

# Okupación urbana, apropiación espacial y producción del hábitat. Dos centros culturales en ciudades argentinas

Recibido: 2023-02-28

Aceptado: 2023-10-25

## Cómo citar este artículo:

Godoy, S. (2024). Okupación urbana, apropiación espacial y producción del hábitat. Dos centros culturales en ciudades argentinas. Revista INVI, 39(110), 1-52. <https://doi.org/10.5354/0718-8358.2024.69885>

El presente artículo utiliza los datos y sistematiza algunos de los resultados de una tesis doctoral y un proyecto de investigación posdoctoral financiados por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

## Sebastián Godoy

Universidad Nacional de Rosario, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina,  
[godoy@iech-conicet.gob.ar](mailto:godoy@iech-conicet.gob.ar)  
<https://orcid.org/0000-0002-6766-8393>



## Okupación urbana, apropiación espacial y producción del hábitat. Dos centros culturales en ciudades argentinas

**Palabras clave:** apropiación espacial, centro cultural, hábitat, okupación urbana, prácticas artísticas.

### Resumen

El fenómeno de la okupación urbana comprende experiencias sociales de apropiación y utilización de inmuebles abandonados. A su vez, los Centros Culturales Okupa (CCO) constituyen formas de okupación urbana articuladas en torno a prácticas culturales y artísticas. A partir del análisis de las dimensiones materiales y socio-simbólicas de los CCO, el presente artículo procura interrogar la especificidad de esa modalidad de okupación urbana con respecto a la producción del hábitat. Para ello, estudia dos casos ubicados en ciudades argentinas: el Centro Kultural Independiente (CKI) (Rosario, 1997-1998) y el Centro Kultural Trivenchi (CKT) (Buenos Aires, 2001-actualidad). La investigación emplea un enfoque metodológico cualitativo, que triangula entrevistas en profundidad, materiales audiovisuales y documentos escritos. La arquitectura del texto analiza los casos del CKI y el CKT a través de cuatro nudos comparativos: los contextos de las okupaciones, los procesos de adecuación material de los espacios, las prácticas y significaciones de sus participantes y los conflictos con los gobiernos urbanos. Se concluye que los CCO producen hábitat mediante una apropiación espacial diferencial que, vehiculizada por dimensiones culturales y artísticas, posibilita la apertura y la puesta en circulación social de espacios clausurados por la reestructuración capitalista de las ciudades.

## Introducción

En las últimas décadas, el fenómeno de la *okupación urbana* ha ganado relevancia en un amplio espectro de investigaciones en ciencias sociales (Ballesteros-Quilez *et al.*, 2022). El término engloba una multiplicidad de experiencias urbanas en las que determinados sujetos ingresan, permanecen y utilizan inmuebles vacíos o abandonados, de manera ilegal o sin el consentimiento de los propietarios (Pruijt, 2012). Al sostenerse en prácticas de apropiación y uso social del espacio que interactúan conflictivamente con los regímenes de propiedad privada o estatal, la okupación urbana funciona como observatorio de múltiples problemáticas de las ciudades contemporáneas. La importancia del análisis de las experiencias de okupación radica en su papel en las disputas por la producción social y cultural del espacio urbano (Tutor-Antón, 2021), en un contexto de reestructuración capitalista y neoliberal de las urbes a escala global (Brenner *et al.*, 2015).

El presente artículo aborda un tipo de okupación urbana, los Centros Culturales Okupa (CCO), cuya característica fundamental reside en su articulación en torno a prácticas y significaciones culturales y artísticas. A diferencia de otras formas de okupación, en los CCO la reutilización de edificaciones abandonadas representa una vía para la creación de espacios dedicados a la cultura y al arte. Esas experiencias conforman las condiciones espaciales de posibilidad de proyectos culturales y artísticos alternativos a los circuitos comerciales, institucionales y estatales. Con el objetivo de interrogar la especificidad de los CCO en relación a la producción del espacio y el hábitat urbano, se examinan dos casos en ciudades de Argentina. El primer caso se ubica en Rosario, en el centro-este del país, que constituye la segunda urbe portuaria y la localidad no capital con mayor población a nivel nacional. Allí se estudia el Galpón Okupa, también llamado Centro Kultural Independiente (CKI), establecido en una estructura ferroviaria de la ribera central de la ciudad entre 1997 y 1998. El segundo caso se sitúa en Buenos Aires, la capital y la ciudad más poblada de Argentina. Allí se estudia el Centro Kultural Trivenchi (CKT), que funcionó en un taller mecánico del barrio de Villa Crespo en 2001, hasta su traslado a Barracas en 2003.

El CKI y el CKT poseen cuatro puntos de contacto que viabilizan su estudio conjunto. Primero, ambos se definieron como centros culturales producto de okupaciones –lo que permite elaborar la categoría de CCO– y orientaron la organización de sus espacios y la representación de sus experiencias alrededor de actividades artísticas. Segundo, entablaron cierto vínculo genealógico (Foucault, 1980) que coloca al CKI como condición de posibilidad de la emergencia del CKT, a través de circulación de saberes y personas implicadas entre las dos experiencias. Tercero, okuparon inmuebles con diferentes regímenes de propiedad (estatal en Rosario y privada en Buenos Aires), lo que incidió en el desenvolvimiento de sus conflictos con los gobiernos urbanos. Cuarto, exhibieron tácticas de resistencia ante las amenazas de clausura, que tuvieron resultados desiguales: un desalojo en el caso rosarino y una relocalización en el caso capitalino.

