

Poéticas y políticas visuales en espacios de cultura autogestiva

alikalvalente@gmail.com

por **Alicia Karina Valente**
magister Universidad de La Plata (Argentina)

Resumen

En este trabajo se analizaron las dimensiones poéticas y políticas de un corpus de imágenes visuales producidas en y desde dos centros sociales y culturales autogestionados de la ciudad de La Plata, Argentina. El análisis del corpus se realizó atendiendo a la multiplicidad de medios y dispositivos utilizados, y prestando atención a sus lógicas de producción y circulación. Para ello se trabajó principalmente desde los estudios de la cultura visual, en tanto abordaje interdisciplinar para el campo de las imágenes.

Palabras clave: visualidad, poéticas, políticas, espacios culturales autogestivos, La Plata.

Visual poetics and politics in self-managed cultural spaces

Abstract

This paper analyzes the poetics and political dimensions of a corpus of visual images produced within and from two self-managed social and cultural spaces in the city of La Plata, Argentina. The analysis has taken into account the multiplicity of media and devices that have been used, paying special attention to their production and circulation logics. In this context, visual culture studies were used as an interdisciplinary approach to the field of images.

Keywords: visuality, poetics, politics, self-managed cultural spaces, La Plata.

Poéticas y políticas visuales en espacios de cultura autogestiva

Introducción

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación titulado “Dimensiones poéticas y políticas de los dispositivos visuales en dos centros sociales y culturales autogestionados de la ciudad de La Plata”. Dentro de los objetivos generales de dicha investigación está realizar un análisis de las diversas formas de articulación de lo político-social con lo artístico-cultural en el contexto post 2001¹ en la ciudad de La Plata (y en relación con el contexto nacional), y estudiar las vinculaciones entre producción visual y disputa de poder simbólico en las estrategias de visibilidad desplegadas en esos años, en el marco de los estudios de la cultura visual. De forma particular, se propuso realizar el relevamiento de las imágenes visuales producidas en (y desde) los centros sociales y culturales para analizarlas en sus dimensiones poéticas y políticas.

En este trabajo, puntualmente, se abordará un corpus de imágenes realizadas entre 2008 y 2012, y producidas en y (desde) el Centro Social y Cultural Olga Vázquez (a partir de ahora CSCOV), y el Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa (a partir de ahora CSCGT),² ambos espacios de la ciudad de La Plata. Las imágenes seleccionadas ponen en juego diferentes repertorios poéticos y exploran desde una diversidad de medios (murales, logos, folletos y afiches de difusión) una temática común, relacionada con la configuración de nuevas identidades culturales y sociales, y la representación de la diversidad de actividades que se realizan de forma colectiva en dichos espacios. En ese sentido, Brea (2003) señala la importancia del imaginario visual circulante como potenciador del *devenir-colectivo*, que está presente en los nuevos dispositivos articuladores de identificación cultural y social.

¹ Crisis política, social, económica e institucional que vivió Argentina derivada de las políticas neoliberales de los noventa, y que desembocó en los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001, donde la ciudadanía respondió con movilizaciones masivas que fueron fuertemente reprimidas. Los años de *poscrisis* estuvieron marcados por la aparición de las asambleas barriales, clubes de trueque, fabricas recuperadas y diferentes formas colectivas para sortear la crisis económica.

² El CSCGT está ubicado en calle 3 y 526 (barrio de Tolosa) y el CSCOV en avenida 60 e/10 y 11, ambos en la ciudad de La Plata, Argentina. Si bien estos espacios continúan sus actividades, se refiere a ellos en pasado ya que se estudian aspectos presentes durante el recorte temporal determinado para este trabajo.

Los espacios de cultura autogestiva surgieron con ímpetu en los años de *poscrisis* en Argentina, vinculados a los nuevos movimientos sociales y a las prácticas culturales comunitarias. Donde lo cultural emerge como parte de estrategias mayores para sortear la crisis y reconstruir lazos sociales e identitarios destruidos a lo largo de las últimas décadas, desde la última dictadura militar en los setenta hasta el período neoliberal de los años noventa. Se trata de espacios con desarrollo de prácticas colectivas y comunitarias, con formas solidarias y horizontales de participación y organización, con un sentido social y político preponderante en las formas de trabajo; espacios abiertos, que buscan dialogar e intercambiar posibles otras formas de ser y estar en la ciudad y en la sociedad contemporánea.

