

Formación, trabajo, estrategias de organización y relación con el Estado en artistas escénicos/as de la ciudad de La Plata (2015-2023)

SP.7: Antropologías de las políticas culturales en nuestra América diversa

Ponentes

Nombre	Pertenencia Institucional
Maria Agustina Coloma	IdIHCS UNLP/CONICET
Mariana del Mármol	IdIHCS, UNLP-CONICET
Ana Sabrina Mora	CONICET. UNLP.
Mariana Lucia Saez	UNLP/CONICET

Formación, trabajo, estrategias de organización y relación con el Estado en artistas escénicos/as de la ciudad de La Plata (2015-2023).

Coloma, María Agustina; del Mármol, Mariana; Mora, Ana Sabrina; Sáez, Mariana Lucía.

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de La Plata / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina.

artes escénicas - políticas - Estado- formación - trabajo

Mediante esta ponencia buscamos compartir reflexiones producto del diálogo que establecimos las autoras a propósito de investigaciones etnográficas que hemos realizado sobre diferentes circuitos de las artes escénicas en la ciudad de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina). Estas investigaciones abarcan espacios de formación, trabajo, creación, organización y militancia de prácticas como la danza clásica, la danza contemporánea, el teatro, el circo y el tango en esta ciudad. La Plata presenta características particulares que resaltan al ponerse en comparación con las mismas prácticas situadas en otros centros urbanos de la región, especialmente en cuanto a las posibilidades de formación, laborales y de vinculación con organismos estatales. Nuestras investigaciones serán puestas en diálogo con otros análisis locales recientes en torno al campo cultural platense.

A partir de estas inquietudes, analizaremos los procesos de identificación, formación, profesionalización y organización colectiva, ligados al trabajo en prácticas artísticas escénicas en La Plata, sosteniendo el foco de atención en el modo en que se presentan e intervienen las articulaciones entre Estado, política y cultura en estos

procesos. A lo largo de la ponencia, se analizan diferentes trayectorias y estrategias individuales y colectivas en relación con la formación y el trabajo en el campo de las artes escénicas, y se examina cómo se articulan el Estado y los procesos de formación, las estrategias de organización y movilización, las trayectorias laborales, las expectativas profesionales y las posibilidades de autodefinirse como trabajadores/as de la cultura en el contexto platense. El recorte temporal elegido (2015-2023) incluye eventos específicos durante los cuales tuvieron lugar intercambios y encuentros intersectoriales en relación al trabajo cultural platense, en los cuales emergió un claro elemento en común: un proceso de identificación en tanto colectivo de artistas (y en particular de artistas platenses) que llevan a cabo una práctica que busca avanzar en el reconocimiento de sí misma como trabajo.

Conversaciones en ECART y Danzafuera: ¿quiénes, cómo y para qué nos organizamos?

A fines de noviembre de 2015, en la ciudad de La Plata se realizó el IV Ecart (Encuentro Platense de Investigadores/as sobre Cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas), impulsado por el equipo de trabajo que integramos las cuatro autoras de esta ponencia, junto con la compañía de danza contemporánea Proyecto en Bruto. Como en cada una de sus ediciones, aquel Ecart convocó a investigadores/as y artistas escénicos/as de diferentes disciplinas para el intercambio y la puesta en común de sus investigaciones y exploraciones creativas mediante diálogos que se establecieron en distintos formatos, entre ellos exposiciones orales, mesas de discusión, presentación de obras, intervenciones audiovisuales, performances, foros y talleres. Observar el público y los ejes temáticos de los Ecart da cuenta en cierta manera de la composición y los intereses del sector de las artes escénicas platenses. Bailarines/as, actores, actrices, performers, cirqueros/as, tangueros/as; muchos/as de ellos/as también docentes de escuelas públicas y talleres privados, coordinadores de espacios, comunicadores/as, gestores/as culturales, integrantes de asociaciones o redes de artistas locales, además de un conjunto numeroso de participantes provenientes de otros países y ciudades, se reunían para poner en común investigaciones sobre sus procesos creativos, reflexiones sobre arte y educación, experiencias de gestión, asociación y políticas estéticas entre otras temáticas.

Uno de estos espacios de intercambio fue el foro-taller “Cocinar lo colectivo: procesos creativos y modos de gestión”. Rodeando la mesa, donde había ingredientes e instrumentos para cocinar pastelería, se ubicaron los/as coordinadores/as junto a una veintena de asistentes, quienes cocinando, mirándose y conversando pasaron por temas tales como la gestión cultural en tanto proceso donde lo colectivo prima sobre lo individual, las posibilidades estratégicas de la figura de la asociación civil, la intervención de la producción cultural en procesos de resistencia política, la llegada a los públicos, las condiciones laborales de artistas, la profesionalización de la gestión cultural y la formación de artistas para desempeñarse en esa área y el rol de los espacios culturales, entre otros.

Como parte del mismo eje que alojó ese taller, se realizó también una mesa de ponencias. El trabajo y la autogestión eran temáticas que despertaban cada vez más preocupaciones y también acalorados debates. A medida que las ideas se profundizaban se ponía cada vez más en evidencia que tras los acuerdos iniciales –que el arte es un modo de trabajo y que la autogestión es el modo en el que orgullosamente producen la mayor parte de lxs artistas- existían preocupaciones y posiciones diversas: había quienes formaban parte de colectivos orientados a la militancia cultural y quienes proponían estrategias ligadas a la posibilidad de una mayor inserción de las producciones escénicas en el mercado; quienes ponían el énfasis en la potencia política del hacer colectivo y autogestionado y quienes más preocupados/as por la inestabilidad y la precariedad del trabajo artístico abrían preguntas sobre la posibilidad de buscar vías para su mayor regulación.

Se trataba de un contexto complejo, el IV Ecart comenzó apenas dos días después del balotaje en las elecciones presidenciales en las que el poder ejecutivo cambiaba de signo político tanto a nivel nacional como provincial y municipal, dejando paso al gobierno de centro-derecha de la Alianza Cambiemos. Había sido un año de procesos de organización importantes al interior de la comunidad del arte y la cultura local y había un fuerte sentimiento sobre la necesidad de fortalecer aún más esos procesos a la luz de un contexto que no se mostraba favorable para el trabajo de los/as artistas.

En sintonía con la preocupación por fortalecer las alianzas entre colectivos, aquel año, el Ecart propuso una articulación con otro evento de gestión independiente, que se realizaría en los días siguientes. Se trataba de Danza fuera, un festival platense de convocatoria internacional dedicado a danza contemporánea, performance y acciones transdisciplinarias, llevado adelante por un conjunto de artistas (bailarines/as, coreógrafos/as y docentes

de danza contemporánea) de esta ciudad, que aquel año celebraba su tercera edición y en cuya organización algunas de las impulsoras del Ecart habían estado o estaban involucradas.

