

El Arte como trabajo: El caso Villamariense desde una perspectiva etnográfica

Alba Lunari

Universidad Nacional de Villa María
manuelunari@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2022-12-16
ACEPTADO: 2022-06-29

RESUMEN

La relación entre Arte y Trabajo ha sido conflictiva tanto para lxs artistas como para el estudio de las practicas creativas. El siguiente artículo intentará dar cuenta, a partir del uso de metodologías cualitativas de exntrevista y recolección de archivo, cómo se articulan nociones como Independencia Artística, Políticas Culturales y Modos de Producción en un caso particular como lo es Villa María, Córdoba, Argentina, entre los años 2001 y 2019.

PALABRAS CLAVE

Arte y Trabajo; Independencia Creativa; Metodología.

RESUMO

A relação entre Arte e Trabalho tem sido conflituosa tanto para os/as artistas quanto para o estudo das práticas criativas. O seguinte artigo tentará dar conta, a partir do uso de metodologias cualitativas de entrevista e coleta de arquivos, como as noções de Independência Artística, Políticas Culturais e Modos de Produção se articulam no caso de Villa María, Córdoba, Argentina no período entre 2001 e 2019.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e Obra; Independência criativa; Metodologia.

ABSTRACT

The relationship between Art and Work has been conflictive both for artists and for the study of creative practices. The following article will try to account, based on the use of qualitative interview and archive collection methodologies, how notions such as Artistic Independence, Cultural Policies and Production Modes are articulated in a particular case such as Villa María, Córdoba, Argentina, between the years 2001 and 2019.

KEYWORDS

Art and Work; Creative Independence; Methodology.

INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo es un extracto de mi Trabajo Final de Grado, el cual nace de la necesidad de comprender sociológicamente las formas de organización artística de la ciudad de Villa María. Bajo el aparente velo que tienen las tareas creativas, lo que interesaba llevar al campo de estudio no eran los mecanismos estéticos de todas las obras realizadas en la ciudad, sino pensar a lxs trabajadores del arte en el espacio social de una “industria cultural”.

Villa María es una ciudad que se encuentra en el centro geográfico de Argentina, cabecera del departamento San Martín, provincia de Córdoba, con varias vías de conexión regional (Rutas Nacionales N° 9 y Autopista Córdoba-Rosario, la N° 158 y las Rutas Provinciales N° 4 y N° 2). La ciudad cuenta con cuatro ejes que conforman la red vial urbana-regional de la ciudad organizando el área central y pericentral. Dividida de Villa Nueva por el paso del Río Calamuchita, cuenta con 80.0006 habitantes según los datos del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010 (Yáñez, 2018). Su rápida expansión urbana, causada por la constitución de la Universidad Nacional de Villa María ha devenido en una serie de obras públicas de amplia envergadura llevada a cabo por el municipio en conjunto con fondos provinciales o nacionales. Esto ha permitido a la ciudad caracterizarse en el contexto cordobés como una ciudad importante de la provincia. A su vez, cuenta con un intenso movimiento cultural, destacando en la provincia el Festival de Festivales, último tramo del ciclo de festivales de folklore de Córdoba, dos carreras universitarias referidas a producción de bienes culturales (Licenciatura en Composición Musical con perspectiva de Música Popular y Licenciatura en Diseño Audiovisual) y varias instituciones artísticas y ha sido destacada por la UNESCO como Ciudad del Aprendizaje en el año 2017.

Esto hace que pensar lxs actores que intervienen en el campo de la creación artística sea un interés significativo a los fines de entender el funcionamiento urbano y la densidad de propuestas que existen en lo que se suele llamar “arte independiente”.

Interesa aquí pensar que me estoy refiriendo a un número limitado de trabajadores, principalmente gestores y productores de sus propias obras, que participan en circuitos de lo que suele denominarse *lo independiente*. Cabe mencionar, por lo mismo, que, en casi todos los casos, por las dimensiones de la ciudad y por los pocos datos estadísticos que existen sobre la temática, en Villa María se cuenta con una pujante red de artistas, que ofician a su vez en otros eslabones de la cadena productiva de las llamadas “industrias culturales”, por lo que no estaría muy lejos de representar un acercamiento cualitativo de las formas de producción.

Para este trabajo se entrevistó a trabajadores del arte que han desarrollado sus actividades en el ámbito privado entre los años 2001 y 2019, de este primer grupo de entrevistas se consultó a un total de 5 personas. Todas las entrevistas se fueron desarrollando por medio de recomendaciones de lxs propixs informantes. A estas 5 entrevistas se le sumaron dos a personas que desarrollan su actividad en el ámbito público desde la gestión.

El trabajo de campo también significó el acercamiento a un sinnúmero de elementos entregados voluntariamente por lxs entrevistados: notas periodísticas, links de redes sociales y blogs, registros fotográficos, entre otras, se sumaron a la bitácora de la investigación que fui realizando en mi paso como artista, productor y gestor de un espacio cultural privado de gestión colectiva, construyendo de esta forma un extenso archivo que fue mi fuente secundaria de datos, con la que logré elaborar una guía cronológica de eventos y construir un mapeo etnográfico de las distintas dinámicas que combinaban las formas de gestión de las artes y las políticas públicas que el Estado ofrecía.

Por lo tanto, el problema surge en una cohorte específica de este universo, aquellas experiencias que dan cuenta de modelos de despojo y precarización laboral,

de intervención de una serie de mecanismos públicos-privados entendidos como políticas culturales, y que por lo tanto, generan conflictos alrededor de la idea de Industria Cultural, que parece ser dominante en las denominaciones (valga la redundancia de que, si en algo es dominante un agente, es en la capacidad de dar nombre a los sucesos) que se le dan a las tareas creativas de la ciudad.

LOS MUNDOS DEL ARTE

Los mundos del arte es un concepto generado por la teoría del interaccionismo simbólico de Becker para hacer referencia a las formas asociativas que recubren las prácticas artísticas (Becker, 2008). En estos mundos lo que importa no son los artistas, sino los vínculos cooperativos que hacen posible a las obras ser llevadas a cabo, por lo tanto, en los mundos del arte es igualmente importante el escritor como el imprentero, el mercado del papel y la existencia o no de librerías interesadas en vender esa editorial para que el libro sea considerado una obra de arte dentro de ese mundo social. Teniendo como ventaja despersonalizar a las obras, parece un buen punto de apoyo para definir el objeto de estudio de la investigación alrededor de los vínculos cooperativos más que el contenido de las obras desarrolladas.