El tratamiento empírico y comparativo de los casos se sostiene en la siguiente hipótesis: los CCO constituyen una modalidad específica de producción del hábitat urbano, consistente en una apropiación

y rehabilitación espacial vehiculizada por dimensiones artísticas y culturales. Por un lado, se procurará demostrar que, antes que un paliativo de problemas de vivienda (como otras formas de okupación urbana o de autoproducción del hábitat), los CCO representan una espacialización posible para ciertas expresiones socioculturales. Por otro, se intentará postular que los CCO introducen una revitalización creativa y comunitaria en espacios desafectados por reestructuraciones urbanas neoliberales.

## Estado del arte

### OKUPACIÓN URBANA

El término okupación urbana es una traducción de la noción anglosajona de *urban squatting* que, originalmente, designaba a la toma y reutilización de construcciones vacías en ciudades de Europa y Norteamérica. Desde finales de los años ochenta, la palabra “okupa” fue empleada por residentes ilegales de edificaciones abandonadas en España. Como alteración consciente del idioma castellano, el vocablo representó para sus enunciadorees un “símbolo antisistema” (Fuentes, 2017, p. 21). Más allá de la politicidad disruptiva de sus orígenes, el término amplió su referencialidad hacia una multiplicidad de situaciones de permanencia y utilización de inmuebles urbanos en estado de abandono.

Los primeros estudios académicos sobre la okupación urbana la concibieron como un síntoma de las crisis habitacionales de las metrópolis europeas (Kearns, 1979). Inicialmente, la cuestión de la vivienda fue considerada la característica central del fenómeno, aunque se distinguió entre las okupaciones motivadas por las necesidades de sectores sociales empobrecidos y aquellas realizadas como expresión contracultural y política (Lowe, 1986). No obstante, la interpretación más extendida definió a la okupación urbana como un movimiento social urbano heterogéneo, alternativo y autogestionario, expandido por imitación transnacional y redes activistas (Cattaneo y Martínez, 2014). Desde el siglo XXI, se observa una renovación de la literatura especializada con investigaciones provenientes de la sociología, la geografía y la ciencia política. Se elaboraron nuevas clasificaciones, diferenciando a las okupaciones con fines habitacionales (por necesidad o como opción) de las “emprendedoras”, las “conservacionistas” y las “políticas” (Pruijt, 2012). Trabajos recientes complejizaron esas tipologías y comprobaron la posibilidad de sucesión y coexistencia de diferentes configuraciones, proyectos, estratégicas y tácticas en una misma okupación urbana (Martínez, 2020).

Desde el Norte Global, varias investigaciones analizaron okupaciones en ciudades como Londres, Madrid, Barcelona, Ámsterdam, Berlín, Roma y Nueva York. Entre los enfoques metodológicos empleados, se encuentran la historia oral (Starecheski, 2014) y la etnografía activista (Grazioli, 2021). Otros estudios enlazaron la okupación urbana con la ecología política (Cattaneo, 2014), los comunes urbanos (Martínez y Polanska, 2020) y las geografías de lo cotidiano (Burgum y Vasudevan, 2023). Ciertos trabajos se esforzaron

por historizar al movimiento okupa, resaltando su autonomismo frente a las formas urbanas del capitalismo (Vasudevan, 2023).

Asimismo, se constata una proliferación de la producción científica sobre okupación urbana en Latinoamérica. Algunos trabajos sobre okupaciones en metrópolis como Ciudad de México (González *et al.*, 2020), Río de Janeiro (Wittger, 2017) y São Paulo (Zhang, 2020), las ponen en relación con los movimientos sociales divergentes y resaltan sus diferencias y similitudes con el fenómeno okupa europeo. En Chile, adquieren relevancia los enfoques etnográficos en Santiago (Ganter Solís, 2005) y Concepción (Bloomfield, 2022). En Argentina, entre los escasos estudios sobre okupación urbana, Carman y Yacovino (2007, p. 46) enfatizan las particularidades históricas de los “ocupantes vernáculos” de Buenos Aires, distinguiéndolos de los *squatters* europeos.

Frente al predominio de las interpretaciones de la okupación urbana como parte de un movimiento social replicado internacionalmente, este artículo procura aportar desde un análisis de las prácticas y experiencias situadas. En ese marco, dada la reducida producción sobre la temática en Argentina, el trabajo compara dos casos para caracterizar a los CCO en contextos metropolitanos nacionales y así interrogar sus vínculos con procesos urbanos generales.

## CCO, HÁBITAT URBANO Y APROPIACIÓN ESPACIAL

Los CCO constituyen modalidades de producción social de espacios culturales. Esas experiencias pueden incorporar subsidiariamente otras funciones, como la provisión de alojamiento, la realización de actividades comunitarias o la enunciación de reivindicaciones urbanas (Martínez, 2020). En particular, los CCO poseen lógicas habitacionales y domésticas internas que se imbrican con prácticas artísticas de carácter abierto y público. Distintos estudios de caso en ciudades europeas y latinoamericanas dan cuenta de tal polivalencia. En Barcelona, Ballester Lledó (2020) indicó que el CCO Ateneu Popular 9 Barris combina la práctica cotidiana del circo y el teatro con la intervención educativa sociocomunitaria. En Concepción, Bloomfield (2022) demostró cómo los CCO El Escombro y Casa Oasis conforman espacios de contención, circuitos públicos y mercados alternativos para múltiples manifestaciones artísticas locales. En Mendoza, Salomone (2011) analizó el CCO Casa América, relacionando sus actividades artísticas con un proyecto de recuperación social de una estación de ferrocarril abandonada.