Visualidad y esfera pública

El campo de la visualidad fue afectado por transformaciones y desplazamientos en la sociedad contemporánea, atravesada radicalmente por las nuevas tecnologías de producción, reproducción y distribución de imágenes. La modificación en el estatuto de las artes visuales a partir de la reproductibilidad técnica forzó a la Historia del Arte a repensarse y reformularse. La aparición de la *cultura visual* puso en cuestión tanto el programa universalista como el objeto de estudio de esa disciplina (Brea, 2006), cuestionándolo como un objeto recortado y ceñido a lo denominado como artístico.

En el marco de una estetización de la vida cotidiana, el arte pierde el lugar privilegiado como espacio de circulación de imágenes. Boris Groys (2014) señala que el fácil acceso a las tecnologías productoras de imagen va a revertir la relación numérica entre productores y consumidores, lo que va a poner en evidencia la existencia de una diversidad de modos de hacer y usar socialmente el arte. Para Brea se trata de una

[...] producción de significado cultural a través de actos visuales que ya no pueden seguir siendo desdeñados (como irrelevantes o poco productores de sentido o significación social), y que se encuentra extraordinariamente potenciada [en] la generación eficiente de efectos de sociabilidad y subjetivación, mediante la producción y distribución de imaginarios de identificación (Brea, 2006: 12-13).

Guasch (2003) destaca como un factor de importancia de los estudios visuales que, 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. Los estudios visuales, como confluencia en un campo multidisciplinar, permiten dar cuenta del desplazamiento que se produce desde el objeto (artístico) hacia los procesos de recepción. Para Mitchell, “el cambio de mayor alcance señalado por un concepto de cultura visual es su énfasis en el campo social de lo visual, en los procesos cotidianos de mirar a otros y ser mirado. Este complejo campo de reciprocidad visual no es meramente un subproducto de la realidad social, sino un constituyente activo de ella” (2014: 22).

Según Brea, los estudios visuales son aquellos que abordan “la producción de significado cultural a través de la visualidad” (2006: 10) al interior del proceso de construcción de la visualidad “tanto dentro del horizonte cultural de su producción como en el de su percepción” (Guasch, 2003: 12).

Esta 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 de mundo. En ese sentido, la contemporaneidad “organiza un complejo juego de dislocaciones y relocalaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones” (Groys, 2014: 63). La cultura visual, en tanto cruce entre lo artístico, lo popular y lo masivo, se manifiesta a través de la coexistencia de una serie de medios heterogéneos, comunicacionales y estéticos (De Rueda, 2011).

En el contexto de la explosión de una nueva visualidad urbana nacida al calor de los reclamos de 2001 y los años *poscrisis*, se produce un despliegue de las imágenes en el espacio urbano para establecerlo como campo de disputa simbólica. Con ellas irrumpe lo invisible, lo indecible, lo negado, buscando interferir en el reparto de lo sensible (Rancière, 2010). Estas iniciativas se empezaron a gestar en la resistencia al modelo neoliberal, y tuvieron su punto álgido en el período cercano a las jornadas de 2001, donde varias ciudades del país se vieron reconfiguradas por la ocupación de plazas y

calles por parte de asambleas barriales, grupos de trueque, y diferentes expresiones de protesta contra bancos e instituciones (Giunta, 2009). Las jornadas de 2001 van a implicar una recuperación³ del espacio urbano y la esfera pública,⁴ tanto para protestas de todo tipo, como para prácticas de supervivencia económica (clubes de trueque), instancias de visibilización o nuevas formas de socialización. Se generaron así “zonas de retroalimentación [...] los proyectos artísticos, sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro” (Bourriaud, 2008: 73). Surge una proliferación de esténciles (una técnica 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). Junto con los esténciles, también aparecieron las pegatinas, los afiches y el uso del grafiti, 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.

