

# DESPUÉS DE LA CRISIS

## EXPERIENCIAS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS AUTOGESTIVAS POS 2001

**Federico Urtubey**  
ue.federico@gmail.com  
**Verónica Capasso**  
capasso.veronica@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

### Resumen

Luego del año 2001 varias investigaciones que abordaron las producciones artísticas locales manifestaron cómo, en la década posterior a la crisis, hubo un trasvase de las actividades socioeconómicas eminentemente autogestivas a las lógicas de la producción artística. Así, las mismas se vieron en la posibilidad de hacerse de elementos y de técnicas que no sólo posibilitaban la apertura de sus procedimientos a una participación más abierta y desestructurada, sino que, también, incorporaban referencias del contexto social y local. Sobre la base de este consenso en torno a las transformaciones del campo cultural, nos inclinaremos a indagar acerca de las categorías de horizontalidad, de autogestión y de alternatividad con relación a los discursos artísticos del período, para dar cuenta de su tránsito fluctuante. La propuesta incluye, asimismo, la mención de casos específicos.

### Palabras clave

Producciones artísticas, horizontalidad, alternatividad, autogestión

### Abstract

After 2001, several researches about local art productions showed how, in the decade previous to the crisis, there was a change from the self-managed socioeconomic activities to the logic of art production. Thus, these activities acquired elements and techniques that not only made their procedures be part of a broader and unstructured participation but also incorporated references from the social and local context. Based on this consensus about the cultural field transformations, we will look into the categories of horizontality, self-management and alternativity related to the artistic discourses of the time to account for its fluctuant transit. The proposal also includes the reference to specific cases.

### Key words

Art productions, horizontality, alternativity, self-management



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

En este trabajo nos proponemos avanzar sobre algunas conceptualizaciones y categorías con las cuales se ha caracterizado una gran parte del arte argentino posterior a la crisis. De esta forma, indagaremos acerca de las categorías de *lo alternativo*, de la *autogestión* y de los patrones de *horizontalidad*. Esta propuesta surge a partir de charlas y de debates propiciados en torno a dos proyectos de investigación: «Arte de acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas efímeras» y «Arte y medios, entre la cultura de masas y la cultura de redes», que se llevan a cabo desde el año 2010 en el marco del Programa de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Dichos proyectos se encuentran radicados en el Instituto de Historia del Arte argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la UNLP.

Las teorizaciones acerca del arte argentino de la década posterior al 2001 han enfatizado su carácter alternativo y autogestivo. El consenso, en torno a una aparente unidad de las prácticas (sustentada en la difusión del patrón colectivo-horizontal hacia casi la totalidad de las manifestaciones artísticas), ha derivado en un relato de la historia del arte que, por momentos, no se ha detenido en los múltiples y divergentes modos de asociacionismo artístico y en la pervivencia de determinadas jerarquías tanto en la producción como en la recepción de la obra. En función de estas coordenadas, consideramos atendible una revisión de los postulados de Raymond Williams (1988) y de Michel de Certeau (2000), entre otros aportes ampliamente retomados por los estudios visuales y por la sociología de la cultura contemporánea, que creemos que echarán luz sobre las dimensiones de los fenómenos en análisis.

En aras de esclarecer los conceptos de horizontalidad y de autogestión en el período de la poscrisis, con el propósito de determinar su relevancia en el campo cultural, consideramos que es pertinente dar cuenta de los modos de asociacionismo de la época. Metodológicamente, este trabajo propone, por un lado, una revisión teórica que nos permita interpelar los estudios de arte contemporáneos a la luz de categorías que tienen una larga trayectoria en el campo intelectual, y por otro, dar cuenta de estas cuestiones en el análisis de casos concretos. Es necesario aclarar que no se propone un trabajo conclusivo, sino que, por el contrario, tenemos como objetivo abrir la discusión sobre qué categorías

usamos y desde qué lugar, y sobre qué relatos se han articulado con relación a un pasado reciente, como es el del año 2001, a propósito del arte de la poscrisis.

## Sobre la categoría de alternativo

La categoría de *lo alternativo* o de *alternatividad* ha sido utilizada en el análisis del período propuesto. Muchas veces, el uso de esta noción no está acompañado de un claro posicionamiento teórico ni de una explicitación de a qué se hace referencia con dicho concepto. Otras veces, se emplea para dar cuenta de algunas características de ciertas prácticas artísticas que remiten a lógicas contrarias a las del capitalismo. En este apartado nos parece prudente recuperar categorías que pueden servir para dar cuenta de algunas de las prácticas artísticas posteriores al 2001.

