

CENTROS CULTURALES AUTOGESTIONADOS DE LA CIUDAD DE LA PLATA. APUNTES PARA UN RECORRIDO¹

Alicia Valente

En el transcurso de la primera década de 2000, surge en la ciudad de La Plata una serie de espacios independientes que se nombraron como centros culturales. Al igual que otras experiencias,² se trataba de iniciativas colectivas que buscaban accionar en lo social desde lo cultural, en un contexto de crisis económica, desintegración social y descreimiento en la política institucional y partidaria que caracterizó esos primeros años de la década. Alternativos, independientes y autogestionados fueron las categorías que utilizaron para nombrarse, situándose por fuera de los centros dependientes de la administración municipal a la cual se le cuestionaba la falta de políticas públicas y la escasez de recursos destinados al sector, así como una agenda marcada por una concepción de la cultura como espectáculo y no como motor de participación ciudadana.

En el territorio de la ciudad de Buenos Aires el surgimiento de estos espacios fue analizado por diferentes investigadores –Wortman (2009) y Osswald (2009), entre otros– que resultan de utilidad para abordar los casos platenses en una primera instancia, para luego señalar algunas particularidades. En dichas investigaciones, se los define como espacios de cultura creados por la sociedad civil que comienzan a aparecer a mediados de los años noventa, pero que tienen un mayor auge a partir de 2001.

¹ Parte de lo expuesto en este trabajo se desprende de mi tesis de maestría «Centros, casas y espacios. Modos de autogestión artística y cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)». Secretaría de Posgrado, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

² Como las radios comunitarias, los grupos de teatro comunitario, las murgas, entre otros.

Asimismo, su conformación es parte de las estrategias de continuidad que se dieron algunas formas de asociatividad (como las asambleas barriales y algunos colectivos de intervención artística) que nacieron al calor de los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001, por lo que el período posterior estaría marcado por la búsqueda de formas diversas de reterritorialización (Wortman, 2009).

Si bien en la ciudad de La Plata la continuidad no fue tan directa (ningún centro cultural se formó a partir de una asamblea barrial particular), se trata de una caracterización que resulta operativa en tanto da cuenta de que individuos y colectivos que participaban de diferentes actividades o grupos de activación cultural, social y política mantuvieron sus prácticas militantes vinculados a experiencias de este tipo. Entonces se habla de espacios mixtos donde confluyen diversas formas de lo artístico, lo cultural, lo social, lo comunitario y lo político. Puede definírseles, según 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». En mayor o menor medida, compartían 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 motores³ (Giunta, 2009).

Escenario local

El hecho de ser capital de la provincia –y núcleo administrativo regional– convierte a la ciudad de La Plata en un lugar de permanentes manifestaciones y reclamos por parte de organizaciones sociales, partidos políticos y la ciudadanía en general. Hasta la década del noventa, tuvo una fuerte impronta obrera (con un polo industrial ubicado mayormente en las periferias y en localidades vecinas como Berisso y Ensenada principalmente, encabezado por el Astillero Río Santiago, YPF, el Ferrocarril, etc.), que fue afectada por los procesos desindustrializadores de los años setenta y noventa.

La Plata también se caracteriza por ser una ciudad universitaria. La Universidad Nacional de La Plata –pública, gratuita y de gran prestigio– determina el

³ Andrea Giunta (2009) observa estas características comunes en diferentes proyectos colectivos surgidos en los años de poscrisis, en este trabajo lo hacemos extensivo a los centros culturales platenses.

continuo afluente de jóvenes provenientes de diversas ciudades de la provincia, de otras provincias del país y de países latinoamericanos que llegan para realizar sus estudios superiores. El movimiento estudiantil también fue de importancia en tanto sector activo en las resistencias al neoliberalismo de los noventa.

A los acontecimientos políticos y sociales que marcaron en general la etapa de luchas en diferentes ciudades del país –como puebladas y piquetes, el estallido de 2001, la masacre de Avellaneda⁴ y el asesinato de otros militantes–, se suma una serie de procesos colectivos que pueden señalarse a partir de algunos casos con fuerte resonancia local: el nacimiento de HIJOS⁵ y los escraches, las movilizaciones y los reclamos contra la implementación de la Ley Federal de Educación (LFE) y de la Ley de Educación Superior (LES)⁶ –que se continuaron en las masivas movilizaciones contra al recorte en educación ya en 2001– y la desaparición de Miguel Bru.⁷ Y en 2000, la formación de la Mesa de Escrache Popular, la segunda desaparición de Julio López⁸ y el femicidio de Sandra Ayala Gamboa,⁹ entre otros.