Los CCO se relacionan con el concepto de hábitat urbano que, además de designar al entorno construido como vivienda, comprende las condiciones socioespaciales y culturales de existencia de las personas en las ciudades (Duhau y Giglia, 2008). La producción del hábitat urbano refiere a las operaciones que viabilizan dichas condiciones, que pueden ser orientadas por mecanismos gubernamentales, empresariales o sociocomunitarios. A nivel de las prácticas sociales, se trata de los procedimientos que permiten *habitar* y *hacer habitable* un espacio urbano concreto: generar, adecuar y adecuarse a un entorno; atribuirle sentido, permanecer y establecer una vida cotidiana en él (Giglia, 2012). El hábitat producido por sus propios usuarios suele ser asociado con la necesidad de vivienda, ya sea como autoconstrucción impulsada por sectores

populares con variados niveles de organización (Di Virgilio y Rodríguez, 2013) o como okupación urbana paliativa de déficits habitacionales (Pruijt, 2012). En contraposición, si bien los CCO involucran el ingreso, la adecuación y la residencia de sujetos en inmuebles abandonados, su desenvolvimiento no se agota allí. Al realizar actividades culturales y artísticas de carácter público en espacios previamente clausurados, los vuelven habitables para una comunidad extendida.

La producción del hábitat de los CCO se juega en un proceso de apropiación espacial que opera en dos niveles. Por un lado, una apropiación del entorno material mediante su apertura, acondicionamiento y puesta en circulación social, lo que multiplica sus usos e interacciones posibles (Orive y Rojas, 2021). Por otro, una apropiación socio-simbólica referida a la vinculación, la afectación y la identificación de una variedad de sujetos con el espacio en el que inscriben sus prácticas y significaciones (Martínez, 2014). A través de las dimensiones materiales y socio-simbólicas de su apropiación espacial, esas experiencias producen hábitat en un sentido amplio y diferencial. Estudiar las formas de habitar, las prácticas culturales y artísticas, las proyecciones públicas y los imaginarios de los CCO puede auxiliar en la comprensión de su especificidad y de su papel en las dinámicas urbanas contemporáneas.

## Metodología

Este trabajo asume un enfoque cualitativo (Denzin y Lincoln, 2012) que triangula distintas fuentes de información. En primer lugar, la prensa periódica concerniente a los casos analizados. Se relevaron las notas de las publicaciones *Vasto Mundo*, *Rolling Stone*, *La Capital*, *Página/12*, *Clarín* y *La Nación* que cubrieron las prácticas artísticas y los conflictos de los CCO. En segundo lugar, materiales audiovisuales producidos en el período estudiado. Se examinaron los documentales *Resist-T*, referido al CKI y realizado por estudiantes de la FADU/UBA (Francisquini, 1999), y *Cirko*, referido al CKT y realizado por cineastas independientes (Guggiari y Hopp, 2003). También se empleó la grabación de un programa televisivo argentino de 1998 en el que aparecen participantes del CKI. De esos materiales se extrajeron testimonios de participantes de los CCO y se generaron observaciones de los espacios y sus prácticas que sirvieron para el análisis empírico del CKI y el CKT.

Finalmente, el insumo principal de esta investigación son las entrevistas en profundidad, cualitativas y no directivas (Guber, 2011). Los testimonios orales provienen de registros etnográficos y encuentros personales realizados entre 2014 y 2022 en Rosario y Buenos Aires, en el marco de proyectos de investigación doctoral y posdoctoral (Godoy, 2021a). El contacto con los entrevistados se estableció durante el desarrollo de dichos proyectos, gracias a diálogos con artistas urbanos de Rosario ligados al CKI que, a su vez, ofrecieron referencias y generaron vínculos para la realización de entrevistas a diversos participantes del CKI y el CKT. De un total de 37 entrevistas, se seleccionó una muestra de 13 que corresponde a participantes directos de los acondicionamientos materiales, las dinámicas socioculturales y las prácticas artísticas del CKI y el CKT. El investigador no participó de los CCO. No obstante, tiene familiaridad con el galpón donde antes funcionó el

CKI, devenido centro cultural municipal, y observó sin participación actividades artísticas del CKT llevadas a cabo entre 2017 y 2021.

A partir de la triangulación de las fuentes, se desarrollan cuatro nudos comparativos entre ambos casos: Primero, el contexto de las okupaciones; segundo, la adecuación material de los entornos; tercero, las prácticas y significaciones de los participantes de las experiencias; y cuarto, los conflictos con los gobiernos urbanos. Al final del artículo se retoman esos puntos, se postulan las claves para caracterizar a los CCO y se discuten las implicancias de ese tipo de okupación urbana en las ciudades contemporáneas.