Ocupar, habitar, reterritorializar

En Argentina, los centros culturales son espacios de cultura autogestiva creados por la sociedad civil, que comienzan a aparecer a mediados de los noventa, pero que tienen un mayor auge en 2001 y en los momentos posteriores. Para algunos autores son parte de las estrategias de continuidad de algunas formas asociativas (por ejemplo asambleas barriales, clubes de trueque, colectivos de intervención artística, entre otros) pasados los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre. Ese momento estaría marcado, fundamentalmente, por la búsqueda de una forma de reterritorialización (Wortman, 2009).

Entonces, una particularidad a señalar sobre los centros culturales es su instalación en un espacio social específico y, por lo tanto, la creación de nuevas territorialidades

³ No solo la vida individual se circunscribió al ámbito privado durante la década del noventa, sino también muchas instancias de la vida social, 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 clubes, plazas y otras instancias de socialización en público.

⁴ En los primeros meses, el espacio público recuperado por excelencia fue la calle. 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. Con esto se propone dar cuenta de una serie de debates que existen alrededor de reducir la concepción de lo público al uso de la calle (espacio público urbano paradigmático).

interviniendo desde lo cultural en procesos socio-espaciales, estableciendo vínculos permanentes con el entorno. Y en la construcción de nuevas identidades culturales y sociales mediante la recomposición del tejido social diezmado por el neoliberalismo de la década del noventa.⁵ En algunos casos, sobre todo los primeros años post 2001, se ocupaban inmuebles abandonados en sintonía con otras experiencias de recuperación de espacios ociosos para el desarrollo de actividades culturales y comunitarias.

Los centros culturales no son una entidad homogénea. Los casos abordados en este trabajo, aunque surgidos en años diferentes, tienen aspectos comunes en cuanto a su conformación, su vinculación con movimientos sociales y políticos, y su concepción de lo cultural desde la militancia política no partidaria. Pero también su apertura a otras expresiones de lo político, lo cultural y lo social. Por ejemplo, ambos espacios apostaron a generar instancias de educación popular mediante talleres (artísticos y de oficio) abiertos a la comunidad y bachilleratos populares –instancias educativas autónomas–, y también cooperativas de trabajo. A su vez, ambos surgen con la ocupación de inmuebles abandonados.

Se trata de espacios que 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). Esto va en línea con el análisis de Martí Peran sobre las formas de ocupación de los *terrain vague*, como “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: en línea).

Peran (2011) también advierte que los espacios vacíos son circunstanciales y que están destinados, más tarde o más temprano, a ser reincorporados a la lógica del sistema productivo. Sin embargo, y a pesar de esa lógica hegemónica, en la proliferación de la informalidad y las formas *otras* de estar en la ciudad radican “las estrategias de la producción de sentido, de resignificación de la vida, del trabajo, de la calle, del ocio, [donde] la mayoría no sólo sobrevive sino recrea y produce la ciudad” (Barbero, 1991: en

⁵ Como se señaló antes, la referencia es al neoliberalismo de los noventa 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 desde 1976.

línea). Lefebvre (1974) señala la existencia de diferentes lógicas de apropiación y producción del espacio: prácticas de dominación, donde la finalidad perseguida es la mayor rentabilidad y eficiencia, y prácticas de apropiación, en las cuales se persigue la producción del bien común y los intereses de las comunidades que habitan los espacios. Y De Certeau (2000) va a definir al espacio como un *lugar practicado*, en tanto está animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan, al tiempo que recupera la búsqueda de formas de singularización, de romper con una estructura homogeneizante que suprime modos particulares de habitabilidad de la ciudad (De Certeau, 2008).

