 2001 en Argentina, que fue el puntapié de una serie de iniciativas artísticas y culturales emparentadas con estrategias de supervivencia económica y recomposición de lazos sociales. En ese contexto el interés estará en analizar las características de la producción visual desplegada al interior del espacio, así como qué lugar adquieren en la conformación identitaria del centro cultural, el cual se nutre tanto del pasado ferroviario del ex galpón, como de las historias de los jóvenes de los barrios cercanos que utilizaban el espacio del galpón abandonado como punto de encuentro.

Para realizar este abordaje se retomarán algunos conceptos como aura, huella, memoria e historia principalmente desarrollados por Walter Benjamin pero también de la mano de autores contemporáneos como José Luis Brea, Ticio Escobar y Nelly Richard. Igualmente se hablará de *palimpsestos visuales* para dar cuenta de prácticas visuales de apropiación del espacio marcada por la superposición, la sobreimpresión y la reescritura de imágenes en los muros.

Espacio, cultura y ciudad

Sin pretender hacer una historización de las políticas culturales ni del concepto cultura, es relevante dar cuenta que se trata de un término complejo y polisémico. Williams (2000) 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, 2000, p. 23). El autor señala que en distintas épocas el término cultura pasó de designar un proceso (la cultura de la tierra, entre otros), a designar un objeto (los productos culturales). Así se habla de cultura como un concepto antropológico y sociológico, como un “sentido social general” (WILLIAMS, 2000, p. 28), donde se hace

necesario hablar de *culturas* más que de *cultura*, porque “no es sólo un corpus de trabajo intelectual e imaginativo; también es, y esencialmente, todo un modo de vida” (WILLIAMS, 2000, p. 265); y de cultura como prácticas y producciones artísticas. Aceptando esa ambivalencia, se reconoce que la convivencia de ambas acepciones del término determinan la reubicación del concepto cultura en el campo político, al constituirse como un campo de tensión donde se disputan los significados que generarían un (y múltiples) sentidos de pertenencia común. 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.

Cultura entonces, entendida como parte de procesos dinámicos, que dibujan nuevos escenarios artístico-culturales y reconfiguran la territorialidad urbana proponiendo cartografías novedosas al establecer nexos y articulaciones entre estas experiencias.

Si se retoma aquí el lugar de lo cultural, se puede decir que en la década de los '90, con el auge neoliberal, la cultura no fue prioritaria para el gobierno y los sectores hegemónicos. Esto se puede entender tanto en términos de inversión y promoción de lo cultural, como en hábitos sociales. El avance de las lógicas de mercado y lucro empresarial predominantes durante el neoliberalismo impregnaron también las relaciones sociales. La implementación de las lógicas de éxito individual del auge neoliberal fueron posibles una vez avasalladas las prácticas colectivas de los años 60-70, los cuál determinó un cambio en los consumos culturales, donde la relación con la cultura se repliega al ámbito de lo privado, y es vivida por un individuo separado completamente de toda noción de lo comunitario o colectivo (WORTMAN, 1997 y 2003).

Los procesos de privatización que ha vivido nuestro país, como buena parte de Latinoamérica, han producido una desatención por parte del Estado de su rol crucial en las políticas culturales. Igualmente, eso no significa que no se haya construido desde los márgenes, y para algunos sectores de la sociedad civil vino a establecerse como focos de resistencia al “discurso único”:

[...] Es importante subrayar el rol de la cultura en la constitución de las clases sociales, sobre todo, en el pasaje a la acción colectiva. Lo cual nos hace pensar que la cultura, como último bastión de una identidad perdida o en crisis, se resignifica como eje de reconstrucción de la subjetividad y, a la vez, como expresión de la resistencia colectiva (SVAMPA, 2005, p.156).