Ocho años después, en 2023 y en un contexto político que tiene muchas resonancias con aquel, el Ecart organiza su sexta edición y Danzafuera celebra la décima.

El lema de la décima edición de Danzafuera fue “Prácticas de supervivencia” y su programación incluyó un conversatorio con el mismo nombre que incluía el siguiente texto:

En un contexto de crisis, incertidumbre, angustia y miedo frente a lo que vendrá, Danzafuera propone un espacio de encuentro y diálogo horizontal para pensar juntxs cómo accionar desde/con nuestros saberes/haceres artísticos. Compartir, proponer, organizar y activar prácticas de supervivencia colectivas para enfrentar y transformar el futuro.

Este conversatorio tuvo como antecedentes otros similares, que comenzaron a realizarse a partir de la quinta edición del festival. Con denominaciones y ejes temáticos cambiantes, estos espacios estuvieron atravesados por preocupaciones tales como las condiciones de trabajo artístico; las estrategias de gestión, producción y organización colectiva; las posibilidades transformadoras, políticas y resistentes de la danza; y la ambivalencia de la relación con organismos estatales. En cuanto a esta última cuestión, las conversaciones solían oscilar entre, por un lado, una cierta desconfianza hacia lo estatal, tanto por entender que la participación del Estado podría limitar las posibilidades creativas como por desconfiar de sus maneras de funcionamiento y sus mecanismos para distribuir recursos; y, por otro lado, el reconocimiento de que el establecimiento de vínculos con organismos del estado municipal, provincial y nacional intervenía fuertemente en la posibilidad de concretar proyectos, en particular proyectos colectivos, como el mismo Danzafuera y de garantizar condiciones laborales adecuadas para los/as artistas.

Paulatinamente, fueron apareciendo en estos conversatorios menciones a que vincularse con el Estado no se agota en solicitar un subsidio o cobrar un contrato por un trabajo escénico, la labor docente también fue considerada, especialmente en las escuelas de educación artística de nivel superior de la órbita provincial presentes en la ciudad; además, se fue destacando que no deberían tomarse a los/as artistas y al Estado como

polos diferentes y claramente separados, porque hay artistas que en distintos momentos tuvieron empleos en organismos estatales. En el conversatorio “Prácticas de supervivencia” del 24 de septiembre de 2023, primó la conversación sobre modalidades y estrategias de la organización colectiva frente a un contexto político amenazante para el campo de la cultura. Llamativamente, prevalecieron en este caso referencias a estrategias a microescala, tales como redes afectivas, intercambios entre colegas, etc., frecuentemente vinculadas al impacto de la pandemia, más que a una organización colectiva de corte más transversal, sectorial o gremial.

En el caso del VI Ecart que tuvo lugar a mediados de noviembre de 2023 el conversatorio se tituló “Hacer que las cosas sucedan. El rol de las mujeres en la gestión de las artes escénicas cuando no existía la gestión cultural”. La preocupación por la gestión cultural se vio interpelada por dos ideas motorizadoras de la conversación: el rol de las mujeres en la gestión y las prácticas de gestión antes de la profesionalización de la misma. En el intercambio entre mujeres con roles clave en el sector surgieron interrogantes en relación con el papel de la formalización de las tareas de gestión, el rol del Estado como potenciador de los espacios y proyectos y su mutación a lo largo del tiempo, la fragilidad de las redes de cooperación y la organización autónoma o autogestiva. Este conversatorio finalizó antes de lo previsto en aquel contexto preelectoral, debido a que las concurrentes querían hacerse presentes en una manifestación organizada desde distintos espacios políticos a favor de la cultura bonaerense que tendría lugar a unas cuadas del ECART.

En los acontecimientos que acabamos de reseñar brevemente puede vislumbrarse, según entendemos, un cierto clima de época, acompañado por la sensación de encontrarse en riesgo ante la amenaza de avance de proyectos políticos neoliberales que se dirigen a las antípodas de lo que la mayor parte de este sector necesita y desea, entre otros motivos, por recortes presupuestarios en el área cultural; frente a esto, los/as artistas buscaban encontrarse, idear y llevar a cabo estrategias para la organización, la resistencia y la supervivencia colectiva. Abordaremos el período comprendido entre 2015 y 2023, intervalo durante el cual, con algunos matices dada la amplitud temporal del intervalo de años, estas coyunturas, tal como quedan retratadas en las escenas del ECART y de DanzaFuera, tienen un claro elemento en común: un proceso de identificación en tanto colectivo de artistas (y en particular de artistas platenses) que llevan a cabo una práctica que busca avanzar en el reconocimiento de sí misma como trabajo.

Espacios de formación y trayectorias: ¿cómo se hace un/a artista platense?

La Plata es un centro urbano con características notorias y singulares. Esta ciudad suele ser caracterizada como una ciudad universitaria, con notable producción académica, artística y cultural; elementos que se entran a su vez con el imaginario de una “ciudad joven” (Vicentini, 2010). La presencia de la Universidad Nacional de La Plata, junto a otras instituciones educativas de nivel terciario, promueve la llegada de jóvenes estudiantes de diversas ciudades de la provincia de Buenos Aires, de otras provincias del país y de otros países. Al mismo tiempo, y en articulación con esta impronta estudiantil, la ciudad presenta una escena cultural y artística que abarca diferentes disciplinas y lenguajes artísticos, distribuidos en una multiplicidad de circuitos. Esos múltiples circuitos, tal como plantea Valente, dan cuenta de “una ferviente actividad cultural que se mueve en diferentes grados por fuera/en paralelo/con auspicio/independiente de las instituciones estatales y gubernamentales” (2018, pp. 38), constituyendo un complejo entramado de circuitos que en ocasiones se conectan, y en otras no se reconocen entre sí ni mantienen una visibilidad recíproca (Mora, 2017a).

Para el caso de prácticas como la danza, el teatro y el circo, las investigaciones han destacado la adscripción de los/as artistas platenses a la compleja categoría de “independientes” (del Mármol, Magri y Sáez, 2017), definición que reconoce que prácticamente la totalidad de la producción artística local se inscribe en esta categoría, sin desconocer que esta convergencia incluye usos y modos del financiamiento oficial de carácter heterogéneo (acceso a subsidios, aplicación a concursos y becas, préstamo de espacios, apoyos en la difusión, etc.), así como de otras estrategias organizativas y financieras, poniendo en tensión el slogan “todo a pulmón” y la adhesión al discurso más radicalizado sobre la independencia (Bosisio y Roiter, 2014). En la ciudad de La Plata, las investigaciones sobre danza han destacado el rol de los espacios públicos de la ciudad en la constitución de los circuitos, las estrategias de organización colectiva y las acciones de visibilidad, actuando de manera significativa en la producción de legitimación y en la atribución de valor para las danzas (Mora, 2017b; Merlos y Sáez, 2017). Respecto a otras prácticas artísticas como las artes visuales, la música y la performance,

en la ciudad de La Plata las investigaciones coinciden en la importancia de la vinculación entre prácticas autogestivas, construcción de lo público y acción estatal (Boix, 2016; Camezzana, 2020; Cingolani, 2019; López, 2015), del mismo modo que se destaca en las investigaciones sobre danza, teatro y circo.