Williams (1988), al conceptualizar la noción de *hegemonía*, realiza tres distinciones: lo dominante, lo residual y lo emergente. Con lo residual hace alusión a algo diferente a lo arcaico, que es un elemento del pasado. Lo residual se forma en el pasado pero se encuentra activo en la configuración de los sentidos del presente y puede ser alternativo, de oposición o, incluso, incorporado, reinterpretado o incluido en la cultura dominante o hegemónica. Lo emergente tiene relación con prácticas no articuladas, con nuevos significados, con valores y con relaciones que, por esta condición, están conectados con la estructura del sentir.<sup>1</sup>

Otra de las diferenciaciones que el autor hace es la distinción entre elementos hegemónicos (dominantes), oposicionales (contra-hegemónicos) y alternativos (no llegan a significar una puesta en riesgo de lo hegemónico en su comienzo, pero que pueden llegar a ser oposicionales). Al realizar un cruce entre estas conceptualizaciones (lo dominante, lo residual, lo emergente, lo hegemónico, lo oposicional y lo alternativo) y las prácticas artísticas,

<sup>1</sup> Para Williams, la estructura del sentir es la formación de elaboraciones personales en el presente en relación con percepciones y con el sentido común. Por ello, no es algo articulado ni definido.



habría que ver si éstas y los colectivos artísticos y culturales pueden definirse como emergentes después de la crisis del 2001 o si tienen relación con tradiciones artísticas que, como las de los años sesenta en nuestro país, tendieron a unir lo estético con lo político.<sup>2</sup> En ese caso, ¿serían elementos emergentes o serían elementos residuales, al decir de Williams? Así, es importante dar cuenta de cómo se configuran estos grupos que surgen luego de 2001 en relación con aquellos de los años sesenta; cómo se definen, cuál es la adscripción identitaria de estos sujetos y cómo se autopresentan. A continuación, referiremos a otras preguntas que podríamos hacernos al recuperar las categorías propuestas por Williams: ¿son grupos opositivos o son alternativos?, ¿qué implicancias tiene esto en relación con el poder hegemónico?

Los aportes de Michel De Certeau (2000) también podrían servir para una propuesta de análisis de *lo alternativo*. El autor da cuenta del límite de la dominación y del orden al señalar la politicidad de prácticas que los sujetos realizan en lo cotidiano. Así, propone analizar las acciones que estos realizan y los modos en que encuentran intersticios donde operar de manera heterónoma. De su teoría surgen los conceptos de *tácticas* y de *estrategias*. Las primeras son el lugar de producción cultural del hombre común, la fortaleza del *débil* frente al poder dominante. Lo alternativo, para de Certeau, debe entenderse como un quehacer intelectual inclinado a pensar en las condiciones de posibilidad de los discursos y de las prácticas que se dan en el orden de lo cotidiano y que se constituyen como una zona de opacidad frente al efecto normalizador del poder. Esto se traduce en que los elementos y los agentes que se entrelazan con procesos ligados a lo popular y/o a lo cotidiano deben ser analizados para ver si pueden ser dimensionados como alternativos; es decir, si se articulan verdaderas producciones y, en tal caso, si las mismas pretenden (re)posicionarse y así, jerarquizarse.

Al hacer un cruce entre ambos autores, se puede decir que la noción de táctica que propone de Certeau y el concepto de

elementos alternativos o de elementos opositivos que plantea Williams dan cuenta de lo mismo: una práctica que puede leerse en términos de resistencia al poder, a la dominación y al orden establecido. La diferencia está en que para Williams un elemento opositivo es contrahegemónico y puede llegar a disputar el poder, mientras que la táctica para de Certeau ¿puede devenir estrategia?, ¿o se limita a ser sólo táctica? ¿Es posible la existencia de acciones intermedias entre la táctica y la estrategia?

Finalmente, es importante destacar que de Certeau no analiza la posibilidad de que ciertas tácticas puedan ser incorporadas, absorbidas por el poder, cuestión que sí tiene en cuenta Williams al sostener que la cultura dominante reinterpreta, diluye, excluye o incluye elementos que atentan contra ella.