Los cruces y las articulaciones entre acciones y demandas políticas y las prácticas artísticas y culturales se vuelven permanentes, facilitados por diversas formas de asociación, más o menos puntuales, entre artistas y trabajadores de la cultura, colectivos de activismo artístico, movimientos estudiantiles, movimientos sociales, organizaciones políticas, sindicales y de derechos humanos.

Otra particularidad para destacar es la escena cultural y artística local con una gran potencia de circuitos independientes que abarca diferentes disciplinas y lenguajes. Sin políticas públicas articuladas para la cultura, la oferta de los

4 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.

5 Un homenaje realizado en la Facultad de Arquitectura de la UNLP fue la primera instancia pública en la que un grupo de jóvenes se presentan como conjunto integrado por hijos de desaparecidos. Una vez conformado HIJOS, La Plata se suma enseguida a la red nacional

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

7 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.

8 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.

9 Mujer joven 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.

espacios dependientes de la administración gubernamental¹⁰ es bastante limitada y deficitaria. Limitada porque no da cuenta de la gran cantidad y variedad de producción artística local y deficitaria en el nivel presupuestario, de modo que muchos espacios atraviesan problemas de infraestructura y seguridad,¹¹ y es recurrente que los trabajadores de estas instituciones tengan dificultades para sostener las actividades con un presupuesto escasísimo.

Además, todas las administraciones manejaban una concepción de lo artístico y cultural más cercana a la idea de espectáculo y de entretenimiento, promoviendo fundamentalmente propuestas desarticuladas entre sí, que apuntaban en su mayoría a una espectacularización de la cultura, con el fomento de algunos pocos eventos o actividades de gran envergadura que generaran impacto por la masividad.¹² De esa forma, una gran cantidad de la producción artística local –de los estudiantes de arte, de los productores más jóvenes, las propuestas más experimentales– que no encontraban espacios de circulación y de exhibición en las instituciones oficiales terminaba canalizándose en otros espacios.¹³ Algo similar ocurría con muchas prácticas culturales relacionadas con la promoción y el fortalecimiento de derechos y los vínculos comunitarios.

En la década de 2000, los grupos de teatro comunitario, los colectivos de activismo artístico, las radios comunitarias, los medios alternativos y los centros culturales autogestionados se suman a una tradición de circuitos independientes que ya venía desarrollándose desde los años setenta con el rock,¹⁴ los centros de estudiantes en los ochenta, el teatro independiente en los ochenta y noventa, y las murgas estilo porteño desde mediados de los noventa. Y que seguirá ampliándose luego con las bandas de música indie, las cuerdas de candombe, la danza y las artes performáticas, la producción audiovisual, los sellos

10 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.

11 Véase, 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>.

12 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. Véase: <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=5083> y https://issuu.com/sintoma/docs/resena_04.

13 Véase, por ejemplo: <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=5112>.

14 Con el surgimiento de bandas míticas como La Cofradía de la Flor Solar en los setenta y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en los ochenta.

discográficos, los espacios dedicados a las prácticas del arte contemporáneo, las revistas culturales y las pequeñas editoriales.

Si en los años ochenta los centros de estudiantes del interior fueron activos «espacios de encuentro de la ciudad» (Iriart en Badenes, 2013),¹⁵ en los noventa los espacios no oficiales de producción y de experimentación cultural estaban vinculados mayormente al rock y al teatro. Por ejemplo, la Hermandad del Princesa, La Gotera –que deriva luego en el Centro Cultural Viejo Almacén el Obrero– y La Rosa de Cobre, este último un espacio de experimentación con raíces en el teatro y la danza, pero que promovía actividades multidisciplinarias, donde también tocaban bandas de rock local. Como desprendimiento de La Rosa de Cobre nace en 1995 La Fabriquera, que también apostaba a eventos que mixturaban formatos diversos, acercándose a lo que entendemos hoy como centro cultural (Valencia en Badenes, 2013).¹⁶ «Los lugares donde activar discusiones y experimentar artísticamente eran pocos; los cruces entre disciplinas eran tímidos» (Badenes, 2013).

En esos años, entonces, se reconocen algunos proyectos colectivos que no tenían necesariamente un espacio físico pero compartían la calle como lugar de encuentro. El grupo La Grieta, por ejemplo, un colectivo artístico-cultural que se conforma en el año 1993 por un grupo diverso de amigos y vecinos artistas y trabajadores de la cultura:

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

¹⁵ «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).

¹⁶ Laura Valencia, integrante de La Fabriquera señala: «A mí me encantaban las movidas donde se juntaba a todo el mundo. Tenía dos amigos y los llamaba para 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 varietés. En ese momento no había varietés» (Valencia en Badenes, 2013).