Las relaciones que se dan en los mundos del arte, constituyen la forma de trabajo que organiza el quehacer, por el mutuo conocimiento de los medios convencionales de hacer las cosas en determinada disciplina. “Dondequiera que el artista dependa de otros existe un vínculo cooperativo.” (Becker; 2008). Esto significa que toda actividad que produce, ejecuta, distribuye y/o expone una obra refiere a una actividad colectiva que dependerá de condicionamientos internos y externos. Estas actividades dependen, de mínima, de dos tipos de tareas que suelen diferenciarse, están son las tareas consideradas artísticas y aquellas consideradas de “apoyo” (Becker, p.21; 2008). La diferencia entre una y otra es difícil de trazar y depende de las prácticas consolidadas de determinada disciplina para definir quién es el creador de la obra. Dicha diferenciación marca, a su vez, la diferencia entre artistas y el resto de las personas que desarrollan tareas en términos de “responsabilidad” sobre la obra. El control de dicha responsabilidad consolidará las decisiones editoriales consideradas “correctas” y quiénes pueden tomarlas.

Como los medios para desarrollar una disciplina no están igualitariamente repartidos entre lxs artistas, sino que dependen en gran medida de trayectorias personales o grupales, así como de las políticas culturales vigentes, esto implica un panorama muy variado de obras posibles, por lo tanto, la obra artística no es un producto exclusivo del artista, sino de la red de vínculos que establezca con otrxs. El acceso desigual a fondos públicos o becas para desarrollar un proyecto; la capacidad de formar lazos de cooperación más permanentes y amplios, como es la conformación de una banda musical o un colectivo artístico; el acceso a mejores materiales en el caso de las artes plásticas o a mejores equipos por ejemplo en la producción musical, por ejemplo, no es necesariamente una imposibilidad para la actividad, sino que delimitara el número y tipo de decisiones capaces de ser tomadas, lo que modifica el tipo de obras que se realiza.

Algunxs artistas o gestores entonces prefieren utilizar medios no convencionales, no oficiales, lo que actualmente suele significar “artistas independientes”, y lo que en algunos casos suele llamarse *under*.

“Por supuesto, al utilizar medios de distribución no convencionales, o ningún canal de distribución, los artistas sufren algunas desventajas y su trabajo adopta

una forma diferente a la que habría tenido de haber contado con una distribución convencional. (...) De todos modos, como veremos, si bien los medios regulares de llevar a cabo actividades de apoyo limitan de manera sustancial lo que puede hacerse, no contar con las mismas -por mas inconveniente y negativo que eso pueda ser- también abre posibilidades que de otro modo no surgirían” (Becker, 2008)

Esto no implica una teoría funcionalista de las artes, “los sistemas sociales que producen arte sobreviven de todo tipo de maneras” (Becker, p.23; 2008). Hago esta distinción sobre los medios no convencionales, ya que intentaré en este trabajo describir de qué forma vive, sobrevive, muta y se transforma la actividad artística de la ciudad, particularmente ante el fenómeno que permite la consagración de ciertas obras y no de otras, y los marcos de distinción (Bourdieu,1991) que ubican a ciertos artistas en “artistas oficiales/comerciales” o en “artistas independientes”.

En el primer caso, se puede pensar como consagrada a una propuesta que accede y hace uso de los recursos disponibles, públicos o privados, en un contexto de reglas claras, fomenta la organización colectiva de sus participantes con el fin de sostener y ampliar las posibilidades de dicho mundo del arte; que, a fin de cuentas, permite construir genealogías y ecologías entre sus participantes. En otras palabras, contribuye a la dedicación profesional y exclusiva del arte. Por el contrario, existen propuestas que no cuentan con el acceso a esos recursos, o el mismo es limitado o nulo, cuando las reglas de funcionamiento del campo son confusas o de difícil cumplimiento y no permite, por acción u omisión, el desarrollo de organizaciones colectivas y vínculos de cooperación para la realización del quehacer artístico, y en dichos casos aparecen formas de justificar la condición de esas obras en el marco de las reglas del mundo del arte, a veces en forma de Hobby o entretenimiento.

En ese sentido, conceptos como *under* durante décadas pasadas, así como *independiente* en la contemporaneidad, nombran formas complejas de posicionar las obras realizadas por un grupo de personas que, haciendo uso del control total de la obra y su forma de producción, suelen estar en posición de desventaja respecto a las instituciones que cumplen posiciones de poder en el mundo del arte. Este concepto no se limitará a la cooperación entre municipio y artistas, sino también con otros actantes, principalmente, los entes privados (donde los capitales inmobiliarios tienen un peso fundamental) y el público.

Es importante aclarar que ambas posiciones, la consagrada y la no-consagrada, no se encuentran necesariamente enfrentadas. Existe entre ambas un continuo de opciones, variaciones y posiciones que van dando forma tanto a las obras como a la organización del trabajo artístico. Es posible, y en más de una ocasión se da, que un mismo artista pase de una posición a otra dependiendo la temporada o el momento del año; u obligado por las condiciones económicas. También juegan, por ello, un rol preponderante las lógicas del mercado inmobiliario, para dar un ejemplo, respecto al acceso a espacios de gestión cultural dentro del marco de las reglas de los espacios comerciales.

La consagración artística entonces, será definida por cooperaciones eficientes y sostenidas en el tiempo, a fon-

dos, becas y facilidades para el desarrollo de la actividad; así como el concepto de *under* referirán a cooperaciones esporádicas, no sostenidas o con alta precariedad

TRABAJADORES DEL ARTE

Pierre Bourdieu plantea la separación y autonomía del mundo del arte del resto de las esferas sociales, particularmente de la esfera económica (1991). Dicha separación opera como régimen de acumulación y producción de valor simbólico, perfilando de esta manera al capital simbólico como la moneda de cambio central en la esfera del arte y la cultura, en contraposición al mero lucro. Esto da una primera pista para entender la distancia existente entre las nociones de artista y trabajador, entre artesanía y obra de arte, etc. Esta diferenciación, que opera por lo menos desde la ilustración, tiene como fin preservar la cualidad del arte en tanto *halo* que le permite no verse afectada por complicaciones económicas, pero con mucha agua pasando bajo el río, las necesidades de los artistas en tanto trabajadores han ido incrementando en la medida que el sentido no-utilitario que debería recubrir el arte se ven en crisis a partir de la alta demanda específica de “tareas creativas” por parte del capitalismo contemporáneo, en donde

el artista se ha convertido en un prototipo de trabajador flexible y auto-precarizado y que ciertas características del trabajo artístico ocuparían un rol central en los mecanismos del capitalismo postfordista para la explotación de la vida y la producción de valor. (...)