Sobre el CSCGT una integrante señala: “en principio la mayoría de los que participaron de la toma y del armado del galpón venían de la militancia universitaria y con relación con movimientos de trabajadores desocupados. Viniendo de esa vertiente, por un lado estaba la necesidad de tener un espacio para hacer un trabajo más territorial y cultural también”.⁶

Así, la dimensión territorial fue un aspecto central en el desarrollo y la conformación del Centro Cultural, donde hicieron hincapié en la recuperación del espacio para actividades culturales para la comunidad: “Lo que decíamos es, nosotros ocupamos este espacio pero no nos pertenece, es un lugar recuperado”.⁷ Por ejemplo, en los procesos de rehabilitación del *barrio* como espacio identitario, es decir, en tanto espacio de reconocimiento y de construcción de un *nosotros*, que excede los lazos familiares y construye una sociabilidad en “un proceso de reterritorialización, de recuperación y resignificación del territorio como espacio vital desde el punto de vista político y cultural” (Barbero, 1991: s/f). 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 un trabajo barrial apuntado a asentamientos más nuevos y precarios, donde viven principalmente cartoneros⁸ y trabajadores del mercado de frutas. El CSCGT era sostenido por artistas y militantes sociales que ocuparon un lugar ocioso para generar actividades

⁶ Entrevista a Florencia Marinetti.

⁷ Ídem.

⁸ Personas que viven de la recolección, y posterior venta, de cartones y otros materiales de desecho reciclables.

culturales y, a través de ellas, resignificar el territorio y restablecer lazos sociales comunitarios.

En cuanto al CSCOV, su ubicación en una zona céntrica de la ciudad y el desarrollo de proyectos inmobiliarios fueron factores determinantes para el espacio, por ejemplo por los intentos de desalojo que se sufrieron durante varios años. El CSCOV se propuso darle un espacio y visibilidad a los barrios periféricos de la ciudad en un inmueble ubicado en un barrio céntrico. Un desafío que enfrentaron fue conseguir una legitimidad social en un barrio de clase media y absorbido por los procesos de gentrificación. Por las características del entorno, la vinculación con el barrio era compleja, ya que además de viviendas individuales existían varios edificios, comercios (está ubicado a una cuadra de uno de los ejes comerciales de la ciudad) y algunas oficinas privadas y estatales. Aún así, realizaban campañas difundiendo los talleres, la cocina de autores colectivos, y la biblioteca, como las instancias que establecían mayor diálogo con el vecindario. Un integrante señala también que “hubo asambleas con vecinos, convocamos a los vecinos, los vecinos vinieron, y logramos acuerdos, pudimos consensuar algo. Estamos hablando de un momento de vecinos con casas, y ahora son edificios, muchos de los vecinos que estuvieron en esa asamblea ya no viven más ahí”.⁹

A su vez, a partir de las amenazas de desalojo se lanzó la campaña “Por la expropiación definitiva”, una campaña que incluyó una serie de jornadas y festivales en el espacio público, entendiéndolo como una extensión del propio espacio del inmueble ocupado. Su estrategia fue darse a conocer, abrirse hacia el barrio, generar la máxima visibilidad posible con la difusión de las actividades.

Políticas y poéticas visuales

Se retoma de Ana Longoni (2010) el concepto de *políticas visuales*,¹⁰ utilizado por la autora para analizar las imágenes al interior del movimiento de Derechos Humanos, pero ampliable a la imágenes de los movimientos sociales y colectivos como los aquí

⁹ Entrevista a Marcelo Landi.

¹⁰ En ese análisis señala dos grandes matrices de representación de la figura del desaparecido en las políticas visuales o performáticas dentro del movimiento de Derechos Humanos: las fotos y las siluetas. E incorpora también, como una tercera matriz, la aparición de los escraches.

analizados. La autora destaca que con este concepto le interesa señalar la capacidad que tuvieron esos acontecimientos de promover una suerte de dimensión creativa de la práctica política –más que la adscripción o no al campo del arte–, aunque eso no signifique negar los desbordamientos de la condición de autonomía del arte que podrían producir las prácticas en articulación con movimientos sociales.