En 1999 surge Galpón Sur, un espacio que nace como opción de militancia cultural y territorial para una organización política formada recientemente derivada de agrupaciones estudiantiles y afines. No se definía como centro cultural,¹⁷ 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».¹⁸

Centros culturales

En 1998 la Asociación de Vecinos del Provincial (AVP) consigue el préstamo de un salón de la planta baja de lo que fue el edificio de la antigua estación provincial del ferrocarril, ubicada en la esquina de 17 y 71, para realizar algunas actividades culturales. Enseguida se suman varios jóvenes al proyecto y, en 2001, ocupan la planta alta ya constituidos como Centro Cultural Estación Provincial.

Además de este, surgen, en los primeros años de la década de 2000, el Centro Cultural Asociación Daniel Omar Favero, el Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza, el Centro Cultural El Faldón, el Centro Cultural El Núcleo, el Centro de Cultura y Comunicación y el Centro Social y Cultural Olga Vázquez. En el año 2004, el colectivo La Grieta consigue un permiso provisorio para instalarse en uno de los galpones del ferrocarril provincial en el barrio Meridiano V conformando el Galpón de Encomiendas y Equipajes. Ya hacia finales de la década aparecen el Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa, el Centro Cultural Estación Circunvalación, La Biciletería. Creación Colectiva y El Hormiguero. Espacio cultural.

¿Qué características comunes pueden encontrarse en esta serie de proyectos disímiles? Un aspecto fundamental es, justamente, el hecho de constituirse en un espacio físico particular,¹⁹ instalándose por lo tanto en un territorio específico (un barrio). Esto implica principalmente que se alejan del impacto y la fugacidad que caracteriza las acciones o las intervenciones efímeras para instaurar modos de construcción cotidianos, con metas a mediano y largo plazo como formas más estratégicas de intervención, en el sentido dado por Michel De Certeau (2001).

¹⁷ De todas formas integraron durante algunos años la Red de Centros Culturales.

¹⁸ Marcelo Landi. Entrevista realizada por la autora en enero de 2017.

¹⁹ En algunos casos ocupando inmuebles abandonados como el Centro Cultural Estación Provincial, el Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza, el Centro Social y Cultural Olga Vázquez y el Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa.

Algunos estaban vinculados a organizaciones sociales, políticas y de derechos humanos y entendían la intervención cultural como parte de una disputa política mayor. Otros buscaban ofrecer un lugar a prácticas culturales de base comunitaria y configurar modos de relación en pos de reconstruir lazos sociales en el barrio a través de nuevas formas de organización horizontales y participativas.

En la búsqueda de un sustrato común, los realizadores del documental sobre la Red de Centros Culturales, que se forma en 2005,²⁰ intentaron dar cuenta de esta variedad de experiencias a través de algunas preguntas transversales. ¿Que implicaría ser un centro? Para algunos agentes, significaba estar «en el medio de todo», «donde las inquietudes de todos se conectan», un lugar de «intercambio» donde todo lo que pasa «va a parar ahí», «el motor».²¹ Un centro cultural se configura como espacio diverso y heterogéneo: «Es una cámara de oxígeno, es una grieta. No hay sólidos perfectos, siempre hay tensiones trabajando en el interior»; «un lugar donde se nuclean un montón de actividades y sirve como lugar de contención», donde «no todos vamos a hacer lo mismo».²² Un núcleo donde lo que 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, pero, fundamentalmente, en el ofrecimiento de un espacio para una gran diversidad de producciones y de proyectos que ya existían y no tenían canal donde expresarse.

Con excepción de unos pocos casos, los grupos de gestión suelen ser numerosos (de entre diez y quince personas) y muchas veces provenientes de diferentes disciplinas o actividades, lo que refuerza cierta vocación de diversidad en las propuestas y en las acciones desarrolladas. En todos los espacios, los talleres tienen un lugar de importancia porque promueven la afluencia de personas y porque representan el ingreso económico que garantiza –en mayor medida– el funcionamiento de todo el centro. Plástica, música, coro, yoga, percusión, danza, teatro y actividades para niños fueron los más elegidos.

Luego, según las particularidades, la oferta se diversifica: El Núcleo y el Viejo Almacén el Obrero, por ejemplo, ofrecían un abanico de propuestas alrededor

²⁰ Primera coordinación entre centros culturales de la ciudad. Se la retomará en el próximo apartado de este trabajo.

²¹ Opiniones formuladas por integrantes de distintos centros culturales de la ciudad extraídas del documental Red de Centros, del año 2010.