Inserto en este contexto local, los ámbitos formativo y laboral de las artes escénicas no constituyen excepciones, sino que discurren en un entramado en el que se articulan instituciones públicas y del ámbito independiente o autogestivo. La formación profesional pública en el campo de las artes escénicas en La Plata se nuclea principalmente en torno a tres Institutos Superiores de Formación Artística Docente y Técnica, dependientes de la Dirección de Educación Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires: la Escuela de Danzas Clásicas, que ofrece las carreras de Profesorado y de Tecnicatura en Danza Contemporánea y en Danzas Clásicas y el Profesorado en Expresión Corporal; la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas “José Hernández”, que ofrece la Tecnicatura y el Profesorado en Danzas Folklóricas y la Tecnicatura en Interpretación y Coreografía de Tango; y la Escuela de Teatro, que ofrece el Profesorado de Teatro y las Tecnicaturas en Actuación, en Escenografía, en Maquillaje y en Vestuario.

Estas escuelas provinciales que son públicas, estatales y con un enfoque especializado, tuvieron un gran impacto en la formación de artistas y educadores (Merlos, 2021), desempeñando un doble rol: por un lado, buscan una formación artística integral y de calidad, accesible a estudiantes de toda condición; por otro, forman docentes y artistas, cuya actividad profesional oficiará de multiplicadora y potenciadora del derecho de acceso a la cultura. El flujo de intérpretes, bailarines, actores y profesores de estas distintas disciplinas artísticas, nutren el circuito de las artes escénicas de la ciudad de La Plata, de forma que la mayor parte de quienes se dedican a proyectos artísticos en estas áreas, han pasado por estas instituciones, o han sido educados por docentes formados en ellas.

El pasaje por estas instituciones otorga una serie de capitales culturales incorporados, objetivados e institucionalizados (Bourdieu, 1987) de gran importancia para la inserción laboral de los/as artistas escénicos/as. En particular, los títulos de profesorado habilitan para el ejercicio de la docencia en los distintos niveles del sistema educativo provincial, lo cual muchas veces se considera como la oportunidad de gozar de derechos laborales y un trabajo formal en relación de dependencia, dado que las posibilidades laborales en este ámbito se orientan principalmente hacia formas autogestivas o formas de trabajo por proyecto (Bulloni, 2020). Además del capital cultural en sus diferentes estados, el paso por estas instituciones ofrece la posibilidad de acumulación de

un importante capital social. Como han analizado Sáez et. al. (2023), muchos grupos de creación y/o producción en artes escénicas tienen sus orígenes en estas escuelas, por distintas vías: vínculos de amistad construidos en el paso por las instituciones, relaciones docente/alumno que continúan en la forma director/dirigido, producciones realizadas en el marco de las cursadas que tienen continuidad por fuera del ámbito formativo formal, docentes o compañeros/as que ayudan en los trámites que implica el ingreso formal a la docencia o recomiendan colegas para el ingreso a instituciones privadas o autogestivas, difusión de convocatorias, organización de proyectos colectivos, etc.

Estas instituciones son valoradas como espacios de formación profesional pública, gratuita y de calidad con apreciaciones heterogéneas, se reconoce la importancia de los títulos habilitantes para el ejercicio de la docencia, pero la valoración que se realiza de los trayectos formativos ofrecidos por las instituciones terciarias referidas incluye su incompletud y su falta de actualización. En este sentido, es frecuente que tanto estudiantes como docentes recomienden realizar alguna formación complementaria en el ámbito no formal, muchas veces sugiriendo algún espacio en particular o con algún docente específico. También se conciben como trayectos formativos de valor las participaciones en procesos creativos y de puesta en escena con directores/as o coreógrafos/as de amplio reconocimiento dentro del campo. Estos trayectos permiten la acumulación de un mayor capital social, con su consecuente impacto no solo en la formación, sino también en el acceso a fuentes de trabajo.

Además del entramado de las instituciones terciarias provinciales, en la ciudad hay una variedad de espacios de formación privados o autogestivos (abarcando salas de ensayo, centros culturales, casas culturales, bares culturales, sedes partidarias, gimnasios y/o clubes con actividades artísticas, etc.). En su análisis sobre las experiencias organizativas de las redes de espacios culturales de la ciudad, Pablo Pesco (2022) remarca que estas experiencias tienen en común, por un lado, la defensa de la idea del derecho a la cultura, la valorización de lo cooperativo y de la figura del trabajador de la cultura, y por otro, el ofrecimiento de trayectos educativos no formales. En este sentido, Martín Zúccaro y Rocío Bergé postulan que los espacios culturales autogestivos “son lugares que gestionan, producen, crean lazos, gestan, pero también alojan las propuestas de quienes no tienen un lugar para desarrollarlas” (2022, pp. 206). El hecho de que esta ciudad cuente con una importante oferta accesible para la formación en artes escénicas, tanto en el ámbito público como en el privado o autogestivo, da

lugar a la existencia de una numerosa población de trabajadores/as que no forman parte del sector oficial o que no participan de una industria cultural o del espectáculo (prácticamente inexistente), desarrollando así su actividad o proyecto artístico de manera autogestiva (del Mármol, Magri y Sáez, 2017).

En este contexto, la formación casi nunca se desarrolla de modo lineal. Las trayectorias formativas suelen articular y poner en juego espacios y tiempos diversos: recorridos por instituciones formales (que pueden o no completarse hasta la obtención de un título, que pueden o no incluir las instancias de tecnicatura y profesorado, que pueden dejarse y retomarse o incluso combinarse con la formación en distintas instituciones y/o carreras) y no formales (que pueden sostener recorridos en el tiempo con un mismo/a docente o en un mismo espacio, o que alternan espacios y docentes diversos, que pueden darse en paralelo o en alternancia con la formación institucional, etc). Paralelamente, la formación no se interrumpe de manera que se dé un pasaje lineal desde la formación hacia el trabajo. Tal como hemos analizado en trabajos anteriores, la formación se entrama tempranamente con las trayectorias laborales (del Mármol y Sáez, 2020) y formación y ocupación se yuxtaponen en el tiempo en una dinámica en la que la formación nunca culmina y la ocupación nunca es permanente.