## Autogestión y otros circuitos

En los años previos y posteriores a 2001, la acción colectiva se evidenció en las diversas formas de lucha y de expresiones organizativas, muchas de ellas autogestionadas, tales como movimientos piqueteros, los cacerolazos, las fábricas recuperadas por sus trabajadores, las asambleas barriales y la conformación de cooperativas. Así, se manifestaba un desplazamiento hacia otras formas u otros modos de practicar la política por fuera de la política institucional. Las asambleas barriales fueron uno de los fenómenos más novedosos luego del 19 y del 20 de diciembre de 2001. Estas organizaciones (que aparecieron en distintas zonas y en distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires y en otros grandes centros urbanos, como en los partidos del Gran Buenos Aires, de Mar del Plata, de Rosario y de Córdoba), nucleaban a una heterogeneidad de actores provenientes, en líneas generales, de la clase media (profesionales, amas de casa, desocupados, jubilados, comerciantes, jóvenes, etcétera), que rechazaban las instancias tradicionales de representación.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> El caso más emblemático de aquellos años fue «Tucumán Arde». Para profundizar en el tema, ver Del Di Tella a Tucumán Arde, de Ana Longoni y Mariano Mestman (2010).

<sup>3</sup> Si bien daremos cuenta de algunas características generales, es importante tener presente que cada asamblea contó con rasgos propios. Para un análisis de casos específicos ver Svampa (2009), Schillagi, (2005), Bergel (2003).

Paula Abal Medina identifica tres momentos del proceso asambleario: en primer lugar, bajo la consigna «que se vayan todos y no quede ni uno solo» (2002: 129-131) y el rechazo a la política, se constituía el momento de la «destitución», con una movilización permanente y con la ocupación del espacio público.<sup>4</sup> Un segundo momento, en el cual las diferencias de opinión hicieron que muchas de las asambleas se diluyeran o aumentara la deserción. Y, por último, un momento de «aislamiento y acción concreta», de asistencia y de cooperación, en el cual las asambleas que sobrevivieron se centraron en demandas barriales y en la ayuda a quienes habían sufrido las consecuencias de las condiciones sociales imperantes (desocupados, pobres, cartoneros). Otra lectura al respecto es la que sostiene un devenir progresivo (en la conformación de una identidad) de «vecino-cacerolero» a «asambleísta-militante» (Schillagi, 2005; Svampa, 2009) a partir de una práctica autogestiva autogestionada en el territorio (el barrio) que invocaba a la democracia directa y a la horizontalidad con la intención de reconstruir lazos sociales socavados después de más de diez años de neoliberalismo.

Además, el fenómeno de las fábricas recuperadas cobró mayor visibilidad pública luego de la crisis de 2001, aunque las primeras experiencias sucedieron con anterioridad, como los casos de la Metalúrgica IMPA, del Frigorífico Yaguané y otros (Fajn, 2004). Dos casos de repercusión pública fueron el de la fábrica textil Brukman y el de la fábrica de cerámicas Zanón que quedaron, finalmente, en manos de los trabajadores. La fábrica aparece, entonces, como un territorio de disputa. Otra característica de este fenómeno fue que las empresas recuperadas generaron un entramado de redes sociales al articularse con asambleas de vecinos, con sindicatos, con la universidad, etcétera, generaron espacios de cultura, de debate y de solidaridad, y trascendieron los objetivos meramente económicos de una empresa tradicional (Arévalo & Callelo, 2003).

<sup>4</sup> Aquí se vislumbra una situación ambigua en tanto, por un lado hay un fuerte rechazo y una fuerte negación a la política y a los políticos, pero, al mismo tiempo, las asambleas fueron en sí mismas un lugar importante de la escena política que reconstituyeron la identidad política de las clases medias.

Tanto las asambleas como las fábricas recuperadas tejieron lazos con diferentes tipos de proyectos artísticos, como colectivos de arte o centros culturales barriales. Las características de horizontalidad y de autogestión estuvieron presentes en estos fenómenos, ya que había una coincidencia en los modos activados tanto por estas formas de lucha y de protesta social como por los artistas y sus colectivos. ¿Qué se entiende, entonces, por autogestión en el ámbito del arte? La autogestión colectiva genera nuevos dispositivos de visibilidad y de circulación de la producción artística. En el campo del arte, se producen estrategias para obtener recursos y financiamiento para las propuestas de los artistas. La horizontalidad se muestra como un modo de organización del trabajo, aunque haya asignación y división de tareas. Las propuestas autogestionadas marcan la distancia de las instituciones estatales o privadas, aunque puedan contar con algún tipo de apoyo por parte de estas.