## CKI (Rosario)

### CONTEXTO DE LA OKUPACIÓN

El primer caso se ubica en la costa central de Rosario, una zona ferropuertaria abandonada durante la década de los noventa a causa de las reformas neoliberales del menemismo (Pucciarelli, 2011)<sup>1</sup>. El espacio, lindante hacia el noreste con el río Paraná y hacia el sudeste con la trama urbana (Figura 1), estaba compuesto por terrenos e instalaciones desafectados por la liquidación de los bienes ferroviarios estatales. A pesar de su relativa cercanía al centro administrativo, comercial y residencial de la ciudad, ese sector costero carecía de mantenimiento urbano y actividad social. La edificación ocupada fue un galpón ferroviario construido en la década de 1860 y abandonado hacia 1995.

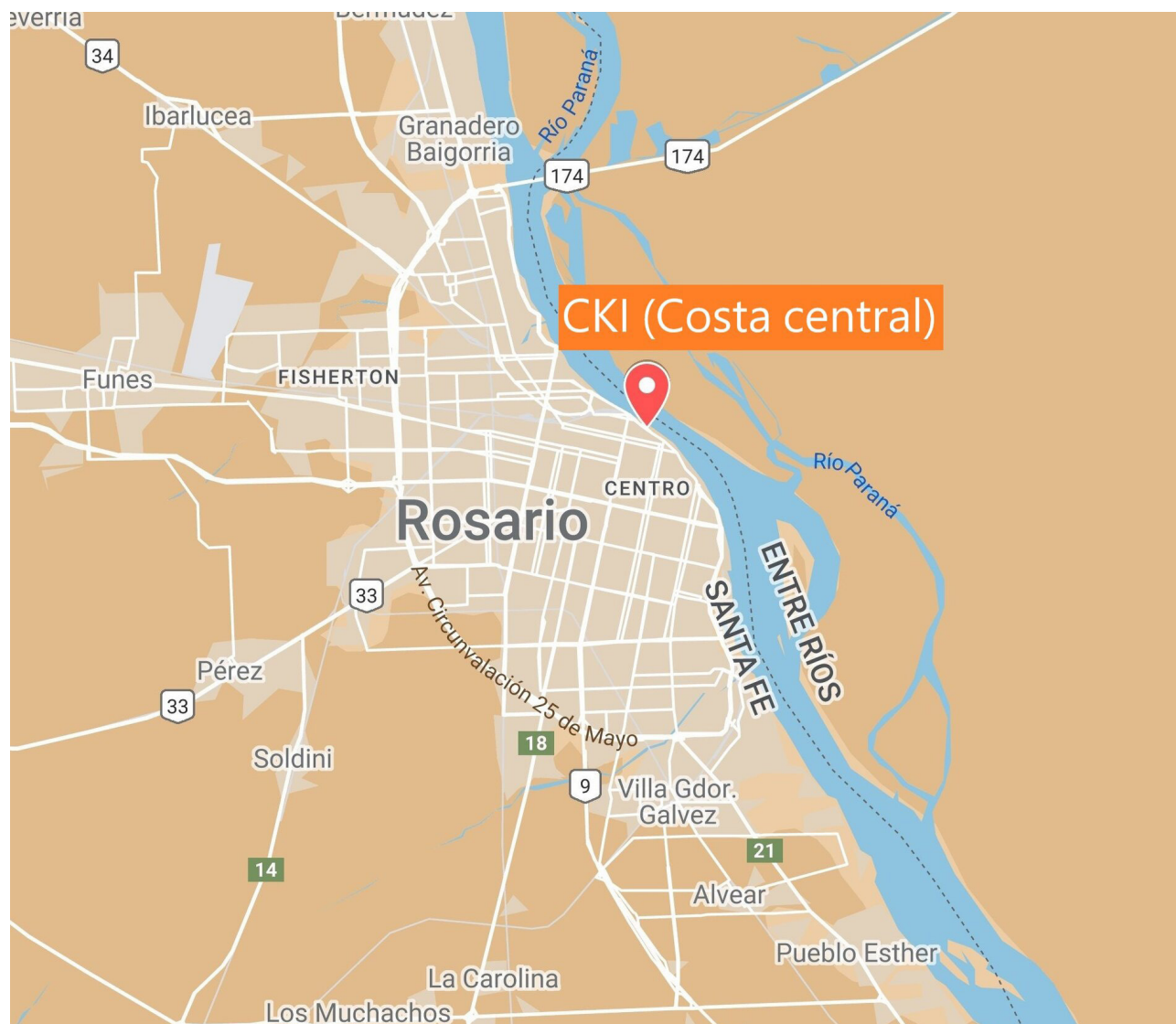
El contexto social de la okupación se vincula con las prácticas artísticas. En Rosario, entre los decenios de los años ochenta y noventa, se dio un fenómeno de apropiación social de diversos espacios públicos para el aprendizaje, el perfeccionamiento, el disfrute y la presentación de artes performáticas (Godoy, 2021a). Ese tipo de dinámicas alcanzó recurrencia e intensidad en la ribera central, configurando “un espectáculo atípico de ... experimentación musical, ... lanzamiento de fuego, baile y malabares” (Pron, 1996). De allí provino el conjunto sociocultural que okupó el inmueble ferroviario en 1997.