²² Opiniones formuladas por integrantes de distintos centros culturales de la ciudad extraídas del documental Red de Centros, del año 2010

de la danza, el teatro, la acrobacia y el 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 las humanidades; el C. C. Estación Provincial ofrecía talleres de guion, cine, filosofía y 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 (extrabajadores del Ferrocarril Provincial).

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 productivos²³ que –sobre todo en los primeros años de la década– funcionaron como modo de sostenimiento económico. Fiestas, varietés, bufet, rifas, talleres, peñas y proyectos de voluntariado están dentro de las estrategias para conseguir financiamiento sin negociar autonomía. Algunos desarrollaron un bar o una cocina o proponían un bufet cuando había espectáculos.

Entre la diversidad de disciplinas artísticas y prácticas culturales, además, estaban las bibliotecas populares, la educación popular o no formal (algunos talleres de oficios, y dos llegaron a tener, incluso, un Bachillerato Popular), las prácticas vinculadas a las artes visuales, murales, exposiciones, entre otras. Algunos se vincularon con las cuerdas de candombe (como la tradicional llamada del Candombe del 25 con el Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa, el Centro Social y Cultural Olga Vázquez y el Centro Cultural Estación Provincial).

Algunos centros tenían una radio comunitaria: Radio Estación Sur FM 91.7 empezó a funcionar en el Centro de Cultura y Comunicación y se mudó luego con el mismo dial al Centro Cultural Asociación Favero en 2012. Ese mismo año comienza a transmitir La Charlatana FM 98.50 desde el Centro Cultural Mansión Obrera de la vecina localidad de Berisso y Radionauta FM 106.3 empezó a transmitir en 2011 desde el Centro Social y Cultural Olga Vázquez. Varios tenían programas en otras radios: el Centro Cultural Estación Provincial transmitía su programa por Radio Futura FM 90.5; el Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa transmitía el programa Sin Boleto por Radio Estación Sur; el Centro Social

²³ En algunos casos derivan luego en propuestas más consolidadas con la forma de cooperativas de trabajo.

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.

Algunos solían tener una agenda impresa mensual donde se podían consultar las actividades. La Red de Centros tenía su propia agenda donde se compartía información de todos los centros miembros. Volantes y afiches impresos se distribuían por el barrio en que estaba el centro cultural y se entregaban en otros espacios culturales o lugares de tránsito como las Facultades de la UNLP y fotocopiadoras. Las estrategias desplegadas para sostener el funcionamiento del espacio físico y autogestionar los recursos obtenidos eran múltiples así como diverso el abanico de propuestas artísticas y culturales ofrecidas. Las planificaciones comunicacionales y de difusión de las actividades eran similares.

Aunque se trataba de propuestas con una cierta idea común sobre las prácticas artísticas y culturales (como habilitantes de espacios comunitarios, de sociabilidad y encuentro y alejados de una concepción de la cultura como espectáculo) y configuraban una cierta forma de intervención social, pueden observarse diferencias en el lugar que lo artístico y lo cultural ocupaban en cada uno de estos espacios. A grandes rasgos, pueden englobarse en dos grupos (Valente, 2013).²⁴

1. Espacios que se pensaban desde la gestión cultural como intervención desde lo social-comunitario. Como se señaló antes, en los primeros años de la década de 2000, con una 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 jóvenes,²⁵ además de constituirse en un lugar de encuentro con el otro, donde vincularse,

²⁴ Por supuesto que estas categorías no son estrictas; sin embargo, se considera que, en términos analíticos, esta clasificación puede resultar de utilidad para tener una comprensión general de las experiencias a las que se hace referencia.

²⁵ Esto no significa que, en su diversidad, los integrantes de los espacios no tuvieran un posicionamiento político personal. Lo que se señala acá es de que el espacio o centro, en tanto proyecto colectivo, no estaba alineado con ninguna organización o partido político puntual.

sociabilizar, etcétera. 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 noventa.

2. Espacios que proponían una militancia política desde lo cultural con una impronta social y política podría decirse más explícita, donde lo cultural no era entendido de forma autonomizada sino enmarcado en un proyecto o lucha política mayor.²⁶ Se nombran como centros sociales y culturales y tienen vinculación con colectivos de activismo artístico, nuevos movimientos sociales, agrupaciones estudiantiles²⁷ y de derechos humanos.²⁸ Se consideraban hijos no de la crisis sino de las resistencias de 2001, de los piquetes y los movimientos de desocupados de los cuales heredaron el desplazamiento hacia el territorio como espacio de militancia. A su vez, a diferencia de un local partidario, desde los movimientos de trabajadores desocupados y otras experiencias territoriales se construyeron lugares 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 también como un espacio abierto en el que participan muchas personas no necesariamente militantes.