## Entre lo colaborativo, lo artesanal y la búsqueda de independencia

Luego de 2001 una parte importante de la discusión por el sentido del arte se posiciona por fuera de las formas y de los lenguajes estéticos. Así, se conforma un panorama heterogéneo en el cual confluyen proyectos culturales con filiaciones políticas e ideológicas diferenciadas. En este sentido, si convocamos el caso de las editoriales artesanales que comenzaron a surgir en los años noventa y que multiplicaron su área de influencia en los años posteriores a 2001, lo cierto es que el mapa que designa la posición de cada editorial es tan fecundo en las caracterizaciones que pueden hacerse de las intenciones y de las elaboraciones materiales de las mismas, como divergentes en su relación con prácticas políticas militantes y/o ideológicas. De este modo, del conjunto de editoriales artesanales, como Clase Turista, Eloísa Cartonera, etcétera, no debemos pasar por alto los diferentes posicionamientos que estas asumen a la hora de valorar en forma política o ideológica su rol como gestores culturales, actitud que se traspondrá en mayor o menor escala, en la materialización del objeto-libro. Así, algunos investigadores han señalado cómo el neoliberalismo alumbró la creciente polarización



del panorama editorial argentino, que desembocó en una porción claramente delimitable de editoriales con criterios de edición, de circulación y de venta que polarizaron con los de las grandes editoriales (Botto, 2006).

De Eloísa Cartonera cabe señalar que su intención de ser «un proyecto latinoamericanista, *border*, vanguardista y marginal» involucraba de manera directa la relación con un corpus de valoraciones, de categorías y de significados que comprometían lo artesanal con un programa cultural alternativo. En las declaraciones de los integrantes de Eloísa Cartonera proliferan palabras relacionadas con la autogestión, con la solidaridad y con la sustentabilidad. Esto implica pensar que la artesanidad de los productos es, al mismo tiempo, la vinculación con materiales con arraigo en un contexto social, político y económico determinado, así como una forma de ser independientes. En esta multidimensionalidad del libro-objeto, se visibiliza aquello que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1975) entendieron como agenciamientos colectivos de enunciación, al momento en que el plano semiótico de la escritura se entrelaza con el aspecto material-estructural del dispositivo, sus criterios de exhibición, de circulación. Ahora bien, la cita deleuziana en nuestro caso apunta al hecho de que, actualmente, los escritores y los editores se diferencian menos por su adherencia a programas estéticos, por cuanto confluyen en determinadas prácticas, tecnologías y comunidades que comparten una militancia en lo literario.

De este modo, lo *alternativo* de las distintas propuestas reside no en lineamientos estilísticos, sino en un propósito común que es la resignificación del libro y de las actividades y de las prácticas que lo circundan. Asimismo, lo alternativo puede ser entendido como un tipo de gestión artístico editorial enlazado con la publicación de textos nacionales. A partir del desembarco de los sellos españoles sobre finales de la década del noventa, la extranjerización de los títulos fue un hecho cuyo contrapeso necesario supuso publicar autores nacionales. Ahora bien, del conjunto de editoriales analizadas, se entiende que para las éstas no constituye extranjerización el hecho de publicar autores latinoamericanos (chilenos, brasileños, mexicanos, colombianos), sino que lo que podría denominarse un *estar juntos* de estas editoriales se

entiende como constitutivo a la dimensión latinoamericana como ampliación necesaria del arraigo local que proponen.

Otro caso de análisis es la variedad de colectivos de arte activista que surgieron, se potenciaron y/o se activaron después de 2001 en nuestro país, con especial hincapié en la ciudad de La Plata, como Ala Plástica, Siempre, Lanzallamas, Sienvolando, Luli, Arte al Ataque, Colectivo Libélula, Hacer como José, Frente de Artistas; y acciones y proyectos de artistas, como Luxor y Lumpenbola. En todos ellos prevalece el modo de producción colaborativo.

En este sentido, es interesante la perspectiva de Howard Becker (2008), quien sostiene que el trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie de personas. Las formas de cooperación pueden ser efímeras o rutinarias, pero crean patrones de actividad colectiva que él denomina «mundo del arte». Así, hay quienes diseñan, quienes producen, quienes difunden, etcétera. Al mismo tiempo, este tipo de producción genera modos de estar juntos y lazos colectivos, no sólo entre quienes conforman los grupos y los colectivos de arte, sino, también, con los vecinos, con los transeúntes y con las personas que se suman a los lugares donde se emplazan las intervenciones artísticas. Con relación a esto, Gianni Vattimo sostiene que el arte puede «hacer comunidad», con lo cual se refiere a acontecimientos alrededor de los cuales la gente se reúne y se agrupa, y en los que el arte ocupa un lugar en el que puede reconocerse (Vattimo en Fernández Vega, 2013).