Curtíamos mucho por ahí. ... Punks, malabaristas, cirqueros, murgueros ... La zona era ... un baldío ... Al galpón lo teníamos marcado ... Siempre pasábamos y lo veíamos cerrado ... En año nuevo, fueron dos o tres días de caravana, y terminamos adentro. [Pasamos] y nos metimos (X., 2015)<sup>2</sup>.

1 El gobierno de Carlos Menem (1989-1999) implementó medidas como la desregulación de la economía y el comercio exterior, la privatización de empresas y la liquidación de activos estatales, un fuerte ajuste del gasto público y una reducción de las competencias del Estado nacional. La aplicación de esas políticas tuvo graves consecuencias en la estructura social y productiva de la Argentina.

2 Las entrevistas se anonimizaron, siendo referenciadas con una letra y el año de su realización.

**Figura 1.**  
*Ubicación del CKI.*



Fuente: elaboración propia.



## ADECUACIÓN MATERIAL

Un grupo de artistas y allegados realizó tareas de acondicionamiento. “Del piso se levantaba un metro de mugre, ... fierros, escombros” (M., 2017), “limpiamos y ya nos quedamos” (F., 2019). La apropiación del entorno material se realizó paulatinamente. “Empezábamos a pasar y a quedarnos ahí. Un día hacíamos un asado, otro día se limpiaba y otro se avanzaba sobre otro pedazo” (T., 2014). Los participantes de la okupación quisieron hacerla “más habitable ... para que vaya la gente” (Francisquini, 1999). Aportaron mobiliario y proveyeron los servicios básicos: garrafas de gas, agua de la red pública y “una instalación eléctrica nueva” (X., 2015).

Inicialmente, la okupación del galpón ferroviario tuvo dos propósitos tácticos (Martínez, 2020): dar alojamiento a quienes quisieran participar del espacio y permitir el guardado de los elementos utilizados para la práctica de artes performáticas en el espacio público. La modalidad predominante de generación de espacios de vivienda fue la producción de habitáculos elevados. Aprovechando la extensión vertical del inmueble, se construyeron “compartimentos en entresijos de madera” (I., 2019) y “plataformas en tablones sobre vigas y andamios” (F., 2019).

Durante los primeros meses de 1997, los realizadores de la adecuación material de la okupación impulsaron su transformación en un centro cultural. Bautizado como Galpón Okupa o CKI, el espacio diversificó su configuración espacial (Figura 2). Se diseñaron zonas de uso común, fundamentalmente orientadas hacia las actividades artísticas. El CKI contó con “una sala de danzas y pintura [,] El Bar, la sala de recitales ... sala de ensayo”; sus paredes se pintaron de “colores, [con] graffitis y collages” y se dispuso “un sistema de polea” para acceder a los entresijos (Licitra, 1998, p. 73). El dispositivo más complejo fue el escenario del salón de conciertos, concebido como “una estructura de tres pisos”, compuesta de “andamios y plataformas colgantes” (E., 2019).

## PRÁCTICAS Y SIGNIFICACIONES

Para sus protagonistas, la okupación del CKI representaba “darle vida a un lugar” y “okuparse de uno, de lo que le pasa” (Francisquini, 1999). Se superpusieron formas heterogéneas de habitar el espacio, que no se agotaron en la necesidad de alojamiento: la visita, la participación diaria, el pernocte esporádico y las permanencias más prolongadas. Se podía “ranchar algunos días” (Z., 2018), quedarse “unos meses” (I., 2019) o asistir cotidianamente al espacio, como X. (2015), que “no tenía problemas de vivienda, [y] siempre participé del galpón sin vivir”. Muchos testimonios apuntan a que, “aunque no vivieras ahí, había una sensación de que era tu casa” (A., 2015). El usufructo del entrono material dependía de la presencia en él: “había que okupar el espacio, tomar un sector, pero también ... sostenerlo” (X., 2015). En ese sentido, la dinámica del CKI habilitó apropiaciones espaciales individuales y también grupales, como las prácticas asamblearias y festivas (Godoy, 2021b).

**Figura 2.**  
*Armado de entrepisos (izquierda) y otros ambientes del CKI (derecha).*



Fuente: fotografías de Inés Martino (publicadas con la autorización de la fotógrafa).

A pesar de la intersección de experiencias divergentes, la función articuladora del CKI fue la constitución de un espacio cultural y artístico, de mayor accesibilidad que los circuitos convencionales. “Apareció gente que hacía teatro, gente que pintaba [y] que no tenía lugar donde hacerlo” (T., 2014). Se invitó a artistas provenientes del espacio público circundante, como N. (2014), que “hacía malabares en el parque” o I. (2019), que era parte de “un grupo de artesanos que vendíamos en las peatonales”.

En el CKI se generaron distintas actividades artísticas (Figura 3). En primer lugar, el dictado de talleres para la enseñanza de dibujo, música, danza y producción de artesanías. Los talleres más exitosos entre el público fueron los de circo, disciplina con una tradición previa en los espacios públicos de Rosario (Godoy, 2021a). En segundo lugar, la realización de funciones: “obras teatrales con mucho público” (O., 2019), ciclos de cine y muestras de arte. En tercer lugar, la celebración de recitales de música, la actividad artística más convocante del CKI. El salón central, con capacidad para más de 300 espectadores, alojó unos 70 conciertos de conjuntos musicales nacionales e internacionales. En dichos recitales, que podían ser disfrutados desde los habitáculos o las zonas comunes, se evidenciaba la intersección entre los aspectos habitacionales, domésticos, artísticos y públicos de la okupación. “Imagínate, tus bandas preferidas tocando en el living de tu casa”, acompañadas de “malabares con fuego” (Francisquini, 1999). X. (2015) rescata la referencialidad de los conciertos del CKI: “siempre se abría el portón ... ya se sabía que ahí se hacían movidas todos los fines de semana”.