Para el año 2010, 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 cultural. Suelen ser lugares más pequeños no solo ediliciamente, sino también con relación a sus actividades e intereses que parecieran más recortados o específicos (ya sea en el tipo de actividades, el público al que se dirigen y las disciplinas que abarcan).

Tienen quizá menos pretensiones de totalidad y no buscan 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

26 Téngase en cuenta que en el contexto de poscrisis de descreimiento de la política partidaria, el alumbramiento de otras formas de concebir lo político nació, sobre todo, de la mano de la intervención social.

27 Algunos centros estaban vinculados directamente con frentes multisectoriales donde confluían movimientos de desocupados, organizaciones territoriales, agrupaciones estudiantiles, entre otros. Es el caso del Centro Social y Cultural Olga Vázquez, primero con el Movimiento de Unidad Popular (MUP) y luego con el Frente Popular Darío Santillán; y del Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa con el Frente de Organizaciones en Lucha (FOL) y el Frente Social y Político La Brecha.

28 Por ejemplo, en 2003, se conforma la Mesa de Escrache que durante varios años tuvo su lugar de reunión en el Centro por los Derechos Humanos Hermanos Zaragoza. Por su parte, HIJOS tuvo su espacio de reunión y trabajo en el Centro Social y Cultural Olga Vázquez.

como menos comprometidas con el contexto político-social. Sus gestores u organizadores conforman grupos más reducidos (a veces dos o tres 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 o propuesta abra su propio espacio en vez de sumarse a alguno ya existente. La figura de la casa cultural ha sido muy difundida entre estas experiencias. Trabajan fundamentalmente con dinámicas micropolíticas (Guattari y Rolnik, 2006). Además, la misma noción de casa implica algo más íntimo, del ámbito de la familia y las amistades. Muchos ya no miran solo el barrio a su alrededor,²⁹ sino que trabajan en función de un público específico, hacia el interior de una escena artística local.

Redes

La conformación de redes es un aspecto fundamental en las formas de agenciamiento colectivo del período y aparece como una constante en las prácticas culturales de la ciudad. Las redes podrían considerarse «colectivos de colectivos», dispositivos mayores de articulación en la heterogeneidad. Cada centro cultural es una pequeña red entre agentes diversos que coordinan de formas más o menos orgánicas con otros grupos u organizaciones artísticas, políticas, sociales, vecinales, de derechos humanos, educativas, etcétera.

La construcción en red «habla de un trato horizontal, igualitario, de participación»³⁰ 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»,³¹ pero también «una

²⁹ Por supuesto esto no se da de igual manera en todos los casos y tampoco significa que se constituyan en islas separadas 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.

³⁰ Opinión formulada por un integrante del Centro Social y Cultural Olga Vázquez extraída del documental Red de Centros (2010).

³¹ Opinión formulada por un integrante del Centro Social y Cultural El Galpón de Tolosa extraída del documental Red de Centros Culturales (2010).

red es como un archipiélago, un conjunto de islas unidas por aquello que nos separa». ³² Para Luciana García Guerreiro:

El funcionamiento en red se asemeja a lo que Boaventura de Sousa Santos denomina ecología de los reconocimientos, que permite la construcción de diferencias iguales a partir de reconocimientos recíprocos que dan lugar a la diferencia descartando las jerarquías (García Guerreiro, 2010, p. 77-78).

Por su parte, para el Colectivo Situaciones (2002):

La red ha sido una respuesta de las experiencias alternativas a la pregunta sobre cómo conectar lo disperso, cómo 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 (p. 194).

Así, la noción de red se vuelve fundamental para sostener la existencia de proyectos alternativos y autónomos que, lejos de pensarse como espacios-islas, autosuficientes y cerrados, reconocen 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 a las disputas que en ese espacio establecen (Colectivo Situaciones, 2006).

En ese sentido, Guattari (2013) señala que las formas autónomas 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» (p. 146).

En la ciudad de La Plata, la Red de Centros Culturales (RCC) ³³ fue la primera coordinación estable entre espacios. ³⁴ Surge a principios de 2005 a partir de vinculaciones previas y de la «identificación de necesidades comunes que

³² Opinión formulada por integrantes del colectivo La Grieta extraída del documental Red de Centros Culturales (2010).

³³ Véase: <http://reddecentrosculturales.blogspot.com.ar/>.