Esto cobró mayores dimensiones a partir de la crisis y estallido del 2001. Las experiencias que le disputaban al Estado el monopolio de lo cultural se expandieron con fuerza y comenzaron a generar una escena alternativa a la oficial conformada por iniciativas de grupos independientes, asociaciones sin fines de lucro, grupos artísticos comunitarios, centros culturales, proyectos autogestivos, entre otros. “La debilidad institucional que siguió a la crisis potenció las estrategias colaborativas que ya existían e incentivó otras nuevas” (GIUNTA, 2009, p. 56). Lo cultural significó sobre todo el lugar donde lo individual confluyó en lo colectivo, y se constituyó en el lugar de anclaje de procesos sociales y comunitarios y su extensión en el territorio, mediante la recuperación del espacio público urbano,

[...] desde el ámbito de las culturas regionales y el ámbito del barrio, ambos igualmente precarios, sometidos al proceso de fragmentación y dispersión. [...] Es decir que, implicado en el proceso de desterritorialización hay un proceso de reterritorialización, de recuperación y resignificación del territorio como espacio vital desde el punto de vista político y cultural (BARBERO, 1991).

En este proceso las ciudades se vieron reconfiguradas cobrando nuevas formas dadas por diferentes reclamos que se lanzaron al espacio público. La ocupación de plazas, calles y avenidas por parte de las asambleas barriales, grupos de trueque, y otras expresiones de protesta e instancias de socialización, monopolizaron las prácticas sobre el espacio urbano, modificando radicalmente su configuración (GIUNTA, 2009).

Se entiende así al espacio de la ciudad como el espacio privilegiado donde se expresa y ejerce el poder social, y también, el lugar de las posibles formas de resistencia. 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. Entonces es también un espacio de disputa de poder, político, social, económico y simbólico.

[...] Hay mucho espacio público que no es un *common* y está siempre la pregunta sobre el espacio público y como 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 político¹⁹ (HARVEY, 2014).

Reescrituras y reconfiguraciones de un espacio

En enero del 2008, un grupo de personas que compartían ámbitos de militancia política y otros intereses, decidieron *ocupar*²⁰ unos de los galpones que habían funcionado como talleres del ferrocarril en el barrio de Tolosa al lado de la estación del mismo nombre, cuyo abandono fue parte de las privatizaciones de la década neoliberal (en continuidad con una política de desguace que se remonta a alrededor de 1955)²¹. Con el traslado de la actividad a los barrios porteños²² de Liniers y Remedios de Escalada, los obreros y sus familias (que en su momento se habían mudado a Tolosa con la construcción de los talleres, y habían forjado la historia de Tolosa) debieron marcharse, quedando vaciada también parte de la identidad del barrio.

Desde el desmantelamiento de los talleres y el posterior abandono, los vecinos reclamaron varias veces al municipio y a la provincia que los galpones se

¹⁹ 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. Las itálicas son del original.

²⁰La ocupación del ex galpón se realizó en sintonía con otras experiencias de recuperación de espacios ociosos para el desarrollo de actividades culturales y comunitarias.

²¹ Sobre el desmantelamiento del ferrocarril en Argentina ver entre otros “El ferrocidio” de Juan Carlos Cena.

²² Barrios de la ciudad de Buenos Aires.

convirtieran en espacios de cultura para el barrio, sin obtener respuestas. La conformación del Centro Cultural y Social El Galpón de Tolosa, hizo hincapié en la recuperación del espacio para actividades culturales para la comunidad. Pero que sirvieran también para integrar el histórico barrio ferroviario de Tolosa con larga tradición de luchas obreras y actualmente barrio de clase media; con asentamientos más nuevos y precarios, como el barrio El Churrasco, El Mercadito, Bajada Autopista, donde viven principalmente cartoneros²³ y trabajadores del mercado de frutas.

En función de esto, desde el Centro Cultural y Social El Galpón de Tolosa (así como los colectivos que trabajaban en él, como el grupo de teatro comunitario Los Tololosanos, la escuela de circo, el grupo de danza comunitaria, u otros con los que se coordinaba para actividades específicas), se propusieron actividades que seguían diferentes estrategias: actividades en el galpón y el terreno circundante, aprovechando que es un lugar de paso hacia la estación de ferrocarril de Tolosa, proponiendo la participación e interacción con un público casual; actividades en los barrios El Mercadito y El Churrasco; y actividades de intervención en la estación y en los trenes.