Esta multiplicidad de actores y espacios, habilita diferentes trayectorias y recorridos posibles a través de circuitos formativos y laborales con puntos de confluencia, pero también con diferencias notorias según de qué disciplina específica se trate. Por ejemplo, algunos lenguajes artísticos (como la danza contemporánea, la expresión corporal, las danzas folklóricas y el teatro) cuentan con instituciones terciarias provinciales que otorgan títulos habilitantes de profesorado, mientras que en otras no tienen esta posibilidad, ya sea porque otorgan el título de tecnicatura como intérprete (como en la danza del tango) o porque no cuentan con una institución pública oficial que ofrezca esa formación (como en el caso del circo). Además, las posibilidades laborales en los distintos niveles del sistema educativo también son disímiles. Estas cuestiones llevan a que muchos/as artistas de las distintas áreas realicen formaciones complementarias en profesados de otras disciplinas, así como también el pasaje por otro tipo de instituciones de distinta escala, incluyendo algunas en CABA. Asimismo, las posibilidades de contratación privada o estatal son diferentes en cada una de las prácticas.

A modo de síntesis, podríamos decir que para quienes el arte es su medio de vida, los ingresos regulares se dan en mayor medida a partir de la práctica docente, sea ésta en el sistema educativo oficial para las disciplinas que tienen esta posibilidad, o en talleres, seminarios o clases dictadas de manera particular. Además, hay quienes se

han posicionado en la estructura estatal municipal o provincial, relacionados a la gestión artística o cultural. La docencia es una salida laboral valorada (lo mismo el empleo en la gestión pública pero con posibilidades de ingreso más acotadas). Aunque muchas veces la docencia no es reconocida como parte de la práctica artística (por parte de los mismos/as artistas), en los últimos años podemos observar que cada vez hay más artistas que reivindican los espacios de docencia y/o de gestión como espacios de creación y práctica artística en sí mismos. Por fuera de estas posibilidades de carácter más estable, en el plano laboral las principales estrategias apuntan hacia experiencias de autogestión y desarrollo de proyectos de manera independiente (del Mármol, Magri y Sáez, 2017). Una parte importante del trabajo de estos artistas se organiza de forma autónoma, poniendo en juego estrategias grupales o individuales, y suele realizarse junto a otros trabajos o empleos (Zarlenga, Morel y Coloma, 2022) u estrategias complementarias (del Mármol, 2020). Esta es una de las problemáticas particulares del campo del trabajo artístico: los ingresos provenientes de los proyectos no son suficientes para que se conviertan en el ingreso principal, lo cual acarrea consecuencias económicas, identitarias y organizacionales, como veremos en el siguiente apartado.

Organización colectiva: ¿cómo reconocerse y ser reconocido/a como trabajador/a?

Más allá de la heterogeneidad de recorridos formativos y de posibilidades laborales de cada disciplina, hay un conjunto de preocupaciones comunes acerca de las posibilidades de acceso y la calidad del trabajo y acerca de las condiciones laborales de estas prácticas artísticas que fueron generando articulaciones más o menos transversales y distintas formas de organización colectiva. A su vez, estos procesos de organización fueron acompañando las distintas coyunturas histórico-políticas que atravesaron el periodo. Como ya mencionamos, 2015 había sido un año importante en relación a los procesos de organización colectiva. La preocupación por conceptualizar el arte como un trabajo y a sus hacedores como trabajadores/as de la cultura resonaba cada vez más entre los/as artistas escénicos/as locales conformando un discurso más unificado en su circulación pública, pero que en su interior alojaba posiciones diversas. En las escenas que rescatamos al iniciar este texto, pueden

verse en acción estos debates, así como la multiplicidad de posiciones respecto a ellos, unidas por la inquietud y las preocupaciones en torno a las propias condiciones de vida.

La preocupación de los/as artistas escénicos/as de la ciudad de La Plata por encuadrar su actividad en términos laborales y demandar a los/as diferentes actores con los/as que articula su tarea, su reconocimiento como trabajadores/as de la cultura dio lugar, a un conjunto de procesos de organización de diferentes amplitudes (tanto por el sector del campo abarcado como por su duración).

Uno de estos procesos es el que culminó en la formulación de una ordenanza municipal orientada a la gestión de una habilitación específica para los espacios culturales, entendidos como espacios de trabajo fundamentales para un importante conjunto de artistas platenses. El proceso de elaboración de la ordenanza comenzó con la creación, entre fines de 2014 e inicios de 2015, de tres coordinadoras de espacios culturales autogestivos. A mediados de 2015, representantes de estas agrupaciones convocaron a un Foro de Espacios Culturales Autogestivos para discutir acerca de la organización autogestiva, el fomento de las actividades culturales realizadas en estos espacios y la construcción de una nueva ordenanza que resguardara el trabajo cultural. Las discusiones que se dieron en este foro sentaron las bases para la elaboración del texto de la Ordenanza de Espacios Culturales Autogestivos, que luego de algunas instancias de debate y del trabajo conjunto con concejales del Frente para la Victoria (en ese entonces pertenecientes al bloque oficialista del gobierno municipal) logró ser sancionada en septiembre de ese año.

Pocos meses después, entre diciembre de 2015 y enero de 2016 surge Trabajadores Organizados de la Cultura (TOC). Ante el triunfo de la Alianza Cambiemos a nivel nacional, provincial y municipal y a partir de la amenaza (en gran parte luego cumplida) de clausura de espacios culturales, prohibición de eventos en los espacios públicos y despidos a trabajadores municipales y provinciales, los/as artistas platenses comenzaron a confluir en una organización que convocaba a reuniones periódicas de artistas que se organizaban por áreas (espacios culturales, artes visuales, teatro, música, entre otras) y asambleas generales. La organización centró sus objetivos en establecer una articulación interna del sector y buscar canales de diálogo con las autoridades municipales para garantizar la posibilidad de realizar sus tareas sin restricciones. Sin embargo, a los pocos meses de su creación su actividad comenzó a mermar y terminó diluyéndose hacia fines de 2016 (Pesco, 2022).