Al recuperar la categoría de lo alternativo es necesario analizar cada caso particular e indagar acerca de si estos grupos son o no emergentes, si se reconocen herederos de una tradición anterior (la de los años sesenta, tal vez) y, también, si son o no alternativos y en qué sentido. Es decir, retomando a Williams, lo alternativo gira en torno a una propuesta y a una lógica de acción que se opone a la lógica hegemónica, pero que no intenta ocupar el poder ni tiene intenciones de hacerlo. Por lo cual, la alternatividad da cuenta de modos de accionar críticos, de un estar juntos y de una sociabilidad compartida.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> En cuanto a la autogestión, estos grupos se autofinanciaban a partir de fiestas o realización de eventos que les permitían recolectar recursos, por ejemplo, para la compra de pintura u otros insumos utilizados para sus intervenciones en el espacio público.

Para finalizar, haremos una breve referencia al caso de los centros culturales autogestionados, experiencias asociativas emergentes, en palabras de Williams, luego de 2001. Estos espacios de la sociedad civil conformaron redes informales de formación, de producción y de difusión artística y cultural, lugares de encuentro y de desarrollo de actividades (Osswald, 2009). El surgimiento de estos centros culturales es producto de la gestión de proyectos autónomos e independientes. ¿Qué se entiende por esto? Gestionar y autofinanciar un espacio colectivo de trabajo y de reunión. Y, en este sentido, es la autogestión, la posibilidad de solventar los gastos y de llevar adelante los centros culturales con recursos propios, la que conlleva al rótulo de independientes y de autónomos. A su vez, Denise Osswald (2009) sostiene que estos centros culturales aparecen como espacios alternativos al mercado laboral para artistas y para profesionales que deseen ejercer su vocación. Sin embargo, también se constituyen como espacios abiertos a la comunidad y al barrio y fomentan su propio rol de agentes que proporcionan un espacio apto para el cruce y para el desarrollo de sociabilidades. Estos tipos de gestión cultural planifican sus operaciones al correr los límites tradicionales de los términos en los que se piensa a la gestión y a la cultura. En el análisis de las sociabilidades que se privilegian y en los criterios de selección y de circulación de obras que ingresan a estos espacios pueden hallarse las claves para entender qué tipo de alternatividad están proponiendo.

A partir de los diferentes casos expuestos (editoriales cartoneras, colectivos de arte y centros culturales autogestionados) es posible visibilizar un fresco de las transformaciones de las experiencias y de las prácticas artísticas después de la crisis del año 2001. En ellos hemos visto cruces entre las estéticas y las referencias a materiales, poéticas y consignas referenciados con claridad al panorama social y económico de la última década. Al mismo tiempo, hemos observado cómo rápidamente se ha designado a dichas manifestaciones con categorías con una amplia trayectoria en los estudios visuales y en la sociología de la cultura. En cualquier caso, consideramos que es posible pensar como operativas a las categorías invocadas, pero siempre dentro de la constatación de que el análisis concreto de cada experiencia permitirá ver en qué

sentido, desde qué lugar y, sobre todo, con qué extensión es que hablamos de *alternatividad*, de *horizontalidad* y de *autogestión*, con el objetivo de comprender la originalidad y la complejidad de cada caso.

## Palabras finales

En este trabajo se propuso reflexionar sobre algunas categorías como *lo alternativo*, *la autogestión* y *la horizontalidad*, cuestiones que se han relacionado con prácticas y con modos de hacer artísticos-colectivos. Uno de nuestros objetivos fue pensarlas problemáticamente y recurrir a los aportes de diferentes autores desde los estudios culturales. Luego, a través de una exposición contextualizada de los casos de las editoriales cartoneras, de los colectivos de arte y de los centros culturales autogestionados, se reflexionó, empíricamente, sobre cómo operarían *lo alternativo*, *la autogestión* y *la horizontalidad* en ellos. Estas «ecologías culturales» (Laddaga, 2006) se refieren a proyectos que implican formatos colaborativos en los cuales individuos se asocian por determinados espacios de tiempo. Estas personas provienen de diferentes disciplinas, lugares, edades y clases y proponen, a partir de sus proyectos, una modificación en los estados de cosas locales. Así, su propuesta supone una asociación entre la realización de imágenes o de obra, gestión de espacios, etcétera, y la ocupación del territorio. Por detrás de esta conceptualización, hallamos la idea de comunidad, formas experimentales de asociación que tienen como punto de partida acciones voluntarias que ahondan sobre las condiciones de la vida social del presente.