un desplazamiento de la concepción de la cultura como producto accesorio y suntuario del desarrollo y la actividad humana hacia la comprensión del arte y la cultura como un sector productor de contenidos sociales, riqueza económica y generador de empleo (Del Marmol, M; Basanta, L., 2019)

Considerando las lecturas que hace Raymond Williams (2003) sobre la noción de la esfera social del arte y su relativa independencia de las otras esferas, principalmente la del mundo laboral, se puede afirmar que la distancia y mutua antipatía entre las tareas con fines utilitarios y con fines estéticos se fue achicando en la medida que la distancia entre la cultura y arte hicieron lo suyo. En las acepciones contemporáneas de cultura, dirá Estravis Barcala sobre Williams (2014) “las dimensiones que anteriormente se señalaban como distintivas (por un lado la antropológica, cultura como “modo de vida”, y por el otro la artística, cultura como producciones estéticas) tienden a una “convergencia práctica” (Williams, 1981; 13; en Estravis B., 2014; 106).

Está claro que la independencia de la esfera arte fue importante en tanto y cuando las y, mayoritariamente, los artistas que vivían del arte podían dedicarse exclusivamente a tareas creativas y poco asociadas al resto de los trabajos que debían ser llevados a cabo para que la obra prosperara. Un ejemplo de esto son los sistemas de patrocinio que funcionan tras la producción de obras pictóricas (Becker; 2008; 124), hasta muy entrado el siglo XX, el campo artístico se sostenía sobre el paradigma del genio individual, tanto en la llamada “alta cultura” como cultura popular, el llevar a cabo una obra dependía de muchas más personas, pero la forma de organización fuertemente jerarquizada del mundo del arte permitía una lejanía mayor entre el “creador” de la obra y su ejecución y puesta en público,

Las sociedades estratificadas que producen patrocinadores dan cuenta de una compleja relación entre riqueza, saber, gusto, modelos de apoyo a los artistas y

el tipo de trabajo producido. Los patrocinadores quieren que los artistas hagan aquello que ellos aprendieron a apreciar y valorar como elementos del buen arte¹ (Becker; 2008; 126)

Con el cambio del paradigma laboral dominante, y con modificaciones que ocurrieron al interior del mundo del arte, donde destaco a simple vista la evolución tecnológica en el campo de la grabación y producción audiovisual y su consecuente baja de precios; la internacionalización y extranjerización de capas grandes de la industria editorial, musical y televisiva; entre otras, el mundo del arte se vuelve más horizontal y logra ingresar un mayor número de artistas, a la vez que las tareas, al igual que en el mundo laboral actualmente marcado por la precarización y la tercerización, se vuelven más difusas y los límites entre la vida y el trabajo, el ocio y la productividad se vuelven mucho más porosos.

Este proceso se ve afectado de forma global con la incorporación del “cognitariado” como una nueva plataforma de acumulación de capital en el mundo del trabajo. Llamaré Cognitariado (Berardi, 2019) al conjunto de personas, organizadas individual o colectivamente, que tienen como principal fuente de trabajo su capacidad intelectual y creativa. Dicho concepto intenta sintetizar el conflicto sobre el valor-conocimiento en el marco de la economía política capitalista centrada en la información, su control y ordenamiento, también llamada Sociedad del Conocimiento (Begazo, 1998). De esta forma, un increíble volumen de personas que otrora pertenecían a categorías de compleja relación con el mundo del trabajo hoy son parte integral de la maquinaria de producción de valor: científicxs, analistas, intelectuales y artistas, entre otrxs. En el caso particular de este trabajo, cognitariado refiere a una porción particular de las personas que desarrollan tareas creativas dentro de los mundos del arte, cuyo valor generado está en disputa a partir de la puja distributiva entre reconocimiento social (entendida esta como consagración artística) y la generación de ingresos en condiciones de precariedad laboral (facturaciones esporádicas por medio de monotributo, acuerdos tácitos entre actorxs sociales y espacios de realización artística, entre otras).

La cultura-mundo no reprime las idiosincrasias nacionales; busca simplemente unificar el planeta a través del mercado. De este modo, afirman que la dinámica hipermoderna no omite la cultura. Al contrario, la convierte en su principal rasgo, hasta el punto de que hoy se podría hablar de un capitalismo cultural. De este modo, las industrias culturales y el universo digital se convierten en piezas esenciales del hipercapitalismo globalizado. (Stang, J.; 2015)

Estravis Barcala (2014), elabora un acercamiento teórico del rol de la escena independiente de Buenos Aires a partir de las caracterizaciones particulares de sus participantes, dividiéndolos en productores, artistas y público. Ahí, define que el lugar de la cultura en las ciudades contemporáneas reside en las economías del conocimiento de

¹ En el mismo apartado Becker hace una distinción similar a los modelos de financiamiento otorgados por funcionarios estatales, donde destaca hasta qué punto aquello considerado una buena obra no es más (ni menos) que la obra que los funcionarios han aprendido a apreciar a partir de sus propias experiencias.

las llamadas “ciudades creativas”, término que localmente resuena al parecido slogan “Villa María Ciudad del Aprendizaje”² y las “mesas creativas” organizadas desde distintos entes oficiales mencionados anteriormente. En estos *territorios creativos* el trabajo se demuestra a sí mismo el fin del modelo industrial fordista en el paso de un modelo de economías del conocimiento, en donde, parafraseando a Scott, el autor escribe

sus características eran los procesos de producción no-rutinarios y la aparición de dos tipos de trabajo: profesionales de altos salarios y otros trabajadores “cuasi-profesionales” en cargos manageriales; y puestos mal pagos y subordinados, aunque al mismo tiempo flexibles y cargados de cierta autonomía, juicio y sensibilidad cultural. (Estravis Barcala; 2014; 25)

En ambos casos, al momento de plantear qué se pone en juego para elegir una u otra modalidad artística, surge en el ámbito argentino el término “**independiente**”. El adjetivo independiente será central en la investigación, a veces remplazado o acompañado por otros (alternativo, disidente, autogestivo) porque se ha constituido en un valor particular del arte, dotado del recurso o principio de “libertad creativa”.