Como se señaló, el CSCGT se instaló ocupando uno de los galpones abandonados del predio ferroviario del barrio de Tolosa. Frente a ese galpón había un galpón de chapa más pequeño, también abandonado. En el invierno del 2009 decidieron pintar un mural: “la idea era ocupar más espacios a través del muralismo. La idea surgió porque el galpón de chapa estaba bastante deteriorado por el abandono y una de las formas de iniciar un recuperación era a través de la intervención del mural”.¹¹ De la realización del mural participaron integrantes y amigos del centro cultural: “Lo interesante fue que, además de ser una construcción colectiva, los participantes tenían una relación con el territorio”.¹² Entre los que impulsaron el mural se encontraban diversos grafiteros que ya tenían conocimiento del lugar porque solían ir a pintar antes de la ocupación. Y algunos eran vecinos del galpón en ese momento, “fueron ellos los que impulsaron el mural y todos participamos colaborando en las manos de pintura y en las ideas que se plasmaron. Fue como una semana de trabajo y la gente se acercaba a ver que estábamos haciendo”.¹³

La imagen del mural tiene una estética pop y psicodélica, donde se observa el dibujo de la fachada del galpón del cual brotan una serie de formas con diversidad de texturas y colores saturados. A la izquierda se puede ver representado el tanque de agua (un antiguo tanque de agua que está al costado de los galpones) y por atrás pasan las vías del ferrocarril (imagen 1). La representación del galpón como un espacio en el cual ocurren una gran cantidad y diversidad de actividades, se manifiesta en la imagen mediante una explosión o desborde de formas, colores y texturas.

El mural en el galpón de chapa retoma los aspectos generales que se pueden observar en la imagen del primer logo del espacio, utilizado desde el surgimiento del CSCGT en febrero de 2008, y hasta mitad de ese mismo año (imagen 2). En ambas

¹¹ Entrevista a Florencia Marinetti.

¹² Ídem.

¹³ Ídem.

imágenes se puede ver el espacio del galpón, del cual salen formas por el techo, así como la aparición de las vías del ferrocarril en el espacio circundante. Estos aspectos están vinculados con el origen del centro cultural, como ex galpón de ferrocarril, pero también con las condiciones en que se encontraba cuando fue ocupado, ya que no solo faltaban aberturas, el entrepiso y las escaleras, sino que además no tenía techo.

El CSCOV se estableció desde 2003 en un inmueble ocupado donde funcionó un emprendimiento educativo privado que fue mandado a quiebra y cerrado por sus dueños. Durante varios años el CSCOV resistió sucesivos intentos de desalojo, y se mantuvo como espacio de creación y reunión colectiva, mientras alrededor se multiplicaban grandes edificios de departamentos y lucrativos emprendimientos inmobiliarios.

Las imágenes seleccionadas para el corpus de este trabajo fueron creadas para difundir y convocar a las actividades realizadas para exigir la expropiación definitiva del inmueble. En ellas se manifiestan de diferentes formas la multiplicidad de actividades que ocurren al interior del espacio, expresadas como una explosión o desborde. En las dos primeras imágenes (imágenes 3 y 4) esa explosión está representada mediante el color y el texto. En la primera, las palabras que brotan describen las actividades que ocurren al interior del espacio (radio, biblioteca, talleres artísticos, espacios de debate, entre otras). En la segunda hay un mayor juego con diferentes tipografías, tamaños y distorsiones, a la vez que las palabras se funden en una gran forma de color rojo, como una nube formada por la sumatoria de todas ellas. A su vez las palabras dan cuenta de las lógicas de trabajo y los posicionamientos políticos del espacio (arte, participación, popular, colectivo, educación, derechos humanos, organización, entre otras). La tercera imagen es igual a la segunda con la diferencia de que lo que brota ahora es una gran cantidad de mariposas de diferentes colores (imagen 5). Ya en la última (imagen 6), se recurre directamente a una imagen que hace parte del nuevo logo del espacio, una llama, un fuego, como síntesis de todo lo que ocurre adentro. Otro aspecto que se observa en estas imágenes es la referencia al espacio circundante. Salvo en el primer caso (imagen 3), en las otras imágenes el espacio que ocupa el CSCOV está rodeado de gran cantidad edificaciones de altura. El inmueble del CSCOV puede estar representado por una "caja", como una

caja de sorpresas de la cual brotan infinidad de cosas, o como una "casa" (imágenes 4, 5 y 6), entendida como la construcción de un espacio de refugio, sostenido por relaciones regidas por el afecto y no por el lucro. Los integrantes del espacio expresaban que