## CONFLICTOS

Al principio, el gobierno local leyó al CKI como una solución a necesidades de vivienda y quiso gestionar su clausura. “Cayeron ... funcionarios a negociar como lo harían con una familia de la villa, nos ofrecieron veinte chapas, doscientos bloques y colchones a cambio de que nos vayamos” (P., 2015). Frente a eso, los participantes del CKI “tiraron argumentos en favor del centro cultural” (A., 2015). Concomitantemente, entre enero de 1997 y julio de 1998, hubo seis intentos policiales de desalojo. Los operativos fueron resistidos tapiando las entradas y concentrando colaboradores.

En 1998, el municipio dio “el *ultimátum* ... para que desalojen un galpón ... en el que viven y desarrollan distintas actividades artísticas”, desestimando “la propuesta cultural de los ocupantes [como] un factor a considerar” (“Una ocupación ilegal”, 1998). El gobierno local tenía intenciones de instalar su propio centro cultural en el inmueble ferroviario: la Casa del Tango. Luego de la negociación inicial y los intentos de desalojo, la municipalidad recurrió a la justicia federal, ya que el galpón ferroviario pertenecía a la jurisdicción nacional. En julio de 1998, un juez instruyó el vaciamiento de la edificación. La comunidad del CKI emprendió tácticas defensivas. Por un lado, buscó el apoyo de organismos de Derechos Humanos, que denunciaron el recurso a la justicia federal como “una estrategia de la Municipalidad para no quedar ellos como los responsables del desalojo” (“Todavía no hay definición”, 1998). Por otro, consiguió la representación de una abogada, que solicitó “tiempo para desocupar los espacios pacíficamente y ver si se les daba otro lugar”,

ante lo que el municipio se negó: “hemos ofrecido vivienda en el mejor de los casos, pero no otro espacio ... para que ocupen” (“Los okupa seguirán”, 1998).

Ante ese panorama, el CKI intentó visibilizar su proyecto artístico mediante espectáculos y recitales públicos. Esa difusión fue amplificada por una noticia internacional: María Soledad Rosas, una joven argentina que participaba en una okupación en Italia, se había suicidado. El caso captó la atención del periodismo argentino, que buscó al movimiento okupa en su propio país. Cubrieron la situación del CKI, resaltando su singularidad como okupación urbana en el contexto nacional (Godoy, 2021b). Los medios hegemónicos reseñaron la lucha de los “squatters rosarinos que resisten el desalojo ... del galpón ferroviario ... centro de propuestas alternativas de cultura” (“Squatters locales”, 1998). Los animadores del CKI utilizaron su exposición mediática para explicar su proyecto cultural y artístico abierto, desmintiendo toda acusación de usurpación:

¿La gente no necesita arte? ... Nosotros ocupamos un lugar ... para que sea de todos. No es que le robamos algo a alguien y lo agarramos para nosotros, queremos ... que pase a ser de la sociedad ... Hace muchos años que está abandonado ... Las puertas están abiertas, no es algo privado. Extraído del programa televisivo “Memoria”, Canal 9, Argentina, julio de 1998.

El desahucio se postergó unas semanas y el CKI decidió “resistir pacíficamente” (“Los Okupa van a resistir”, 1998). El 12 de agosto de 1998 el galpón fue desalojado “en impresionante operativo” encabezado por “la Policía Federal y unos treinta gendarmes” (“Los okupa fueron desalojados”, 1998). Factores externos e internos minaron las posibilidades de supervivencia de la okupación. Primero, el aislamiento espacial del CKI. El desalojo ocurrió en una zona de la costa abandonada, desconectada y retirada de la visibilidad pública. Segundo, la heterogeneidad y variabilidad de los habitantes de la okupación. En el CKI “las puertas siempre van a estar abiertas”, lo que hizo convivir a personas comprometidas con el proyecto con “gente que entiende mal el concepto comunitario [y] no colabora” (Licitra, 1998, p. 73). Esa inestable dinámica “expulsó a mucha gente” (X., 2015).

La okupación del espacio físico y las prácticas artísticas del CKI fueron tratadas de manera diferencial por el municipio. Por un lado, el galpón desalojado se volvió la sede del centro cultural oficial Casa del Tango (Figura 4). Por otro, parte de las disciplinas artísticas del CKI y algunos de sus practicantes fueron incorporados a una Escuela Municipal de Artes Urbanas (Godoy, 2021a). El gobierno local integró selectivamente parte de las prácticas artísticas de la experiencia okupa, en detrimento de sus condiciones autónomas de posibilidad.

**Figura 3.**

*Prácticas artísticas del CKI: malabares (izquierda) y recitales (derecha).*



Fuente: fotografía izquierda: Pablo Cabado para Rolling Stone Argentina (publicada con la autorización del fotógrafo); derecha: archivo de la banda Asphix (publicada con autorización de Mauricio Bonacci).