Años después de este momento de efervescencia organizativa ante el riesgo de drástica desmejora de las condiciones de vida, transcurrió un período en el que los/as artistas (como otros sectores) quedaron cubiertos por las preocupaciones propias de la vida cotidiana. Según se escuchaba en aquellos momentos y se recuerda hoy, era demasiado complicado afrontar la crisis económica y los múltiples frentes de lucha. Pero luego, con el advenimiento de la pandemia por Covid-19 en 2020, emergieron una serie de procesos de organización colectiva, ante las condiciones de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) (Camezza, Capasso, Mora y Sáez, 2020; del Mármol y Díaz, 2020 y 2022). Ante la imposibilidad de desarrollar las actividades de encuentro que prevalecen en las artes escénicas, la pandemia evidenció la postergación de derechos, demandas y ciertas carencias de estos sectores, que acarreaban ya altos componentes de informalidad y precariedad. Así, se develaron desigualdades, cuestiones desatendidas y discusiones pendientes que eran pre-existentes pero que en aquel contexto se tornaron urgentes; y al mismo tiempo, la falta o insuficiencia de herramientas para afrontar conflictos emergentes. Esto llevó a revisar tanto las dinámicas generales de funcionamiento del sector como las maneras en que se atienden las necesidades colectivas y se articula la relación con el Estado (Camezza, Capasso, Mora y Sáez, 2020).

Los procesos de organización colectiva que se produjeron en la ciudad durante la pandemia incluyeron tanto el fortalecimiento de redes y colectivos ya existentes como la conformación de nuevas agrupaciones. La conformación de agrupamientos por actividad u oficio y no solamente por disciplina artística fue uno de los fenómenos más generalizados dentro de los procesos de organización que se dieron entre los/as artistas de distintas regiones de nuestro país, a partir de la crisis. En varios casos, estas organizaciones impulsaron relevamientos que apuntaron a obtener datos sobre el número, la distribución y el perfil socio-laboral de los/as trabajadores/as de la actividad artística que representaban, a partir de la indagación de cuestiones relativas a sus ámbitos de inserción laboral, su situación en relación a cuestiones como la cobertura médica, el acceso a ayudas o ingresos de emergencia otorgados por el Estado y sus posibilidades para la adecuación de su trabajo a formatos virtuales.

Además de aquellos procesos más grandes y abarcativos de todo el campo y en sintonía o vinculación con ellos, se dieron muchísimos otros a escala más microscópica: charlas en eventos, posteos en redes sociales, “vivos de instagram”, publicación de textos en revistas producidas al interior del propio campo, en los que la temática del

arte como trabajo se instaló cada vez más.

En relación con los procesos que hemos esbozado, el discurso que proponía comprender al arte como trabajo se fue haciendo cada vez más legítimo, llegando a ser hegemónico. Sin embargo, bajo ese discurso que se volvió cada vez más consensuado en las artes escénicas, las percepciones individuales nunca fueron homogéneas. Muchas personas no se sienten trabajadores/as de la cultura o dudan de esa identificación por motivos diversos. Algunos/as porque se sostienen económicamente mediante otra actividad, de modo que conceptualizan su práctica artística como algo que hacen “por amor” o “por placer”; otros/as, porque no han logrado sostenerse económicamente a partir de su actividad artística, lo cual los hace poner en duda si pueden sentirse merecedores de dicha identidad. Incluso hay, dentro de este conjunto, quienes sí han podido organizar su economía exclusivamente en base a tareas ligadas al arte, pero su sustento principal es la docencia y no la consideran parte de la práctica artística. Por otro lado, se escuchan resistencias de personas que sí han podido construir una identidad fuerte como artistas y se encuentran ampliamente legitimados/as como tales por sus pares, pero se niegan a pensar la práctica artística como un trabajo porque conciben las prácticas laborales como rutinarias y coercitivas y entienden el arte como una vía de liberación y búsqueda de placer; un espacio de construcción de vínculos afectivos y proyectos elegidos que entienden como radicalmente opuesto al del trabajo.

Entre quienes adoptan estas diferentes posiciones suelen generarse discusiones y reclamos de unos/as hacia otros/as. Quienes entienden que la práctica artística debe ser reconocida como un trabajo y que los/as artistas deben luchar por ampliar este reconocimiento tanto al interior del propio campo como ante los/as distintos/as agentes con los/as que se vinculan (públicos, dueños de salas y espacios, funcionarios estatales, entre otros/as) reclaman que la existencia de un conjunto de colegas que no se identifican como trabajadores/as de la cultura va en perjuicio de su militancia, ya que estas personas suelen tener una despreocupación por la remuneración económica de su tarea artística y las condiciones laborales en general, que los/as lleva a desarrollarla de manera gratuita o a desatender la problemática del ingreso, lo cual va en detrimento de cualquier acuerdo colectivo que lleve a poner un precio de referencia que todo contraprestador deba respetar.

Una pregunta que nos interesa plantear respecto de este punto es cómo influyen las condiciones estructurales (y los grados de legitimación) de los/as diferentes integrantes del campo en las posiciones que cada uno/a asume en torno al discurso del arte como trabajo. En algunas de nuestras investigaciones (Mora, 2011; del Mármol y Sáez, 2020; Zarauza y del Mármol, 2023) hemos planteado que los capitales personales (ya sean dinero, prestigio dentro del campo artístico o tiempo libre) con los que cuenta cada artista tienen una importante influencia en los modos en los que es posible (o no) vincularse con la práctica. Algo que observamos en estos trabajos es que para poder participar de ciertas dinámicas de socialización y de un gran conjunto de actividades ligadas a la formación, investigación, creación o gestión artística o cultural, es necesario tener tiempo libre, y que las personas que tienen más resuelta su situación económica (ya sea porque cuentan con un trabajo estable y bien pago, ingresos provenientes de rentas o apoyos familiares) disponen mayormente de este tiempo y poseen más margen para elegir en qué actividades artísticas participar. También hemos observado que son estas personas quienes tienen mayores chances de asociar su actividad artística a intereses diferentes de los laborales, ligándola al placer, el bienestar, la creatividad, la búsqueda de vínculos afectivos y/o la militancia.

La diversidad de posiciones socio-económicas al interior del conjunto social de los/as artistas quedó evidenciada a partir de las desiguales condiciones con las que diferentes integrantes de este sector atravesaron el período de merma en su actividad durante la pandemia. Como hemos señalado (Camezza, Capasso, Mora y Sáez, 2020; del Mármol y Díaz, 2020) una de las medidas que se puso en práctica durante el período de ASPO fue la asistencia alimentaria; fue llevada a cabo por entes gubernamentales como el INT o la Subsecretaría de Promoción Sociocultural de la Provincia de Buenos Aires, en muchos casos en vinculación con el Ministerio de Desarrollo Social e implementada a nivel territorial mediante la articulación con las organizaciones de artistas antes mencionadas. El hecho de que un conjunto importante de artistas haya requerido este tipo de apoyos, da cuenta de que aunque para una parte de este conjunto social su actividad artística esté principalmente ligada al placer, la creatividad y la transformación, para otra parte, es también su medio de subsistencia. La situación de crisis ligada a la pandemia evidenció así no sólo la heterogeneidad de este conjunto en términos socio-laborales, sino también las diferencias existentes al interior de este colectivo respecto de los soportes económicos (propios o familiares) con los que cuentan los/as diferentes integrantes del mismo para desarrollar su actividad sin percibir un ingreso.