Pensar, analizar y revisar las categorías que se adoptan cuando el análisis estético trasunta tópicos como los colectivos, la política y/o la utilización de técnicas fuertemente comprometidas con realidades y con imaginarios sociales concretos es de suma importancia. En este caso, el trabajo grupal en torno a la confección de una obra o la gestión de un espacio, por más que esté enlazado con un imaginario sobre la crisis de 2001, no debe adscribirse a la definición de *alternativo* o de *oposicional*, ya que es preciso distinguir antes si en esta instancia realmente existe una disputa



de poder que amenaza la hegemonía. Esto tiene que ver menos con el hecho de suscribir a los distintos puntos de la teoría cultural de Williams que con la necesidad de preguntarse por la presencia de elementos dinámicos que rivalicen en el esquema de poder.

A su vez, ¿la *politicidad* es un valor agregado de estas experiencias o cabe definirla en cada caso en particular? Marcelo Expósito (2006) hace una observación respecto del panorama del arte contemporáneo y apunta que «la extensión de un cierto modelo difuso de artista gestor [...] hoy no conlleva necesariamente una práctica crítica ni alternativa ni dirigida a la autovalorización». Esta pregunta puede orientar nuestra reflexión en torno a si la autogestión, en las manifestaciones artísticas analizadas, encuentra filiación en forma excluyente en los efectos de la poscrisis o si, por el contrario, su repetición y su sostenimiento a través del tiempo puede explicarse por la difusión global de este tipo de prácticas en los últimos años. Vinculado a esto, la cuestión de la horizontalidad también merece ser pensada con relación a las tensiones descritas y también es preciso que las prácticas artísticas en análisis sean estudiadas en sus transformaciones a través del tiempo.

Lo dicho refleja la necesidad de problematizar las categorías que normalmente se utilizan para hablar del arte de la última década. Lejos de querer establecer una utilización restrictiva de los términos que hemos invocado, nuestra voluntad apuntar a señalar que toda conceptualización de la cultura es tan conflictiva como el campo en el cual se inserta. Este dato es central, ya que definir y categorizar a los movimientos, los elementos, los agentes y las manifestaciones que surgieron en torno a la crisis del sistema neoliberal y que modificaron las reglas de juego del campo cultural, implica insertarse en la dinámica de la historia y que el investigador asuma el peso y la relevancia de las significaciones que construye. Queda abierto el panorama tanto a nuevas definiciones de las transformaciones artísticas a las que hemos hecho referencia como a resignificaciones de las categorías ya empleadas.

## Referencias bibliográficas

- Abal Medina, P.; Gorbán, D., Battistini, O. (2002). «Asambleas: cuando el barrio resignifica la política». En Battistini, O. (coord.). *La atmosfera incandescente: escritos políticos sobre la Argentina movilizada*. Buenos Aires: Asociación Trabajo y Sociedad.
- Arévalo, R. y Calello, T. (2003). «Las empresas recuperadas en Argentina: algunas dimensiones para su análisis». *Segundo Congreso Argentino de Administración Pública Sociedad, Estado y Administración Pública «Reconstruyendo la estatalidad: Transición, instituciones y gobernabilidad»*. Córdoba.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Botto, M. (2006). «1990-2000: la concentración y la polarización de la industria editorial». En De Diego, J. (dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: iteso.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'Anti-Édipe: capitalismo et schizophrénie*. París: Les éditions de Minuit.
- Fernández Vega, J. (2013). *Diálogos sobre estética y política con Arthur Danto, Hans Belting, Thierry de Duve, Gianni Vattimo y Slavoj Žižek*. Buenos Aires: Taurus.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Osswald, D. (2009). «Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo». En Wortman, A. (comp.). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.
- Schillagi, C. (2005). «Devenir vecino militante. Las asambleas barriales de Buenos Aires». En Delamata, G. *Ciudadanía y territorio. Las relaciones políticas de las nuevas identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Svampa, M. (2008). *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.
- Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

## Referencias electrónicas

Expósito, M. (2006). «Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo» [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2015 en <<http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>>.

Fajn, G. (2004). «Fábricas Recuperadas: la organización en cuestión» [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2015 en <<http://www.iisg.nl/labouragain/documents/fajn.pdf>>.