Aunque se menciona al pasar el concepto de Ciudades Creativas, entiendo este como una caracterización compleja de ciertos territorios en disputa a partir de los modelos de acumulación y distribución de la generación de riqueza. Originalmente, el concepto de Richard Florida (2010a 2010b) hacía referencia a la posibilidad de transformación y renovación urbana a partir de la creatividad humana. Este paradigma en ciernes, que ubica la creatividad como el centro de la actividad económica y social, pareciera borrar u distorsionar la desigual distribución de recursos sobre la cual se sustenta la trama urbana y a partir de la cual es posible la consolidación de las Industrias Culturales.

La discusión sobre la noción de Industria Creativa, originalmente de Adorno y Horkheimer (1948) describía el proceso de dominación por el cual las minorías someten por medio del entretenimiento o *amusement* a las mayorías. Dicha conceptualización es duramente criticada durante

las siguientes décadas, particularmente, la falta de relación del concepto de Industria Cultural con lo que efectivamente estaba sucediendo en el campo de la producción artística y las formas de consumo de la población que se veían invisibilizadas en la mirada elitista y dominante a las cuales los autores pertenecían. El término, posteriormente, se normalizó y generalizó en “industrias culturales”, y se producirán definiciones más acordes al análisis sociológico de las formas de producción y consumo cultural. García Canclini (2002) y Zallo (1988) (en Caro, 2017) propondrán por su cuenta interesantes antecedentes de investigación en esta línea. En este sentido, se puede considerar al concepto de Industrias Culturales como una forma de denominar en común al conjunto de tareas o trabajos que generan valor a partir del trabajo intelectual y creativo y se manifiesta en forma de bienes culturales/artísticos o plataformas de distribución de dichos bienes a partir de la explotación de la propiedad intelectual.

2 El término Ciudades del Aprendizaje define a una red de ciudades que cumplen un grupo de requisitos propuestos para la UNESCO respecto a objetivos educativos y socio-culturales. Villa María es parte de esta red de ciudades desde el año 2017 y me explayaré sobre este punto posteriormente. En propias palabras de la institución:

“La Red Mundial de Ciudades del Aprendizaje de la UNESCO es una red orientada a la política internacional que proporciona inspiración, know-how y mejores prácticas. Las ciudades del aprendizaje en todas las etapas de desarrollo pueden beneficiarse mucho de compartir ideas con otras ciudades, como soluciones a problemas que surgen a medida que se desarrolla la ciudad del aprendizaje y que ya pueden existir en otras ciudades. La Red apoya el logro de los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), en particular el 4to ODS (“Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje a lo largo de toda la vida para todos”) y el 11mo ODS (“Conseguir que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles”). La GNLC UNESCO apoya y mejora la práctica del aprendizaje a lo largo de toda la vida en las ciudades del mundo, promoviendo el diálogo de políticas y el aprendizaje mutuo entre las ciudades miembros; forjando vínculos; fomentando asociaciones; proporcionando el desarrollo de capacidades; y desarrollando instrumentos para estimular y reconocer los progresos realizados en la creación de ciudades del aprendizaje.” <https://uil.unesco.org/es/aprendizaje-largo-de-vida/ciudades-del-aprendizaje>.

¿INDEPENDIENTES DE QUÉ?

El adjetivo independiente en el mundo del arte argentino tiene trayectorias complejas según disciplina o área, que son difícil de abordar en su totalidad. La mayoría de los trabajos que abordan su conceptualización vienen del mundo del Teatro Independiente, una experiencia de teatro instalada durante el siglo XX en Buenos Aires con el Teatro Del Pueblo por parte de Leónidas Barletta en el año 1930 (Del Marmol; 2018) que tuvo una fuerte impronta política y de nivelización horizontal en los medios de producción de la obra. Con el paso de las décadas se instaló el concepto de Independiente como un modo de legitimación de la obra, principalmente por medio de la referencia a una trayectoria de larga duración en la formación artística; así como en una forma de llevar a cabo la puesta en escena que dependía en su gran mayoría del propio elenco que cubría todas las áreas para que la obra fuera llevada a cabo, a diferencia del teatro comercial donde las tareas están más claramente distribuidas y jerarquizadas, y en donde el artista puede dedicarse exclusivamente a la tarea creativa sin ocuparse de los “pormenores”.

En el caso de la música, el adjetivo independiente ha sufrido muchas transformaciones tanto a nivel local como internacional, pero se puede plantear que Independiente juega un papel fundamental en una forma de realización musical auto-gestionada que, al igual que en el teatro, se caracteriza por un mayor poder de decisión sobre la obra por parte de los compositores. Aunque la emergencia de la producción musical “alternativa” puede datarse a mediados de los 80, con la irrupción de las herramientas de producción y grabación caseras de mediados de la primera década del 2000, ha tomado nuevo vuelo la idea de producción independiente (Huerta, 2019). Estas condiciones de producción novedosas se vieron impulsadas, además, por la necesidad de repensar el rol de los eventos musicales y la forma de producción musical a partir de la tragedia de Cromañón, que implicó un proceso de modificación y mejoramiento en los controles sobre higiene y seguridad en eventos artísticos particularmente.

Para la literatura, y concretamente para la edición y publicación literaria, el concepto aún hoy tiene un fuerte valor simbólico y político, siendo la pertenencia a “sellos independientes” una forma de diferenciarse con el resto del mundo editorial, que desde la década del 70 ha ido extranjerizándose y monopolizándose, lo que ha traído consecuencias muy graves en el sector del libro. Sin embargo, la figura de editoriales o sellos independientes tiene una amplitud de sentido muy difusa, en algunos casos relacionándose con la auto publicación de obras literarias; la producción artesanal y/o pirateada de libros u obras; la producción profesional de autores jóvenes o primeras obras en tiradas pequeñas o de escala reducida; e incluso como mera diferenciación de sellos internacionales o que no participen como fondos de la editorial presupuesto público ni financiamiento privado alguno (Coppari, 2015; 2019a; 2019b;) (Moscardi, 2013).

En el caso de la producción audiovisual y la pintura el caso es similar. Quizás por particularidades del mundo de la producción audiovisual el adjetivo siempre está más fuertemente relacionado a la autogestión.