Figura 4.  
*Desalojo del CKI (izquierda) y Casa del Tango (derecha).*



Fuente: fotografía izquierda: Inés Martino (publicadas con la autorización de la fotógrafa); fotografía derecha: autor.

## CKT (Buenos Aires)

### CONTEXTO DE LA OKUPACIÓN

El segundo caso se ubica en el barrio de Villa Crespo, en el centro geográfico de la ciudad de Buenos Aires. De carácter mayormente comercial, desde mediados de la década de los noventa el distrito sufrió las consecuencias recesivas de las políticas del menemismo. Al igual que en otras partes del país, la desregulación de la economía, la pérdida del poder adquisitivo de la población y la desocupación generalizada afectaron al comercio de proximidad de Villa Crespo. Como resultado, una gran proporción de locales comerciales vio gravemente mermada su actividad y cerró. El inmueble okupado fue un taller mecánico abandonado durante los años noventa, emplazado en la esquina de las calles Vera y Lavalleja.

El contexto social de la okupación remite a las artes callejeras desarrolladas en la vía pública de la capital nacional y su relación con la experiencia del CKI de Rosario. Hacia finales del decenio de los noventa, se popularizó la práctica de los malabares en las principales arterias urbanas como modo de subsistencia para distintos artistas. A través de encuentros en el espacio público, se conformaron elencos heterogéneos dedicados a las destrezas circenses. Varios ex participantes del CKI emprendieron “un gran éxodo ... a Buenos Aires” (X., 2015) y se relacionaron con esos grupos artísticos callejeros.

Nos fuimos a vivir a Buenos Aires. Haciendo malabares en la 9 de Julio, en el semáforo, conocimos [a] chicos de allá. [Ellos] se enteraron de la movida que había ocurrido hacía poco en el [CKI]. Fue la inspiración de lo que había pasado en Rosario. Salió eso de «che, hagamos un centro cultural» (F., 2019).

Las presentaciones conjuntas bajo las luces del tráfico pusieron en diálogo a las resonancias (Nancy, 2007) del CKI con el ambiente artístico de las calles de Buenos Aires. Tal condición de posibilidad de un nuevo CCO es confirmada por participantes que transitaron entre ambas experiencias: “la okupación de Rosario había tomado alguna magnitud de información e interés por parte de los artistas callejeros ... de Buenos Aires. Hubo un agite, los de Rosario tiraron: «¿por qué no se van a buscar un lugar y okupan?»” (R., 2022). En 2001, unos cuatro individuos ingresaron en el inmueble de Villa Crespo. “Yo no lo podía creer. [Uno de nosotros] me dijo «esta es nuestra casa» ... Entramos y fue todo re lindo” (Guggiari y Hopp, 2003).

### ADECUACIÓN MATERIAL

Se emprendieron trabajos de acondicionamiento del espacio. “Al entrar en el lugar y estar tan sucio, empezamos ... por la limpieza ... Habíamos formado montañas ... de cuatro metros de chatarra, mugre, basura” (Guggiari y Hopp, 2003). En conocimiento del desalojo ocurrido en Rosario, el saneamiento de la edificación fue acompañado por una estrategia comunicacional en Villa Crespo. Era menester darse a “conocer a la gente

del barrio. Abrimos las puertas, salimos a la calle y empezamos a contestar las preguntas de los vecinos que ... preguntaban quiénes son ustedes, qué hacen acá” (Guggiari y Hopp, 2003).

El espacio físico fue adecuado para la reproducción cotidiana y las actividades artísticas. A diferencia del galpón ferroviario del CKI, de gran altura y sin servicios básicos, el taller se extendía horizontalmente en la ochava de Vera y Lavalleja y contaba con provisión de agua, gas y electricidad. Rápidamente, se establecieron divisiones espaciales (Figura 5). Además de “siete habitaciones [y] una cocina”, las zonas comunes diseñadas fueron “una sala de ensayo y un ruedo de circo” (“Polémica por desalojo”, 2003). Los espacios de vivienda incluyeron el uso de alfombras y colchones en las áreas principales y la configuración de habitáculos intersticiales. Por ejemplo, “una pieza era un boquete en la medianera” (X., 2015).

El área común central se adaptó para la práctica de disciplinas circenses. Se utilizaron las vigas de los techos y se montaron soportes para el colgado de dispositivos acrobáticos elevados. En el suelo, se colocaron elementos de amortiguación para la realización de acrobacias aéreas y otras destrezas. “Había trapecios y telas, de los que te podías colgar y, abajo, colchonetas. También monociclos y zancos” (E., 2022). El ruedo de circo se complementó con gradas y aparatos de iluminación y sonorización. Las paredes exteriores fueron adornadas con banderines, carteles, murales y grafitis, para identificar al CKT como un espacio cultural abierto al barrio.