La conformación de la identidad del Centro Cultural se constituyó entonces a partir de la interrelación de una diversidad de aspectos, en palabras de Milton Santos: “el espacio no es ni una cosa, ni un sistema de cosas, sino una realidad relacional: cosas y relaciones juntas” (SANTOS, 1996, p.28). En el Galpón de Tolosa esa forma relacional abarca un galpón de ferrocarril cerrado y abandonado con el desmantelamiento de la red ferroviaria, un antiguo barrio de identidad ferroviaria junto con nuevos asentamientos precarios, artistas y militantes sociales que ocupan un lugar ocioso para generar actividades culturales y, a través de ellas, resignificar el territorio y restablecer lazos sociales comunitarios.

Graffiti y sténcil, huella y palimpsesto

²³ Personas que viven de la recolección, y posterior venta, de cartones y otros materiales de desecho reciclables.

Por otro lado, es importante destacar que estas prácticas culturales y comunitarias, con una fuerte producción visual estaban ligadas a una nueva visualidad urbana nacida al calor de los reclamos del 2001 y los años poscrisis, donde las prácticas artísticas y la producción de imágenes visuales adquirieron un rol relevante en los procesos de conformación de nuevas formas de socialidad y política, además de constituirse como parte de las estrategias de visibilidad y disputa de poder simbólico. En “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, p. 54); el recurso a producciones artísticas y creativas para lograr visibilidad y repercusión fue una constante, lo que significó la constitución de toda una nueva visualidad en el espacio urbano. Así los artistas se lanzaron a las calles y a los muros de distintas ciudades del país para cubrirlos de imágenes que interactuaban y dialogaban unas con otras (GIUNTA, 2009). Junto con el auge y la proliferación del sténcil, también aparecieron las pegatinas, los afiches y el uso del graffiti, además de los murales que ya venían desarrollando los distintos colectivos de artistas, como formas de denuncia y resistencia en un marco de conflictividad social.

Con el paso del tiempo y la recuperación económica e institucional, estas estéticas urbanas sirvieron para impulsar otras demandas y levantar otras banderas. Y en otros casos dejaron de ser necesariamente la expresión de un reclamo, para validarse como prácticas artísticas en sí mismas, logrando así en la actualidad la convivencia de diferentes formas del denominado arte urbano. Son los jóvenes, principalmente de barrios marginales, quienes se van a apropiarse mayormente de esta forma gráfica de expresión. El trabajo del Galpón de Tolosa estuvo fuertemente abocado a poder establecer diálogos entre los múltiples sectores que convivían en el barrio en que está emplazado. Así, además de recuperar la memoria ferroviaria del galpón y del barrio de Tolosa, se vincularon con los jóvenes provenientes de otros barrios cercanos pero más precarios, que frecuentaban tanto las zonas de las vías de la cercana estación de Tolosa, como los galpones abandonados, para dejar su marca con graffitis realizados en los muros.

Al realizar las refacciones necesarias para establecer el centro cultural (lo que implicó entre otras cosas la construcción de un techo que no había, de todos los cerramientos, los baños, etc.) los integrantes del colectivo que asumieron ese trabajo decidieron no blanquear las paredes internas del espacio, las cuales estaban todas cubiertas por graffitis y stenciles. En su lugar eligieron seguir pintando sobre ellas, invitando a otros artistas urbanos y a los mismos jóvenes del barrio a que continuaran usando los muros para plasmar sus imágenes. Pintadas unas sobre otras, como un palimpsesto visual, dejando ver las huellas de las que estaban antes, y recreando así una imagen que se nutre de sus capas anteriores y que se mantiene en permanente transformación.

[...] El lugar es el palimpsesto. El análisis docto sólo conoce su último texto; para el análisis no es sino el efecto de sus decisiones epistemológicas, de sus criterios y de sus objetivos. No deja de ser sorprendente que las operaciones concebidas en función de esta reconstitución tengan un carácter “ficticio” y deban menos su éxito (¿provisional?) a su perspicacia que a su poder de aplastar la constitución de estos juegos entre fuerzas y tiempos dispares (CERTEAU, 2000, p. 222).

Resulta interesante resaltar la recuperación de una memoria y un presente del lugar, que no privilegia entre lo legitimado como histórico y lo que no; que en este caso podría ser reivindicar lo que está socialmente reconocido, como la historia ferroviaria, para descartar el graffiti y el stencil de los jóvenes marginales, socialmente condenados por vandalizar el espacio público con sus prácticas.



Imagen 1. Pared interna del Centro Cultural. Año 2009.