Para sistematizar, el adjetivo independiente puede referirse a y es usado por los artistas para delimitar su:

- a) Participación en una tradición ética y estética que tiene cierta influencia en el campo disciplinar; fuertemente diferenciada de lo *comercial* y lo *oficial/estatal*;
- b) Para garantizar esa diferenciación, las formas de producción y ejecución de una obra se encuentran bajo control de los artistas casi exclusivamente;
- c) A causa de la primera premisa, hay un rechazo implícito a acudir a formas de financiamiento que pudieran reducir el poder de decisión sobre la obra;
- d) Los avances tecnológicos juegan un rol clave para permitir dicha independencia, ya que permiten un mayor acceso a las herramientas de trabajo que antes dependían de otros trabajadores-no-artistas, pero en general los bienes culturales se adaptan a la forma de producción, convirtiendo los límites materiales de la obra en verdaderos mecanismos de distinción (Bourdieu; 2010) a causa de la “libertad creativa” que queda implícita en la misma.

Como señala Del Marmol y Basanta (2019) las formas de trabajo organizadas alrededor de los principios de “libertad creativa” recubren la precarización económica del trabajo, por lo que se hace necesario repensar si esta libertad creativa cumple, en el decir de Bourdieu, una función de resistencia alienante a la lógica acumulativa del capitalismo.

La naturalización de formas de precariedad laboral son un objeto de estudio cada vez más presente en la investigación social, incluso dentro del mundo del arte. En el caso villamariense, dicho problema aún no ha presentado ningún tipo de producción, siendo la mayoría de los trabajos dedicados o bien a las políticas culturales públicas (Maccioni, L.; Mercadal, S. 2020), o a la conformación de espacios alternativos (Mercadal, S.; 2017). Otro grupo de trabajos ha intentado dar cuenta de la intervención de ciertas artes a la intervención social (Basualdo; 2019) o a la desigualdad en el acceso al arte (Casella; 2019). De esta forma, se ha dejado sistemáticamente por fuera de análisis la imposición por parte del contexto económico a unas reglas de juego desfavorables a la realización de obras artísticas con posibilidad de recepción más allá de pequeños “clusters” o “quintitas” (en el decir de uno de los entrevistados) de consumo urbano.

Citando a Irazabal en De Marmol y Basanta:

...cuando hay una mediación económica es mucho más fácil producir una separación entre el sujeto que actúa (director, actor, todos) y la obra realizada. Ningún fabricante de zapatos es el zapato, sin embargo, el artista es la obra que realiza. Y como nadie puede abandonar la pulsión del ser, vamos a seguir siendo. Y si yo soy en función de la obra que hago, voy a hacer la obra en las condiciones que sea, sin preguntarme quiénes son los beneficiarios de ese trabajo autoexplotado. (2020)

Una pregunta clave de este aporte es quién se ve beneficiado por estos procesos de autoexplotación que sostiene (en el caso del estudio citado) el circuito del teatro independiente. En dicho caso el beneficiario principal es el socio capitalista. Lo que se pierde como inversión y gasto económico busca retribuirse al artista como reconocimien-

to y legitimación del o la artista, pero, en contextos de producciones de baja repercusión y donde el mundo del arte es tan débil se vuelve complejo para las personas participando de estos mundos medir la retribución de su trabajo.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y COGNITARIADO

Al momento de encarar este proyecto, un problema que se volvía central era ordenar la información recolectada en el trabajo de campo, ya que no existe un registro formal de trabajadores del arte, por lo que decidí centrarme en recursos informales, tanto en mi trayectoria personal dentro de los mundos del arte villamariense, como el conjunto de notas periodísticas, discusiones en redes sociales, charlas informales y distintos modelos de entrevista que fui llevando adelante para la realización de este trabajo de investigación. Se propuso una metodología cualitativa basada en la observación participante y de entrevistas a informantes clave, entendiendo la etnometodología como un eje central necesario a la investigación de procesos artísticos y por mi propia implicancia como artista y participante de los mundos del arte en la ciudad.

Se tomaron como ejes para la observación y la realización de entrevistas la participación de lxs informantes en el mundo del arte, su paso por el sector privado o público, las tareas llevadas a cabo en esos espacios laborales, sus experiencias como artistas o trabajadores del arte y su relación con instituciones de la ciudad. También se consultó sobre sus conocimientos sobre las ordenanzas, proyectos, becas y leyes que referían a su trabajo y se realizó un recorrido temporal sobre su trayectoria en la ciudad.

En primer lugar, decidí entrevistar a trabajadores del arte que han desarrollado sus actividades en el ámbito privado, de este primer grupo de entrevistas se consultó a un total de 5 personas: un actor, performer, productor y gestor (nº1 A); una gestora de artes visuales (nº2 M); una editora de una agenda cultural y artista escénica que funcionó durante el período seleccionado (nº3 L); un músico, gestor de un espacio y vicepresidente de una organización de músicos (nº4 J); un editor literario independiente (nº5 D). Todas las entrevistas se fueron desarrollando por medio de recomendaciones de lxs propixs informantes. A estas 5 entrevistas se le sumaron dos a personas que desarrollan su actividad en el ámbito público: a la encargada del área de Museos de la Secretaría de Educación, Cultura y Ciencia del municipio (nº 6 G); y al editor encargado de la editorial universitaria y docente en la Universidad Nacional de Villa María (nº 7 C).

A estas entrevistas se le sumo una variedad de elementos entregados voluntariamente por lxs entrevistados: notas periodísticas, links de redes sociales y blogs, registros fotográficos, entre otras, se sumaron al trabajo de campo que fui realizando en mi paso como artista, productor y gestor de un espacio cultural privado de gestión colectiva, construyendo de esta forma un extenso archivo que fue mi fuente secundaria de datos. Destaco de estas fuentes las notas publicadas en el segmento de Cultura de El Diario entre los años 2004 y 2009, subidas en el blog de Darío Falconi; la Agenda Cultural auto-gestionada Miró que funcionó entre 2002 y 2012 y la increíble variedad de información recolectada por medio de búsquedas de palabras específicas y paginas creadas en Facebook por lxs propixs artistas y gestores culturales de la ciudad.