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 individualista.¹⁴

Imágenes y medios

Como se señaló al comienzo de este trabajo, dentro del corpus seleccionado se encuentran imágenes que habitan una diversidad de medios (murales, logos, folletos y afiches de difusión) a partir de una temática común. Pero, a los efectos de este trabajo, se señalarán aspectos coincidentes y formas de interacción e imbricación entre los medios utilizados. Es decir que, más allá de la propia materialidad, en las condiciones de producción, circulación y lectura de dichas imágenes muchas veces se reiteran lógicas semejantes.

De forma general se evidencia una intencionalidad comunicativa, y la elaboración de poéticas que reflejan las lógicas de las prácticas que se desarrollan en los espacios, y a su vez en el tejido social del que participan. Por otro lado, se explicita la dimensión política en tanto, más allá de la temática propuesta en la imagen, la misma acción de realización funciona como parte de herramientas políticas activas. Son imágenes pensadas, realizadas y/o hechas circular de forma colectiva, que pueden ser creadas desde el interior del espacio o propuestas por colectivos de artistas con los que tejen redes y comparten acciones e intervenciones de forma frecuente. La misma producción entonces implica un pensar y un hacer colectivamente, donde se desdibuja la idea de autor, sin firmas ni créditos más que de autoría colectiva. Otro aspecto común que se

¹⁴ En un texto en su página web

puede observar en el corpus analizado tiene que ver con la interacción y migración entre medios, determinada por una exploración de los más adecuados para cada situación. Por ejemplo, se apropian de soportes propios de los medios gráficos como los afiches, para traspasar luego a otros soportes, como las remeras y banderas estampadas mediante la técnica de serigrafía. Se trata de un repertorio visual generado mediante la apropiación de técnicas y recursos propios de las tecnologías de la gráfica y la publicidad, pero alterando sus lógicas comerciales. En principio, se podría pensar que algunos como el estencil y los afiches son más precarios, menos monumentales y más espontáneos y efímeros que otros, como los murales, por ejemplo. Sin embargo, lo efímero del soporte también se deja ver en las producciones de murales urbanos más contemporáneas donde, atendiendo a la diversidad de voces que se manifiestan en el espacio público, se contempla la posibilidad de que el mural sea intervenido, modificado e incluso tapado. En esa línea, un colectivo muralista de la ciudad señalaba: “concebimos la ciudad como un ser vivo que va perdiendo y cambiando la piel. Justamente trabajamos sobre esa piel y en el mismo proceso contemplamos la posibilidad de que la ciudad se exprese”.¹⁵

Conclusiones

En este trabajo se estudió un corpus de imágenes realizadas en y desde dos centros sociales y culturales de la ciudad de La Plata, vinculados a los nuevos movimientos sociales y las prácticas culturales comunitarias. Como se describió, estos espacios son parte de una serie de estrategias colectivas de la sociedad civil (asambleas barriales, clubes de trueque, colectivos artísticos) que surgieron con ímpetu en los años de *poscrisis* en Argentina. Iniciativas donde se revalorizaba lo cultural como instancia de encuentro y sociabilización, y la producción visual participaba de la construcción de nuevos imaginarios colectivos de reconocimiento e identificación.

Sobre los centros sociales y culturales seleccionados, por fundarse ocupando inmuebles abandonados, se analizó su participación en las disputas sobre las formas de habitar la ciudad contemporánea, pues con su inserción en contextos determinados intervienen activamente en los procesos de resignificación del territorio. En tanto formas

¹⁵ Entrevista al Colectivo Sienvolando en la revista La Pulseada.

de apropiación, los espacios fueron abordados a partir de las observaciones de Peran (2011) sobre los *terrain vague*, espacios urbanos disponibles que funcionan como laboratorios de experimentación de formas autogestivas, y su participación en la dinámica urbana fue inscrita en lo que De Certeau (2000) define como formas de practicar la ciudad, de forma tal que dan visibilidad, hacen surgir lo negado, lo invisibilizado por los discursos que hegemonizan el espacio público.