³⁴ Es importante señalar que en la ciudad existe una amplia y variada cantidad de formas de articulación entre proyectos sociales, políticos y culturales de diverso tipo. Con lo cual el entramado es mucho más amplio y se extiende a experiencias artísticas y culturales diversas, como se señaló anteriormente.

vuelven» necesaria la unidad de los espacios culturales para poder empezar a plantear algunas políticas relacionadas con la cultura». ³⁵ En su presentación de la agenda mensual –que comenzaron a producir en diciembre de 2007– describen:

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. ³⁶

Los inicios de la RCC como posibilidad pueden situarse en los talleres impulsados por Cecilia Huarte realizados en el marco de su tesis de grado de Comunicación Social (2005). En esos encuentros los integrantes de diferentes centros de la ciudad pudieron visualizar problemáticas comunes y empezar a proyectar una forma de organización conjunta que los potenciara. Los espacios fundadores de la RCC fueron 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.

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, el Centro Cultural Estación Circunvalación, El Hormiguero. Espacio Cultural, Crisoles Espacio Cultural y el Centro Cultural El Ojo Abierto. Con el transcurso de los años algunos centros se alejaron de la Red y otros cerraron sus puertas.

Sus miembros definían la RCC como «una red constituida por diferentes espacios culturales multidisciplinares, autónomos y autogestionados de la ciudad de La Plata» y señalaban que su «función como red es crear y reforzar lazos de solidaridad y cooperación entre los espacios culturales. Buscamos articular

³⁵ 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).

³⁶ Agenda de la Red de Centros Culturales. Año 1, número 2, diciembre de 2007.

experiencias, garantizar su continuidad, redimensionar y potenciar el valor de su trabajo, generando propuestas de gestión colectivas».³⁷

La RCC funcionaba también para la contención y ayuda mutua. En 2006, por ejemplo, ante la posibilidad de cierre del Centro Cultural El Faldón por las dificultades para sostener el alquiler del inmueble, el Centro Cultural Estación Provincial le cedió dos aulas que no estaban utilizando.³⁸ Otra unión ocurrió en 2012 cuando Radio Estación Sur (que funcionaba en el Centro de Cultura y Comunicación hasta su cierre definitivo) se muda a las instalaciones del Centro Cultural Favero: «Justamente, la Red está para eso, para resolver los problemas de los centros culturales».³⁹ La posibilidad de coordinar fue fundamental como estrategia de defensa (frente a ofensivas de clausura, por ejemplo), pero también como forma de potenciarse y nutrirse entre sí.

Además de las propuestas conjuntas y los eventos (como las ferias de centros culturales en las que se mostraban las actividades de cada uno y que generalmente se desarrollaban en el espacio público), uno de los puntos más importantes que impulsó la Red de Centros Culturales fue el reclamo por la sanción de la Ordenanza de Habilitación y Promoción a Espacios Culturales Alternativos. La necesidad de regular la existencia de estas iniciativas surgió luego de diferentes intentos de clausura por carecer de las «habilitaciones correspondientes» y de intervenir de forma activa en las políticas culturales de la ciudad para lograr la visibilización y el reconocimiento de las actividades que desarrollaban.

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 habilitación 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 Red.⁴⁰

³⁷ Así se presentan en la publicación mensual Agenda de la Red de Centros Culturales. Año 1, número 2, diciembre de 2007.

³⁸ El Centro Cultural El Faldón se disuelve como centro cultural con espacio físico propio y se muda con su biblioteca a las instalaciones del Centro Cultural Estación Provincial para constituirse desde entonces como grupo de gestión cultural El Faldón.

³⁹ Comentario de Claudia Favero, integrante del Centro Cultural Favero en Revista La Pulseada. Véase: <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=3885>.

⁴⁰ Comentario de integrantes de Galpón Sur extraído del documental Red de Centros (2010).

La Ordenanza fue finalmente aprobada en noviembre de 2008, reconocía la figura del «Centro Cultural Alternativo» y expresaba la intención de promover el «funcionamiento de dichas Asociaciones Civiles como Entidades de Bien Público con un subsidio de aproximadamente \$ 700 por mes a cada Espacio» (Ordenanza Municipal N.º 10463). Aun así, existía un desequilibrio importante entre el monto del subsidio y las exigencias para el reconocimiento dentro del marco de la ordenanza, por lo cual muchos espacios desistieron de tramitarlo. Con el tiempo la Red de Centros Culturales fue perdiendo fuerza e injerencia en la dinámica cultural local. La multiplicación de espacios –no solo en cantidad sino también en diversidad de intereses y propuestas⁴¹– impulsó el surgimiento de tres nuevas redes coordinadoras entre finales de 2014 y comienzos de 2015: la Ronda de Espacios Culturales Autogestivos (RECA), la Unión de Centros Culturales Alternativos y Artistas de La Plata (UCECAA) y la Red de Espacios Culturales (REC).