Imagen 2 y 3: Paredes internas del Centro Cultural.

A su vez, como imágenes-copia, derivadas a veces de la fotografía y de la reproductibilidad, habrían perdido toda aura, como fue caracterizada por Benjamin, en tanto anulación de la distancia que envuelve el objeto de extrañeza y lo sublima. Sin embargo, ese instante en que el pasado emerge se constituye a su vez en la posibilidad de recuperarla, en tanto restablece su existencia irrepetible, su aquí y ahora ligado al acto ritual:

[...] el valor único de la “auténtica” obra de arte tiene su fundamento en el ritual en el que tuvo su primer y original valor de uso. Este fundamento estará todo lo mediado que quiera: aun en las formas más profanas del culto a la belleza es reconocible como un ritual secularizado (BENJAMIN, 2009, p. 94).

Ese aura restablecida se trata, para algunos autores, de auras frías (BREA, 2009), que a diferencia del aura concebida por Benjamin ya no tensionan insistentemente entre el original y la copia, se corren de la imagen y de su unicidad y originalidad, para desplazarse, en un contexto de medios masivos de comunicación y estetización de la vida cotidiana, al espectáculo, y a lo colectivo. Porque la pérdida del aura de la obra de arte, como “manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que ésta pudiera estar” (BENJAMIN, 2009, p. 91-92) en manos de la reproductibilidad técnica de las imágenes, pone en cuestión también el propio 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. El arte contemporáneo hace estallar la obsesión por lo formal y lo significativo, con un retorno del significado, las narrativas y los contenidos sociales.

[...] Si se anula su distancia, si se lo despoja de extrañeza, el objeto se vuelve transparente y sumiso, pierde la posibilidad de despertar deseo e inquietud, de levantar cuestiones, de abrirse a otro lado (...) Si la operación artística cancela toda distancia, todo terreno propio, se diluye en lo ordinario de un mundo sin pliegues ni sombras, sin sorpresas ni amenazas (ESCOBAR citado en RAMOS, 2012).

Por otro lado, en esa irrupción del pasado en el presente se produce una ruptura temporal, un cruce de lo efímero y lo eterno: lo efímero del momento que pasó; de cada imagen visual que se sobre-escribe y se propaga sucesivamente en una temporalidad no clausurada, inconclusa. Esta “abierta, entonces, a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme” (RICHARD, 2013, p. 109). En ese sentido señala Benjamin que

[...] el recuerdo verdadero deberá proporcionar, por lo tanto, al mismo tiempo una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar no sólo de que capa provienen los hallazgos, sino, ante todo, qué capas hubo que atravesar para encontrarlos (BENJAMIN, 2011, p. 128 y 129).

Conclusiones

En este trabajo se realizó un acercamiento al Centro Cultural y Social El Galpón de Tolosa, un espacio cultural autogestionado que desde 2008 ocupó un ex galpón de ferrocarril en la ciudad de La Plata, Argentina. Se analizó el rol que las prácticas culturales y artísticas tuvieron en la ocupación del espacio, tanto desde las actividades que se entablaron para vincularse con los vecinos de los barrios de la zona; así como la práctica de una estética relacionada con la gráfica urbana, marcada

por el sténcil y el graffiti, sobre los muros internos del ex galpón, para apropiarse y resignificar las huellas de la memoria del espacio.

Esa construcción, y proyección a futuro, del espacio a partir de la recreación de su memoria se puede observar en la práctica de un continuo palimpsesto visual donde permanecen los rastros de las imágenes que se van pintando, las cuáles se sobreimprimen permanentemente fundiéndose unas con otras. En este sentido se considera que ejercían, en la práctica, una memoria no estancada ni clausurada, estableciendo que “lo memorable es lo que puede soñarse acerca del lugar. Una vez en este lugar palimpsesto, la subjetividad se articula sobre la ausencia que la estructura como existencia y la hace ‘estar allí’” (CERTEAU, 2008, p 15).

La recuperación y apropiación de las huellas del pasado, y por tanto también presente, se constituyeron en parte de la forma identitaria del centro cultural. Tomamos el concepto de lo identitario como lo defiende Ticio Escobar (2004), como 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: “es por eso que términos como *identidad*, *diferencia* o *emancipación*, adquieren nuevas posibilidades: la de desencastrarse de sus esquemas binarios y la de asumir sus indecisiones e incertidumbres, sus incompatibilidades” (ESCOBAR, 2004).