Determinar a quiénes iba a entrevistar, por ejemplo, supuso una serie de decisiones teóricas respecto a cómo encarar el trabajo artístico, qué sentido tenía el mismo

para las distintas tareas que realizaban los entrevistados y cómo ponderar todas las voces dentro de un mismo entramado social que son los mundos del arte. Por lo mismo, comencé con la suposición que se entrevistaría a gestores y productores culturales del ámbito privado y público, que tuvieran trayectoria comprobada en sus campos de acción, pero para darle un marco a dicha selección tenía que decidir de qué forma encarar las tareas que desarrollan. Villa María ya cuenta con varios años de tradición en intentos, más o menos extensivos dependiendo de la institución, de caracterizar las mismas. Los ejemplos más sobresalientes son: La Plataforma de Artistas (2014), sostenida por el Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM); la Mesa de Industrias Culturales, *Integrado por la UNVM – a través de los Institutos de Extensión e Investigación*; la *Municipalidad de Villa María (MVM) – a través de la Secretaría de Educación, Cultura y Promoción de la Ciencia*; el *Ente Regional de Desarrollo (ENRED)*; la *Asociación de Empresarios Región Centro Argentino (AERCA)*; y la *Mesa de Industrias Creativas y Culturales de Villa María (MICC)*, la misma tiene como sectores implicados en las Industrias Culturales y Creativas a “*medios audiovisuales y creativos, libros y prensa, presentaciones artísticas y celebraciones, artes visuales, diseños y servicios creativos, patrimonio natural y cultural*”.

Se seleccionó, por lo mismo, a personas que durante el periodo 2001-2019 hubieran desarrollado distintas actividades culturales y artísticas, informantes clave de los sucesos, seleccionados en primer lugar bajo el criterio de haberlos visto trabajar y participado en sus shows, funciones, actos y disputas para la realización de todo tipo de eventos y actividades.

A la vez, para complejizar la lectura sobre industrias culturales, a nivel nacional se cuenta con el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), que contempla herramientas de medición de incidencia económica del área cultural e industrias del pensamiento a nivel nacional y regional. Este Sistema, dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, permitió observar en detalle aspectos macro del funcionamiento de las industrias culturales, como la gestión/producción, que representa aproximadamente 2,5% del valor bruto agregado en la economía nacional según el informe de 2016 (SINCA, 2016)³. Esta industria incluye las áreas de edición en papel y digital de libros, revistas y diarios; la producción audiovisual en todas sus ramas, la generación de contenidos para web; el diseño; comercialización de obras de arte; producciones musicales; entre otras. La gestión de esta industria, por lo tanto, es parte central de dicho proceso, y refiere a todas las actividades que permiten la exposición, puesta en valor, tendido de redes de contención y movilización de recursos para que lxs artistas puedan desarrollar su actividad o formarse.

³ El informe completo se encuentra en línea en la página del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA) que recolecta por medio de la Cuenta Satellite de Cultura que “Mide la incidencia económica de la cultura en la Argentina a partir de información referida al PBI cultural, el empleo y comercio exterior cultural, el gasto de gobierno en cultura y otros indicadores. Se desarrolla en conjunto con la Dirección Nacional de Cuentas Nacionales del INDEC.”. <https://www.sinca.gob.ar/default.aspx>.

COOPERACIÓN ARTÍSTICA EN VILLA MARÍA

Un punto a tener en cuenta a partir de la observación de campo es que la relación tensa entre las tareas de gestión y las tareas creativas genera formas de cooperación artística que deben amoldarse tanto a un público ya existente como a la aparición y desaparición permanente de espacios culturales. A muchas de estas tareas podría describírselas bajo el nombre de “decisiones editoriales” (Becker; 2008; p. 192). Las decisiones editoriales son claves para entender esta brecha que se abre entre un tipo de tareas y otras, porque son aquellas actividades que mayor preponderancia tienen a ser consideradas “decisorias” y por lo tanto hacen responsable a un número particular de individuos a ser considerados artistas, dejando el resto de las actividades como tareas de apoyo.

Anteriormente mencioné una serie de plataformas creadas por instituciones de Villa María para medir y cuantificar el tipo de actividades artísticas que se llevaban a cabo en la ciudad. El principal problema con las plataformas antes mencionadas, es que su interés de centralización de información no contempla a la integralidad de lxs trabajadores del arte de la ciudad, en parte por la variedad de propuestas y por la propia dificultad de generar una herramienta de recolección de datos adecuada para todas las disciplinas artísticas. Al revisar dichas plataformas, una y otra vez se genera, en la categorización, una serie de dificultades respecto al lugar que ocupan dichas personas en sus relativas “industrias” culturales. La realidad villamariense demuestra que las dos partes de la industria, la realización y su gestión, no están necesariamente separadas, sino, por el contrario, forman parte de un mismo entramado complejo en donde la gestión es llevada a cabo por lxs mismxs artistas, resultando en distintos niveles de profesionalización y recursos. Ejemplo de esto son la multiplicidad de espacios privados de gestión colectiva o individual dedicadas a las actividades artísticas, casi siempre coordinadas por los mismos artistas, como se desprende de las entrevistas (Entrevista N° 1; 3 Y 4).

La falta de acompañamiento por medio de políticas culturales específicamente vinculadas a las tareas de gestión ha podido observarse a partir de la elaboración de la cronología, y aunque desde una perspectiva crítica intuyo una forma activa de destrucción del trabajo autogestionado⁴, es difícil demostrar hasta qué punto es una política consiente de las instituciones de la ciudad eliminar o achicar las formas de organización colectiva independiente y hasta qué punto es un problema de organización, sobre todo en el marco de trabajos precarizados y de compleja organización entre actores. Es consistente con la observación del campo la suposición de que existe una puja distributiva de los recursos culturales entre distintos agentes que “gestionan” las actividades artísticas, principalmente entre lxs artistas/productores de sus propias obras y la administración pública.

Al desplegar de forma más o menos coherente y coral las formas en que las disciplinas artísticas, de las cuales forman parte lxs entrevistados, son sostenidas y llevadas a cabo en la ciudad, se podrían observar pistas de cómo

⁴ Algunas nociones para una perspectiva crítica sobre la apropiación y la desigualdad han sido embozadas anteriormente en este mismo Trabajo Final de Grado.

continuar en un futuro un trabajo de análisis en profundidad desde las herramientas de la sociología del arte y del trabajo a una parte muy importante de la vida social de las comunidades, al punto de representar uno de los principales atractivos turísticos y sociales de Villa María.