Conclusiones

En este trabajo se analizaron los centros culturales surgidos en la ciudad de La Plata en la primera década del siglo XX. Por un lado, se delinearon algunas características del escenario local; y, por otro, se repusieron los orígenes de estos proyectos, sus principales características, sus objetivos y sus formas organizativas. También se recuperó la formación de la Red de Centros Culturales –primera coordinación estable entre espacios de la ciudad– surgida con la intención de ayudarse mutuamente frente a las amenazas de clausura o las dificultades económicas y fortalecerse en las disputas por incidir en las políticas públicas.

Asimismo, se realizó una aproximación a las formas de continuidad de estas propuestas entendiendo que en el transcurso de los años operó una consolidación del formato de espacio cultural autogestionado, caracterizada por una

⁴¹ 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) contabilizaba 270 espacios para ese año. 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 contaba alrededor de 100. Véase: <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 disparidad en el número entre ambos registros hace suponer también la existencia de una diferencia en los criterios para contabilizarlos.

multiplicación y una diversificación en función de los cambios en la coyuntura (política, social, económica, institucional y la referente al campo artístico).

A lo largo de este trabajo se dio cuenta de que los centros culturales, a diferencia de otros proyectos, se caracterizan por ocupar un espacio físico singular, ya que se instalan en un territorio específico (un barrio de la ciudad), con ciertas particularidades. Comparten rasgos comunes basados en el trabajo colectivo y en formas organizativas horizontales, sostenidos por la autogestión de recursos para garantizar la autonomía expresada en la libertad de acción y de agenda.

Los centros culturales participan de un entramado de experiencias que ofrecen espacios de encuentro y de sociabilidad con un marcado interés por entrecruzamientos de distinto grado de lo político y lo social con prácticas y recursos artísticos, culturales y comunicacionales. Además, se consolidaron como lugares de producción y circulación de prácticas artísticas que involucran a gran cantidad de agentes del campo cultural de la ciudad y se establecieron como una importante fuente de trabajo. Sin embargo, se señaló también que no constituyen una entidad homogénea, por ejemplo, en cuanto a los modos de intervención.

En la actualidad, existe un cierto consenso en denominar este tipo de prácticas como gestión cultural, aunque el concepto fue bastante resistido e incluso lo sigue siendo en algunos casos. En términos generales, los que se consideran y se nombran gestores (culturales o refieren que hacen gestión cultural comunitaria) son mayormente los que fueron definidos en su modo de hacer intervención desde lo social-comunitario. De hecho, algunos se nombran como «espacios de gestión cultural inclusiva».

Las experiencias que denominaron una práctica política utilizan un término propio de la militancia. Algunos se llaman militantes culturales o refieren que su «militancia estaba en torno a lo cultural».⁴² Otro concepto que fue tomando fuerza es el de trabajadores del arte o la cultura. Otros grupos sostienen que «trabajan desde lo cultural» de igual forma que otros militantes hacen un trabajo territorial, refieren a la idea política de trabajo de base.

En los últimos años, predomina un sentido más sindical del término. Reivindicarse como trabajador o trabajadora implica tanto el derecho a obtener una

⁴² María José Herrera (2003) señala la experiencia de Tucumán Arde como origen de la figura del «militante cultural».

remuneración por la actividad realizada (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 laborales.

Un aspecto que se reitera en este sentido es la dificultad de los trabajadores del arte y la cultura para encontrar otros lugares en los que desenvolverse profesionalmente, motivo por el cual la existencia de este tipo de proyectos se vuelve casi imprescindible también en tanto generadores de empleo. Las reivindicaciones de tipo sindical fueron tomadas por la Red de Centros Culturales (2005) y se fortalecieron en la década siguiente con las tres coordinadoras posteriores (2014 y 2015) con reclamos por el reconocimiento del trabajo cultural y la legalización de los espacios que las integran.

Es importante señalar que las formas particulares que asumen las categorías que dan cuenta de la relación de estos proyectos con las instituciones gubernamentales (autonomía, independencia, alternatividad) deben ser leídas en función de los contextos sociales, económicos, institucionales y políticos determinados. La independencia y la autonomía, por ejemplo, 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.

Como se mencionó al comienzo, las características tanto del período poscrisis como ciertas particularidades en el nivel local determinaron el surgimiento de centros que se pensaron como alternativos e incluso opuestos a los espacios oficiales. Esa alternatividad estaba expresada principalmente en propuestas culturales abiertas y accesibles, diferentes a las ofrecidas tanto por la agenda cultural oficial como la comercial y propiciaba instancias de encuentro y de participación con la comunidad barrial, a la su vez que se traducían en posibles fuentes laborales para los trabajadores del sector cultural.