Esa forma identitaria se produce en el marco de ese acto ritual que recupera así el aura, que como sostiene Bourriaud ya no está sólo en la imagen, siendo desplazado su origen y efecto para situarse “en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse” (...) “como si la microcomunidad que se reúne frente a la imagen fuera ella misma la fuente del aura” (BOURRIAUD, 2008, p. 73). Sobre el concepto de aura, señala Ticio Escobar (2004), su impugnación respondió 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. Ese aura, moderna, que rodea tanto a la obra única como al espíritu del artista genio que la produce; es el

que pierde potencia y se desplaza, según José Luis Brea (2009), al campo de los medios masivos de comunicación y estetización de la vida cotidiana, tanto en el espectáculo como en el hacer colectivo.

Si el pasado no es un tiempo detenido en lo que pasó, sino más bien una serie de temporalidades discontinuas en las cuales escarbar buscado quiénes somos,

[...] queda por imaginar el trabajo de una memoria que no sea la memoria pasiva del recuerdo cosificado, sino una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente para hacer estallar el “tiempo-ahora” (Benjamin) que se ve retenido y comprimido en las partículas históricas de muchos recuerdos discrepantes que silenciaron las memorias oficiales (RICHARD, 2013, p129-130).

Esa recuperación de la memoria desde lo cultural ofrece la posibilidad de una proyección que se asiente sobre las capas sucesivas del lugar y de sus habitantes. En ese sentido, el espacio es también todo aquello que pueda llegar a ser en clave de futuro.

BIBLIOGRAFÍA

BARBERO, Jesús Martín. Dinámicas urbanas de la cultura. **Revista Gaceta de Colcultura**. Instituto Colombiano de Cultura, N° 12, Diciembre, 1991.

BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: _____. **Estética y Política**. Buenos Aires: Editora Las cuarenta, 2009.

_____. Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar. In: BENJAMIN, Walter. **Denkbilder. Epifanías de viajes**. Buenos Aires: El cuenco de plata S.R.L., 2011.

BOURRIAUD, NICOLÁS. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

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

CASTRO, Carolina. Sobre límites y posibilidades: Entrevista a Ticio Escobar. 2014. Disponible en: <<http://www.artishock.cl/2014/04/sobre-limites-y-posibilidades-entrevista-a-ticio-escobar/>> [en línea 5 de mayo de 2014]

DE CERTEAU, Michel. Las artes del hacer. In: DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano**. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.

_____. Andar la ciudad. **Revista Bifurcaciones**. Talca, Chile, Número 7, Julio, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imágenes toman posición**. El ojo de la historia, 1. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

ESCOBAR, Ticio. **Los parpadeos del aura**. En Arte fuera de sí. FONDEC, 2004.

_____. **La emancipación debe pasar por construcciones colectivas**. Entrevista en el diario Página 12, por Natalia Aruguete y Bárbara Schijman, 13 de abril de 2015. Disponible en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/21-270398-2015-04-13.html>> [en línea 6 de mayo de 2015]

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

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

HARVEY, David. Entrevista a David Harvey, 2014, disponible en:
<<http://joseantoniopiga.wordpress.com/2014/01/09/entrevista-a-david-harvey/>>
[en línea 14 de enero 2014]

RAMOS, Julio. Los tiempos múltiples. Conversación con Ticio Escobar. 2012. Disponible en: <www.revistas.usp.br/caracol/article/download/59513/62674> [en línea 24 de junio de 2015]

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico**. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2013.

SANTOS, Milton. **Metamorfosis del espacio habitado**. Barcelona: Oikos-Tau, 1996.

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

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

WORTMAN, Ana. Nuevos significados de la palabra cultura durante el menemismo. **Revista Estudios Visuales**, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, N° 13, 1997.

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

FUENTES

Entrevista realizada a Florencia Marinetti (ex integrante del Centro Cultural el Galpón de Tolosa). Realizada por la autora en junio de 2013.

Imagen 1 disponible en <<http://galpondetolosa.blogspot.com.ar>>

Imágenes 2 y 3 del archivo fotográfico de Florencia Marinetti.