Se puede mencionar que durante el periodo seleccionado se cerraron más espacios de gestión privada de los que abrieron, con un primer proceso de clausuras a partir de las modificaciones de las ordenanzas de higiene y seguridad pos-cromañón y la clausura de varios pubs bailables y el teatro municipal que se encontraba en el subsuelo del Salón de los Deportes; y en un segundo proceso de cierres a partir de la crisis económica a partir de la marcada devaluación comenzada en 2018 e intensificada con el comienzo de la pandemia de Covid en 2020, que termina en el cierre de Matria Casa Cultural (2018/2020); Madre Selva Bar (2016/2019); y Polaroid (2012/2020). Por otro lado, los espacios culturales públicos han ido incrementando año a año las prestaciones de eventos y bienes culturales, así como la incorporación de más y mejor ingeniería para la realización de espectáculos y eventos, y que la influencia de la casa de altos estudios UNVM ha tenido un rol preponderante en la formación tanto de nuevos artistas como de incorporación de personas dispuestas a devenir público de los bienes culturales allí producidos e incorporados. Se hace ineludible, por ejemplo, el hecho de que no solo se forman artistas, sino que la existencia de un público universitario permite a organizaciones estudiantiles experimentar distintas formas de producción de eventos y gestión cultural con fines de acumulación de capital político, pero que en su proceso se vuelven verdaderas escuelas de gestión de eventos *independientes*.

La paulatina desaparición de los espacios de gestión privada relacionada a ciertos públicos y formas de consumo, que ha sido brevemente embozada en la introducción, ha generado en muchos casos el imaginario de que “la municipalidad no hace nada por los espacios”, a la vez, todos los entrevistados, así como todas las personas que han sido consultadas o frecuentadas en eventos artísticos en mi paso por la ciudad, reconocen haber trabajado en más de una ocasión en eventos llevados a cabo y financiados por el municipio, en general en condiciones económicas que pueden considerarse precarizantes, esto sin embargo no oculta que la forma de producción “independiente” permite el control total del bien producido, tanto en sus ganancias como en sus pérdidas, así, uno de los entrevistados comentó:

si, generar nuevos espacios, de hecho, es lo que pasó. Tuvieron ellos problemas con un “costa rock”, pidieron que los ayudemos, ayudar fue hacer todo (énfasis) y hasta coordinar el escenario, ellos desaparecieron. Después al año siguiente dijeron no, no nos sirve más el *Costa rock*, pensemos otra cosa, bueno pensamos otra cosa. Después con el *Vive y Siente* no iba a haber carpa de músicos locales, iba a estar la carpa principal con números de afuera y el UNIMUV consiguió la carpa, con sonido para todos los días, 13 grupos en el 2017 creo que fueron como 35000 pesos, donde no iban a estar, ese espacio no existía, e hicieron un escenario aparte, con una convocatoria aparte, con artistas locales que no tocaban en el escenario principal, recién al año siguiente pudimos hacer que tocaran en el

mismo escenario, pero ese año no iba a haber músicos locales en vivo si no era porque nosotros dijimos che... y nos mandaron a la carpa de gastronómicos porque dijeron ahí hay lugar (Entrevista N° 4 con J.)

Por su parte desde el ámbito del teatro, al preguntar sobre si había trabajado en conjunto con el municipio en otras ocasiones, comentó:

Miles, y cobrándoles caro. La única vez que cobré menos fue para el cierre del “VM erótica”, hice un pre-estreno de una obra, que era, pasamos, lo que queríamos con la Juli era juntar la guita para la preproducción de la obra, porque era un montón de guita, hicimos hacer ropa, un montón de cosas. Dijimos bueno, nos bajemos los pantalones, yo cobraba 8 lucas 40 minutos solo, y esto era un quilombo, nos dijeron que sí después nos dijeron que no había presupuesto, que a ver, ¿cuánto? ¿Cuánto me pueden dar? Bueno 8, pero... (Entrevista N° 1 con A.)

Las posibilidades de acceder a la “habilitación comercial” por parte de los espacios culturales entonces implica a la vez la posibilidad de acceder a la “habilitación de evento” por parte de lxs productoxs artísticxs, que muchas veces si no son las mismas personas comparten intereses, espacios y necesidades tanto comerciales como simbólicas. La necesidad de una ordenanza que permita habilitaciones de funcionamiento a espacios donde explorar creativa y artísticamente sin las mismas presiones que espacios con finalidades comerciales es algo que ha aparecido continuamente en las entrevistas.

Una hipótesis de varios de los trabajos sobre arte independiente refiere, como hemos visto, a que los procesos de “independización” del trabajo artístico facilitan condiciones laborales más precarias, y que el rol del Estado para que esta situación se dé ha sido clave.

En general, el Estado Local ha hecho de la omisión un modelo de intervención política a los conflictos que agravaron los últimos 20 años en el mundo del arte privado, fuertemente marcado por cierre de espacios colectivos culturales. Esta tendencia a la inacción se ha modificado con el ingreso de cuadros institucionales más cercanos al mundo universitario y artístico, por un lado; y a la concreción en políticas culturales de obras públicas de alta envergadura en la ciudad, como son el Centro Cultural y Comunitario Leonardo Favio o la Tecnoteca, lo que suele llamarse hoy como el complejo ferro-urbano villamariense, lo que permite al municipio tener un espacio de producción altamente centralizado (real y metafóricamente) desde donde “gestionar” la cultura. Esto coincide con un momento de transformación en la concepción de la “cultura” por el municipio, que incorpora una serie de actividades “intra-muros” de accesibilidad a bienes artísticos, como es corroborable en la cronología de la introducción.

ALGUNAS NOTACIONES EN FORMA DE CONCLUSIÓN

Describir y traducir los recorridos y estrategias utilizados por lxs artistas consagrados de la escena local permitiría hacer mejores paralelismos entre sus compañeros de menor suerte, dicho trabajo, aun sin realizar en Villa María, también lograría dar cuenta si las condiciones de posibilidad para que un producto cultural triunfe son inherentes al campo donde dicho bien es producido, o si por el contrario, la imposición de la calidad, golpe de suerte y buenas decisiones de proyectos individuales vale más que una serie de reglas de juego puestas por el Estado y las posibles acciones colectivas que el conjunto de artistas pueden realizar para mejorar su posición “gremialmente”. La caracterización de público en este sentido vuelve a cobrar una nueva dimensión: considerando que en ninguna de las entrevistas realizada se pudo concluir a qué tipo de público apuntaban las actividades que llevaban a cabo, deberíamos pensar si la acción sobre la oferta puede mejorar la calidad de los productos, o si son necesarias políticas enfocadas hacia la demanda de los bienes y de qué manera abordarlas.