Si bien las administraciones gubernamentales siguieron sosteniendo un modelo cultural enfocado en el consumo y en el espectáculo masivo, los cambios políticos y económicos que operaron durante el transcurso de la década (con un crecimiento económico y un reconocimiento de las iniciativas culturales como generadoras de ciudadanía) produjeron reformulaciones. Esto se vio acompañado globalmente 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 en nivel nacional y local, por una recuperación y reconfiguración de la legitimidad institucional y estatal.

El carácter de formación, en términos de Raymond Williams (2000), de estos proyectos les otorga una mayor flexibilidad y experimentación, así como la posibilidad de reevaluaciones y reformulaciones. Esa flexibilidad posibilitada por ese estado provisorio permanente podría tener su contracara en una falta de vocación de perdurabilidad⁴³ o en la pérdida de potencia en sus formas de incidencia para llegar a constituirse en prácticas instituyentes. Al respecto, se retoma aquí una pregunta que formuló Charles Esche en un encuentro entre espacios alternativos organizado en el año 2001 en Buenos Aires por Proyecto Trama: «¿Puede ser todo provisorio?», o incluso «¿Puede lo provisorio proveer el principio alternativo estructural a través del cual las cosas cambien?»⁴⁴ (Esche, 2002, pp. 83-84).

La conformación de la Red de Centros Culturales y las disputas por la implementación de la primera ordenanza aprobada en 2008 dan cuenta de la predisposición por parte de varios espacios de sostener un diálogo con el Estado, entendiéndolo como la forma más viable de lograr la sostenibilidad y la perdurabilidad de sus proyectos, aunque, por supuesto, sin que eso significara negociar su autonomía (Huarte, 2005). En la sesión de votación de esa primera ordenanza, un 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 considerar los espacios culturales alternativos como objetos de una política, sino también como sujetos de una política.⁴⁵

⁴³ Para Charles Esche (2002), esta vocación es inherente a un museo, ya que el hecho de alojar una colección que debe conservar lo ubica en un pensamiento de supervivencia a largo plazo, o incluso eterno.

⁴⁴ Desde su función de director del Museo de Malmö (Suecia), Charles Esche reivindicaba 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, p.84).

⁴⁵ Extraído del documental Red de Centros (2010).

En ese sentido, para estos proyectos resulta crucial reconocerse en el interior de una «trama portadora de una memoria y un saber hacer», una «reserva de imágenes» (Colectivo Situaciones, 2006) que, en las sucesivas reformulaciones y transformaciones, no pierda de vista las continuidades que les permitan capitalizar los aprendizajes y las conquistas del camino recorrido.

Referencias

Badenes, D. (2013). La cultura platense en los noventa. *La Pulseada*. Recuperado de <http://www.lapulseada.com.ar/site/?p=6419>

Colectivo La Grieta. (2015). La tenacidad de los galpones. *CIA*, (4), 150-160. Recuperado de https://issuu.com/revistacia/docs/revista_cia_n_4

Colectivo Situaciones. (2002). 19 y 20. *Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: De mano en mano.

Colectivo Situaciones (2006). Notas sobre la noción de «comunidad». En R. Zibechi, *Dispersar el poder. Los movimientos sociales poderes antiestatales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón. Recuperado de https://www.nodo50.org/colectivosituaciones/articulos_26.htm

De Certeau, M. (2001). De las prácticas cotidianas de oposición. En AA. VV., *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.

Esche, C. (2002). ¿Puede todo ser provisorio? *En Proyecto Trama. La sociedad imaginada desde el arte contemporáneo en Argentina*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas.

García Guerreiro, L. (2010). Espacios de articulación, redes autogestivas e intercambios alternativos en la ciudad de Buenos Aires. *Otra Economía*, 4(6), 68-82. Recuperado de <http://revistas.unisinos.br/index.php/otraeconomia/article/view/1184>

Giunta, A. (2009). *Poscrisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Guattari, F. (2013). Autogestión y política del deseo. En *Líneas de fuga. Por otro mundo de posibles*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cactus.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

Herrera, M. J. (2003). *Gestión y discurso. Emergencia*, (4).

Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En AA. VV, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

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

Marianela Constantino. (7 de noviembre de 2016). *Red de Centros Culturales La Plata* [Documental]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=tA-HG3bYLN70>

Martín-Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, España: Anthropos.

Osswald, D. (2009). Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo. En A. Wortman (Comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Nuevos actores en la Argentina contemporánea. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Valente, A. (2013). *Agenciamientos colectivos y militancia. Apuntes sobre los centros culturales autónomos de la ciudad de La Plata*. Ponencia presentada en las 9.º Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42601>

Valente, A. (2018). *Centros, casas y espacios. Modos de autogestión artística y cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)* (Tesis de maestría). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/68075>

Williams, R. (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España: Península.

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