Al mismo tiempo, esta situación cristalizó cierto desplazamiento que este conjunto de artistas había comenzado a tener respecto del vínculo con el Estado, al intensificar sus reclamos de reconocimiento y protección y ampliar, en los casos en los que fue posible, la articulación con algunos agentes estatales en pos de conseguir diferentes tipos de apoyos. Así, la elaboración e impulso del proyecto de Ordenanza de Emergencia Cultural, gestado durante la pandemia, recuperó los vínculos que se habían establecido entre concejales y artistas durante el trabajo conjunto que permitió la aprobación de la Ordenanza de Espacios Culturales Alternativos, sancionada algunos años atrás. Muchos de estos vínculos dieron lugar posteriormente a la incorporación de algunos/as de los/as artistas involucrados/as como trabajadores/as en áreas culturales de la Provincia de Buenos Aires, cuando algunos/as de los/as involucrados/as en aquellos/as procesos se hicieron cargo de la conducción del Instituto Cultural de la Provincia a partir de su reapertura en diciembre de 2021 (del Mármol, 2022).

Esta articulación entre representantes del campo artístico local y representantes de la gestión estatal, dio como resultado que la preocupación por conceptualizar el arte como trabajo se vuelva parte de la agenda de ciertos/as funcionarios/as estatales (algunos de ellos/as, a la vez artistas) que comienzan a incorporar esta preocupación en sus intervenciones públicas; contribuyendo de este modo a que aquel discurso que surgió desde una posición alternativa (en un primer momento, subalterna, tornándose luego contrahegemónica, es decir, entablando una clara disputa por construir hegemonía) y que requirió ser difundido e instalado al interior del campo, adquiera progresivamente características hegemónicas.

El reconocimiento generalizado de los/as artistas escénicos/s como trabajadores/as de la cultura fue un desafío que permitió la organización sectorial y el avance en términos de normativas y políticas culturales específicas para el sector. Ahora bien, el hecho de que el discurso del arte como trabajo se haya vuelto hegemónico (sin obviar heterogeneidades, desacoples y disputas), conlleva nuevas problemáticas e invisibilizaciones. Se presentan en la actualidad tensiones entre diversos aspectos que convergen en la práctica, y entre distintas posiciones al interior del campo. Tensiones que presentan nuevos desafíos y que pueden sintetizarse en un conjunto de preguntas que emergen en los debates que producen interés entre los/as artistas: ¿quiénes son trabajadores/as, cuáles serían los parámetros para definir esto?, ¿de qué manera caracterizar a quiénes no se adscribirían a la categoría de trabajador/a?, ¿qué posibilidades ofrece el hecho de pensarse como trabajador/a?; y, más claramente en vinculación con condiciones estructurales, ¿quiénes pueden vivir del arte? y ¿de qué

manera interpela esto a la intervención estatal?

Estas tensiones invitan a indagar los modos en los que la heterogeneidad en las posiciones de los/as diferentes actores del campo artístico y cultural genera relaciones de poder y desigualdades que tienden a ser invisibilizadas por sus protagonistas.

Autogestión y Estado ¿asunto separado?

En esta ponencia comenzamos puntualizando sobre dos situaciones que albergaron ciertos paralelismos. Frente a un contexto electoral, de recambio de signo político y de proyecto socioeconómico, tanto en 2015 como en 2023, los trabajadores de las artes escénicas platenses mostraban preocupación e incertidumbre por un lado y preparación y angustia colectiva por el otro.

Lejos de presentar el recorte sobre el que abordamos en esta ponencia como una época dorada dónde todas sus demandas fueron escuchadas, estos trabajadores y trabajadoras del arte, vislumbraban un futuro en riesgo, en dónde el Estado nacional no sólo dejaría de ser un interlocutor a los reclamos y requerimientos del sector sino que se encontraría conducido por un proyecto ideológico y político orientado a contramano de todo aquello en lo que los y las trabajadoras de la cultura han enfocado sus luchas, incluso en contra de la propia existencia del Estado.

El Estado abstracto se convierte en el nivel de lo concreto en una compleja trama que alberga puestos de trabajo público, subsidios a proyectos, espacio de creación de redes, ejecución de partidas presupuestarias para el sostenimiento y la creación de patrimonio, entre otras formas de promoción y sostenimiento como las que hemos puntualizado a lo largo de estas palabras.

El sector de cultura, especialmente por parte de quienes trabajan en él, requiere y demanda al Estado en sus diferentes instancias de gestión y coordinación de diferentes recursos. Más allá del nivel y del área demanda,

reclama, pide y necesita de los recursos y las estructuras brindadas, ya sea para realizar una cooperación con recursos e intereses privados o para hacer uso de recursos de manera más o menos lineal.

En el territorio platense el trabajo artístico se aborda desde la autogestión y la independencia. En ese sentido durante el período abordado conviven estas dos nociones que en principio no son contradictorias en sí. La noción de lo autogestivo parece poner en tensión la relación con el Estado y así mismo con su contracara mercantil. Dentro de la díada Estado-mercado, ¿Cuál es la dimensión compatible con las formas de organización autogestiva e independiente? ¿de qué lado de esta díada se acomoda “lo independiente”?

En los casos platenses que observamos, la autogestión se presentó como una característica compartida al interior del sector que también desempeña una serie de interacciones con-para-hacia el Estado. Es entonces que la autogestión y la independencia se convierten aquí en la forma preferida de organizar el trabajo, sin embargo no todos los actores transitan este camino como contradictorio sino muchas veces como complementario. La articulación con las políticas y con el Estado puede tomar diferentes carices, para algunos de ellos se trata de entender esta intervención con una mirada positiva y para otros, la intervención estatal es encarada con una actitud casi de sospecha. pero ¿Es posible una autogestión totalmente independiente del accionar estatal?

En la región los establecimientos de educación superior especializados se convierten en espacios clave para el desarrollo de redes y proyectos tanto de sus egresados/as como de sus estudiantes, permitiendo configurar aptitudes y también expectativas e imaginarios profesionales.

Asimismo la pertenencia simultánea a diferentes circuitos conforma en el plano individual un complejo entramado de recursos y trayectorias que hemos intentado ilustrar. Estas estrategias incluyen recursos privados y articulación con recursos públicos.