Dicho esto, la administración del arte como mero bien de consumo reduce la importancia que la creación cultural tiene para una sociedad. Como canal expresivo de las molestias sociales y como componente central de una producción crítica sobre las pautas de consumo, el arte, en lo absurdo de sus costes de producción y en las dificultades que tiene para volverse un hecho popular sigue valiendo más por su capacidad de incomodar, incluso a pesar de los intereses de los artistas, que por su vocación comercial. Entre el año 2015 al año 2020 numerosos espacios para las artes en vivo fueron cerrados definitivamente por razones de índole principalmente económica, pero esto no impide ver las innumerables fechas que fueron absurdamente dadas de baja o clausuradas por la simple diferencia política que tenía el municipio con los artistas arriba del escenario. Por otro lado, la íntima relación entre la noche, el entretenimiento y el consumo de los bienes culturales es un hecho que merece su propia reivindicación. La noche sigue siendo el espacio predilecto de artistas, productores y público para encontrarse y marearse mutuamente en las complejidades de la fiesta, sobre todo cuando dichos actores están marcados por los distintos mecanismos y dispositivos de otredad e interiorización que sufren muchos de los colectivos que dan vida e intensidad a las organizaciones artísticas y culturales.

La necesidad de incorporar a lxs trabajadorxs que sostienen lo Creativo en las Ciudades Creativas implica la democratización respecto a las formas de habitar territorios. La idea de una forma de organizar las tareas creativas por fuera de las personas que las llevan a cabo da cuenta de una suposición de “desconocimiento” sobre las propias problemáticas que estas personas tienen sobre sus tareas.

BIBLIOGRAFÍA

- BEGAZO, J. D. (1998).** Del proletariado al Cognitariado: del valor-trabajo al valor-conocimiento. Gestión del tercer milenio. *Revista de Investigación de la Facultad de Ciencias Administrativas de la UNMSN* (Año 1, N° 2) Lima, Perú.
- BERARDI, FRANCO (2020)** *El sabio, el mercader y el guerrero*. Acuarela Libros, Machado Grupo de Distribución.
- BECKER, H. S. (2008).** *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BOURDIEU, P. (1991 (1980))** *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*; Taurus; México.
- DEL MARMOL, M. Y BASANTA, L (2019)** “El arte no paga” Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas – *Trabajo y Sociedad*.
- ESTRAVIS BARCALA (2014)** El entre-nos de la cultura. *Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires* (2008-2013), Tesis para Obtener el grado de Magister en Ciencias Sociales; Universidad Nacional de General Sarmiento.
- CARO, ANTONIO. (2017).** From cultural industry to imaginary macrostructure. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, (51), 49-58. Recuperado en 17 de enero de 2023, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042017000100004&lng=es&tlng=en.
- GARCÍA CANCLINI, N (2002)** *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos*. Recuperado el 7 de junio de 2017 de www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub2.doc.
- ZALLO, R (1988)** *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid, Akal.
- HUERTA, I. (2019).** La “independencia” en discusión. Una aproximación a la categoría de independencia en la música. *Sociales Investiga*, 7(7), 82-93. Recuperado a partir de <http://socialesinvestiga.unvm.edu.ar/ojs/index.php/socialesinvestiga/article/view/269>.
- MACCIONI, LAURA; MERCADAL, SILVINA (2020)** *Subjetivaciones y resistencias desde la cultura: articulaciones entre política, arte y comunicación en experiencias contemporáneas*. Córdoba: Lago Editora.
- MERCADAL, S. (2017)** Políticas culturales alternativas al Estado: Comunidades experimentales y sociabilidad. *Terceras Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNCuyo), Pre-Alas de Mendoza.
- MERCADAL, S. (COMP.) (2020)** *Creación y sociedad: la gestión cultural pública en Villa María*. Córdoba: Lago editora.
- MERCADAL, SILVINA; COPPARI, LUCIA; MACCIONI, LAURA ()** Colectivos culturales y políticas culturales no estatales: dos experiencias en la ciudad de Córdoba.
- FLORIDA, RICHARD (2010A).** *La clase creativa*. Madrid: Paidós.
- FLORIDA, RICHARD (2010B).** *Las ciudades creativas: por qué donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, R. (2003)** *Marxismo y literatura*. Siglo XXI: Buenos Aires.

YÁÑEZ, JAVIER. (2018). “Estrategias de acceso al suelo de los sectores populares e instrumentos de gestión municipal de suelo en ciudades medianas y pequeñas”.

YÁÑEZ, J.; GUZMÁN, L. A. Y CARRIAZO, S. (2019). Claves para el diagnóstico participativo y líneas de acción estratégicas de crecimiento urbano, infraestructura y espacio. *1er Congreso Argentino de Desarrollo Territorial. 3ras Jornadas de Desarrollo Local Regional, las redes locales y el desafío de la innovación en una nueva etapa de la globalización*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.

FUENTES

ORDENANZAS:

- N° 2.025 de creación del Salón Anual de Pintura y Escultura de Villa María “Domingo José Martínez”
- N° 6.821 de Registro de Artistas y Profesionales de las Artes Visuales de Villa María
- N° 7.640 de modificación de ordenanza 6.821 (año 2020)
- N° 6.539 de Espectáculos Públicos en Villa María
- N° 6.705 de modificación de ordenanza 6.539

INFORMES ESTATALES:

- Registro de profesionales de las artes visuales 2021, Villa María, Córdoba
https://www.villamaria.gob.ar/content/transparencia/catalogo_artistas_visuales_2021.pdf.
- Alcance del apoyo económico cultura solidaria, provincia de Córdoba, abril de 2021
https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/cultura-solidaria_cba.pdf.
- Informes de producción del libro argentino 2020
<https://www.camaradellibro.com.ar/index.php/panorama-editorial/estadisticas>.
- Cuenta Satelite de Cultura
<https://www.sinca.gob.ar/CuentaSatelite.aspx>.

ENTREVISTAS:

- Entrevista N° 1 A. – Performer, actor, productor y gestor de eventos artísticos.
- Entrevista N° 2 M. – gestora de artes visuales, ex dueña de un espacio cultural de la ciudad.
- Entrevista N° 3 L. – Editora de agenda cultural y artista escénica.
- Entrevista N° 4 J. – Músico, gestor de un espacio cultural y vicepresidente de una organización de músicos local con alcance nacional.
- Entrevista N° 5 D. – editor literario independiente.
- Entrevista N° 6 G. – Encargada del área de Museos de la Secretaría de Educación, Cultura y Ciencia del municipio.
- Entrevista N° 7 C. – Encargado de la editorial universitaria Eduvim.



Técnica: Ilustración Digital