En cuanto a las imágenes, el estudio del corpus fue realizado a partir de los estudios visuales, con un análisis centrado principalmente en el significado cultural de las mismas. En las imágenes estudiadas se pudo observar, a pesar de la diversidad de medios empleados, una serie de factores comunes sobre las lógicas de producción y circulación, donde predomina la intencionalidad comunicativa, el hacer colectivo y la dimensión política, que abarca a la propia práctica más allá de la temática. En ese sentido, el análisis permitió reconocer un repertorio poético en relación con una política visual, relativa a las formas en que es representada la variedad de propuestas políticas y culturales desarrolladas de forma colectiva en cada uno de los espacios. Destaca Bloch que el pensar la historia no es sino una memoria (un montaje “no histórico” del tiempo) y una poética (un montaje “no histórico” del saber) (cit. en Didi-Huberman, 2006: 59). En este sentido, se analizó este corpus de imágenes como poéticas y políticas visuales generadas por (y desde) estos espacios, donde expresan y materializan sus propias construcciones sociales y culturales como manifestación de una memoria colectiva que disputa su lugar de enunciación en el reparto de lo sensible (Rancière, 2009).

Bibliografía

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

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

Brea, José Luis. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, en: *Revista de Estudios Visuales*, núm. 3, enero, 2006. Disponible en http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf (Consultado en línea: 15 de julio de 2014).

De Certeau, Michel. *La invención del cotidiano. 1. Arte de Hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.

De Certeau, Michel. 2008. "Andar la ciudad", en: *Revista Bifurcaciones*, núm. 7, julio, 2008. Disponible en http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf (Consultado en línea: 31 de julio 2013)

De Rueda, María de los Ángeles. "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*, 2011. Disponible en <http://jornadasfba.com.ar/Materiales/2011%20%208vas%20Jornadas%20IHA/ponencias/eje4/e4-2.pdf> (Consultado en línea: 15 de julio 2014)

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

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

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

Guasch, Anna María. "Estudios visuales. Un estado de la cuestión", en: *Estudios visuales*, núm. 1, noviembre, 2003. Disponible en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Consultado en línea: 15 de julio de 2014)

Lefebvre, Henry. "La producción de espacio", en: *Papers. Revista de Sociología*, núm. 3, Universidad Autónoma de Barcelona, 1974. Disponible en <http://papers.uab.cat/article/view/v3-lefebvre> (Consultado en línea: 12 de enero 2017)

Longoni, Ana. "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches", en: *Aletheia*, vol. 1, núm. 1, 2010. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf (Consultado en línea: 12 de enero 2017)

Martín Barbero, Jesús. "Dinámicas urbanas de la cultura", en: *Revista Gaceta de Colcultura*, núm. 12, Instituto Colombiano de Cultura, diciembre, 1991. Disponible en: <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/080908.pdf> (Consultado en línea: 20 de febrero de 2017)

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

Mitchell, William. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM© Press. Disponible en: <http://cocompress.com/files/gimgs/>

WJT%20Mitchell_Que%20quieren_realmente_las%20_imagenes[cocompress].pdf

(Consultado en línea: 12 de febrero 2017)

Peran, Martí. *Arte público punto cero. Notas para una urgente recapitulación*. 2011.

Disponible en: <http://www.martiperan.net/print.php?id=52&srchrst=1> (Consultado en línea: 5 de febrero de 2017)

Rancière, Jacques. "La división de lo sensible. Estética y política", en: *Centro de Estudios Visuales de Chile: Jacques Rancière / Señas y Reseñas*, julio, 2009. Disponible en <http://www.centroestudiosvisuales.cl> (Consultado en línea: 11 de junio 2015]

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

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

Entrevistas

Entrevistas a Florencia Marinetti, integrante del CSCGT, 5 de junio de 2013 y 28 de diciembre de 2016.

Entrevista a Nicolás Sambucetti, integrante del CSCGT, 28 de enero de 2017.

Entrevista a Marcelo Landi, integrante del CSCOV, 16 de enero de 2017.