Las múltiples formas de vinculación con el Estado que han estado presentes en estos distintos procesos durante el período abordado, aportan a la comprensión de los mecanismos de establecimiento de alianzas, demandas y negociaciones que han impactado en acciones puntuales y políticas culturales específicas. En especial no podemos dejar de mencionar a los eventos desencadenados a raíz de la pandemia han servido como catalizadores de procesos de organización colectiva y de reconocimiento de intereses sectoriales y de interlocutores. Asimismo

en este contexto los gestores culturales y los militantes, ya sea militantes partidarios o militantes culturales, se erigieron como figuras importantes a la hora de identificar mediadores, demandas y coordinar acciones conjuntas.

La figura del trabajador de las artes escénicas se presenta entonces como un significantee cuyos sentidos son dinámicos, la idea del “arte es trabajo” o “el arte como trabajo”, “trabajadores/as de la cultura”, si bien ha tomando fuerza durante el período, no está libre de tensión. Hemos visto que hay quienes identifican en ella la fuerza de lo colectivo y el estandarte para articular luchas y demandas sectoriales, para hacer presente un “nosotros trabajadores” y quienes tienen una relación de sospecha hacia la idea de lo laboral como contraria al ideario artístico- independiente-vocacional.

Quizas el problema de la autoascripción como trabajadores ligado a la autogestión deja sobre la mesa un interrogante que se relaciona al carácter atípico de este tipo de empleo, al no haber una clásica distinción patrón-empleado, capital-trabajo, empleado-empleador que permita estructurar jerarquías, mandatos y ganancias (apropiación de la plusvalía en términos marxistas clásicos) la identidad individual y colectiva no encuentra ese otro que le sirve para trazar sus fronteras, organizarse y constituir un adversario. Encuentra en el Estado un interlocutor que no siempre responde a sus demandas, pero con el cual es posible imbricarse.

Hemos intentado presentar heterogeneidad del campo artístico platense, analizando la complejidad de las legitimaciones y jerarquías profesionales y estéticas, las diferencias estructurales, las relaciones categoriales y las distintas condiciones de trabajo, poniendo esto en relación con las estrategias para la inserción profesional y el desarrollo y gestión de una “carrera artística” y la compleja relación con la construcción colectiva y la política estatal.

Consideramos que es necesario seguir profundizando en la descripción y análisis de estas relaciones, de cara a poder dar cuenta no sólo de las afinidades y asociaciones, que han estado en la base de muchos de los procesos de organización que aquí hemos narrado, sino también de la existencia de posiciones e intereses en tensión. Creemos que un aporte importante de los estudios socio-antropológicos sobre las prácticas artísticas realizados en los últimos años, ha sido la posibilidad de visibilizar estas dimensiones, a partir de un diálogo activo con los intereses y las preocupaciones de los/as integrantes de diferentes sectores de un campo artístico y cultural

integrado con otros sectores sociales y sumamente interesado en pensarse a sí mismo.

Notas de la ponencia:

1. Esta ponencia fue realizada en base al proceso de escritura de un capítulo que formará parte de un libro de pronta publicación que compila investigaciones desarrolladas dentro del Proyecto de Unidades Ejecutoras (PUE–CONICET) del IdIHCS-UNLP/CONICET denominado “Heterogeneidad social, conflictos sociopolíticos y políticas públicas en el Gran La Plata”.
2. El ECART fue impulsado por el equipo de trabajo que integramos quienes firmamos este capítulo, sumándose a la organización desde la tercera edición la compañía de danza Proyecto en Bruto. La primera edición consistió en una serie de paneles donde se comentaron investigaciones en curso y procesos de intervención en relación con la danza en La Plata; desde la segunda edición se agregaron obras, performances y talleres, además de las exposiciones orales; la tercera edición resultó en un libro colectivo (del Mármol et. al., 2013), en torno a las articulaciones entre teoría y práctica en las prácticas artísticas, lo mismo que la cuarta (López Betancourth et. al., 2015), que tomó como eje vertebrador las relaciones entre cuerpo y espacio; la quinta edición giró sobre arte, cuerpo y resistencia, y la escritura de este capítulo nos encuentra planificando el VI ECART.
3. Se trató de un taller coordinado por Verónica Capasso y Matías David López quienes proponían discutir sobre las problemáticas de la gestión cultural mientras los/as participantes cocinaban colectivamente.
4. Programación 2023 del Festival Danzafuera; instagram: @festival_danzafuera.
5. Éstos fueron: “El hacer artístico independiente” en 2018, “Experiencias de gestión”, “¿Con qué, por qué y contra qué hacemos? Problemáticas comunes al hacer de la cultura y las artes escénicas en el contexto

actual” y “Hasta abajo. Intercambios de saberes y experiencias para tirar el heteropatriarcado” en 2019, “Actualizaciones pendientes” en 2020, e “Instituciones de formación públicas y producción artística independiente. Articulaciones, fricciones y tensiones” en 2022. Varias de estas conversaciones fueron coordinadas y moderadas por integrantes del Grupo de Estudio sobre Cuerpo en articulación con otros/as artistas-investigadores/as de la UNLP

6. Si bien en ambos casos son espacios laborales posibles para los/as profesionales de las artes escénicas, no consideraremos aquí a un cuarto Instituto de Formación Artística Superior, el Conservatorio de Música Gilardo Gilardi (dado el recorte en artes escénicas y del movimiento), ni tampoco las dos Escuelas de Educación Artística (denominadas “Escuelas de Estética” hasta marzo de 2023), dependientes de la DGCyE (ya que no ofrece una formación profesional sino una propuesta para garantizar el acceso a la formación artística de las infancias y adolescencias).
7. La UNLP no cuenta con formación de grado en el campo de las artes escénicas, aunque en los últimos años ha ido incorporando algunas iniciativas. En la Facultad de Artes de la UNLP, se ofrece la Especialización en Lenguajes Artísticos, con orientaciones en Danza y en Teatro; entre los años 2011 y 2017 la misma facultad ofreció una Especialización en Danza, con orientación en análisis de la producción coreográfica; allí se ofrecen seminarios complementarios de grado vinculados a las artes escénicas, en el marco de la formación en otros lenguajes artísticos, así como cursos de extensión; y aloja un Espacio de Formación, Producción e Investigación en Danza “Aula 20”. En el ámbito general de la UNLP está presente la Cátedra Libre de Danza, Educación y Mediaciones Tecnológicas y en el Centro de Arte Universitario se incluye un área de artes escénicas que ofrece seminarios y talleres específicos.
8. Hemos relevado hasta el momento ochenta y cinco centros culturales independientes/autogestivos en La Plata.
9. Las referencias están citadas según las normas APA 7ma Edición.

Bibliografía de la ponencia

Referencias bibliográficas(9)

Boix, Ornella (2016). Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015) (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Memoria Académica.

Bosisio, Walter y Roiter, Mario (2014). En cultura, ¿todo hecho a pulmo? Sobre condiciones y producción cultural de la sociedad civil en el conurbano bonaerense. En *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Bourdieu, Pierre (1987). Los tres estados del capital cultural. *Sociológica*, 2 (5). 11-17.

Bulloni, María Noel (2020) Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*; 8; 9-2020; 1-27.

Camezzana, Daniela; Capasso, Verónica; Mora, Ana Sabrina y Sáez, Mariana (2020). Las artes escénicas en el contexto del ASPO. *Question/Cuestión*, 2(66), e470.

Camezzana, Daniela (2020). Cuerpos que dan de comer: memorias visuales de la lucha contra los despidos en masa la Argentina. *Artefacto visual* 5; 10; 12-2020; 41-64.

Cingolani, Josefina (2019). *Pensó que el rocanrol solo era el show. Consensos, tensiones y disputas en la configuración del circuito de rock platense*. Tesis doctoral. Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en:

Coloma, María Agustina (2022). Los hacedores de tango en la pandemia COVID-19. Una caracterización de quienes trabajan en el tango en Argentina. *Revista De Estudios Regionales Y Mercado De Trabajo*, (15), e012.

del Mármol, Mariana y Sáez, Mariana (2020). Todxs nos vamos medio agitando. Juventud y juvenilización en los campos de la danza contemporánea, el circo y el teatro. En del Mármol, Mariana y Roa, María Luz, *Corporalidades y juventudes. Subiendo el volumen*. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

del Mármol, Mariana, Gisela Magri, Ana Sabrina Mora, Mariana Provenzano, Mariana Sáez y Juliana Verdenelli (comps.) (2013) *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Club Hem Editores.

del Mármol, M.; Magri, G. y Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales: El Genio Maligno* n°20. Marzo.

del Mármol, Mariana (2020). “Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense”. En: Cuadernos de Antropología Social, No51, julio 2020, pp.169-188.

del Mármol, Mariana y Díaz, Juliana (2020). “Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia”. En: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade. Vol. 6, N°2, diciembre 2020, pp. 1-30.

del Mármol, Mariana y Díaz, Juliana (2022) “Trabajo artístico y pandemia: estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante 2020 y 2021”. En: Trabajo y Sociedad, No 38, Vol. XXIII.

del Mármol, Mariana (2022). Trabajo artístico y militancia cultural. Vínculos, tensiones y articulaciones entre el Estado y lxs trabajadorxs del sector cultural en La Plata. En: Actas de las XI Jornadas de Sociología de la UNLP. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

Díaz, Juliana (2020) ¿Para qué estudiamos? Un análisis sobre oportunidades de inserción laboral de estudiantes y egresados/as de la Tecnicatura en Actuación en Escuela de Teatro de La Plata, Argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 8.

López, Matías (2015). Gestionar espacios, asociar pra?cticas y apuestas, potenciar poli?ticas este?ticas. Apuntes para reflexionar sobre las escenas culturales. En Elizabeth Lo?pez Betancourth, Lucía Belén Merlos, Ana Sabrina Mora, Mariana Provenzano, Mariana Sáez, y Juliana Verdenelli (Eds.), *Hacer espacio. Circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras*. La Plata: Club Hem Editorxs.

López Betancourth, Elizabeth; Merlos, Lucía Belén; Mora, Ana Sabrina; Provenzano, Mariana; Sáez, Mariana y Verdenelli, Juliana (compiladoras) (2015) *Hacer espacio. Circulaciones múltiples entre cuerpo y palabras*. La Plata: Club Hem Editores.

Merlos, Lucía (2021). Artes escénicas y formación profesional. Relatos comparados de tres instituciones precursoras en la provincia de Buenos Aires (segunda mitad del siglo XX). *Tenso Diagonal*, (11), 194 - 214.

Merlos, Lucía Belén y Sáez, Mariana (2016). Arte y ciudad: Experiencias de danza en el espacio urbano. *European Review of Artistic Studies* 7(3), 65-93.

Mora, Ana Sabrina (2011). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas representaciones y experiencias durante la formación en Danzas Clásicas, Danza Contemporánea y Expresión Corporal* Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Naturales y Museo.

Mora, Ana Sabrina (2017a) “Danza contemporánea en espacios públicos urbanos: estrategias de visibilización y fronteras con lo invisibilizado”, en: Osvaldo Ron, Gabriel Cachorro y Emanuel Ferretty (coords.) *Arte, Cuerpo y Comunicación*. Buenos Aires: Biblos, 2017.

Mora, Ana Sabrina (2017b) “Cuando estar afuera es donde hay que estar: espacio público, subalternidad y legitimación en el break dance y en la danza contemporánea”. *Tempos e Espaços em Educação*, Vol. 11, n. 24. Universidade Federal de Sergipe.

Pesco, Pablo (2022) Redes de espacios culturales de La Plata: recorrido histórico. En: Zúccaro, Martín. y Bergé, Rocío (Comps.) *Cultura Independiente La Plata. Emergencias y divergencias en la ciudad imaginada*. Buenos Aires, RGC Libros.

Sáez, Mariana; Pereyra, Noelia; Urdaniz, Florencia; Rogovsky, Diana; Fernandez, Paola; Lopes Periquito, Ana Paula; Osinalde, Victoria (2023) Informe final del proyecto de investigación de Institutos Superiores de Formación Docente : “Salir a la ruta: interrupciones, desvíos y atajos en la articulación entre las trayectorias formativas y el ingreso al trabajo de estudiantes de tres institutos de formación docente en artes escénicas de la ciudad de La Plata en tiempos de Covid 19”. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Instituto Nacional de Formación Docente (en prensa).

Valente, Alicia (2018). *Centros, casas y espacios. Modos de autogestión artística y cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)*. Tesis de Maestría en Estética y Teoría de las Artes. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Vicentini, Leila (2010). Cultura, rock y jóvenes en La Plata. En Edgardo Gutierrez (Ed.), *Rock del país: estudios culturales de rock en Argentina*. San Salvador de Jujuy: Editorial Universitaria de Jujuy. Universidad Nacional de Jujuy. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

Zarauza, Delfina y del Mármol, Mariana (2023) Trabajo y militancia ¿son dos prácticas opuestas? Reflexiones sobre sus imbricaciones y tensiones dentro de un centro cultural autogestionado en La Plata. *Ponencia en las XV Jornadas de la carrera de Sociología de la UBA*. Noviembre de 2023.

Zarlenga Matías; Morel, Hernán; y Coloma Agustina (2022) *Estado de situación del tango en la Argentina 2020: aspectos sociolaborales, profesionales y organizacionales*. Caseros: RGC Libros.

Zúccaro, Martín y Bergé, Rocío (2022). *Cultura Independiente La Plata. Emergencias y divergencias en la ciudad imaginada*. Buenos Aires, RGC Libros.