## PRÁCTICAS Y SIGNIFICACIONES

La configuración socio-simbólica del centro cultural tomó elementos de sus orígenes artísticos callejeros. El nombre CKT fue sugerido por un ex participante del CKI de Rosario, “porque íbamos al semáforo y él salía diciendo «¡somos los Hermanos Trivenchi!». Y cuando entramos acá, dijimos «¿cómo le ponemos?, ¡Trivenchi!»” (Guggiari y Hopp 2003). Prontamente, el objetivo artístico de la experiencia se intersecó tácticamente con una función habitacional subsidiaria. “En un principio fuimos así, estrictísimos ... con el proyecto ... no dejábamos vivir a nadie acá. Después vino uno y le dijimos, «bueno, está bien, quedate» ... tampoco les podíamos decir «váyanse»” (Guggiari y Hopp, 2003).

La opción por residir en el CKT no necesariamente respondía a necesidades de vivienda y se comunicaba con las significaciones y aspiraciones de sus participantes. Según U. (2017) “trabajando en los semáforos ... nos invitaron a limpiar el lugar y a ser parte de un espacio artístico”. Guggiari y Hopp (2003) registraron algunos testimonios elocuentes de los sentidos otorgados por la comunidad del CKT al acto de ocupar un CCO. “Más allá de quién viva acá o no, este lugar es de todos y se mantiene por eso”. “No es que nos quedamos sin casa, sino que tuvimos la necesidad de armar nuestro propio proyecto”. “Yo no venía acá con la intención de tener esta pieza ... Si hoy en día estoy acá, es por las cosas que hacemos acá”.

La propuesta artística del CKT se vertebró alrededor de las disciplinas circenses, como los malabares y las acrobacias aéreas y de piso (Figura 6). Para E. (2022), “esto del trapecio me fascinó, lo encontré en Trivenchi, y se volvió mi *metiér*”. Si bien comenzó siendo “un espacio de entrenamiento y de vivienda” (U., 2017), entre 2001 y 2003 el CKT se reconfiguró para ofrecer espectáculos artísticos.



**Figura 5.**  
*Ambientes del CKT.*



Fuente: fotografías de Nicolás Pousthomis para Indymedia Argentina (publicadas con la autorización del fotógrafo).

**Figura 6.**  
*Prácticas artísticas del CKT.*



Fuente: fotografías de Nicolás Pousthomis para Indymedia Argentina (publicadas con la autorización del fotógrafo).

Estábamos manteniendo [al lugar] desde nuestro trabajo en el semáforo. Saliendo a hacer la plata ... para levantar el lugar ... [Después] decimos, «bueno, al lugar ya lo levantamos, vamos a empezar a trabajar [ahí]». Y empezamos con una función de circo que es lo que sabemos hacer (Guggiari y Hopp, 2003).

El principal formato de presentación del CKT fue la varieté, un “circo como de antes [en el que] salía el presentador y presentaba los números” (Guggiari y Hopp, 2003). La celebración de esos espectáculos abiertos permitió una importante integración en el entorno distrital. Ofrecidas a los vecinos de Villa Crespo, “las varietés fueron muy alegres, una fiesta en el barrio” (E., 2022). Asimismo, los emigrados del CKI que habitaron en el CKT concretaron “algo que no llegamos a hacer en Rosario, el sueño de tener un circo y hacer funciones todos los fines de semana” (R., 2022). F. (2019) concuerda: “fue muy movilizador esto de volverte parte de un circo”. Otros ex participantes del CKI que visitaron el espacio lo describen como “imponente, un salón enorme, lleno de gente” (X., 2015).

El CKT también generó espectáculos que se integraron en circuitos artísticos y espacios de presentación convencionales. Ese fue el caso de la obra “Duendes”, aclamada por la crítica: “un constante ballet de acrobacias y malabares ... en donde cada movimiento tiene su sonido ... en vivo. ... Un verdadero «sin parar» [de] buen trabajo circense” (“El circo en versión teatral”, 2002).

## CONFLICTOS

En 2003, los dueños del taller mecánico iniciaron un juicio por usurpación y la justicia determinó el desalojo (“Polémica por desalojo”, 2003). El régimen jurídico del inmueble dificultaba apelar la medida, incluso cuando desde el CKT ofrecieron pagar un alquiler (“Polémica por desalojo”, 2003). Según U. (2017), “a los privados no hay cómo ganarlos, por más que encuentres un lugar abandonado de hace 10 años y lo levantes, el dueño siempre tiene la razón”.

El CKT inició maniobras defensivas. Primero, una campaña de visibilización. Frente a los medios, se posicionó al espacio como “un centro cultural abierto a la comunidad” que resolvía el estado ruinoso de un espacio barrial: “los vecinos hicieron varias denuncias porque el lugar estaba lleno de ratas y malos olores” (Blejman, 2003). Los animadores del CKT utilizaron la filmación de Guggiari y Hopp (2003) para difundir su proyecto comunitario y distinguirlo del usufructo privado:

Una okupación cultural ... hacemos esto, brindamos esto. Okupamos y damos. Okupamos y recuperamos. Recuperamos un lugar perdido. Recuperamos un montón de cabecitas que andaban dando vueltas por ahí sin saber qué hacer, y de repente se encontraron un día con una esquina y les cambió la vida.

Segundo, una comunicación con el gobierno de Buenos Aires. El CKT se contactó con la Dirección de Juventud, que intentó realizar una mediación (“Polémica por desalojo”, 2003) para “que se mantenga el proyecto social” y, en último caso, buscarle “lugares alternativos” (Blejman, 2003). Tercero, la resistencia directa al desalojo, auxiliada por el entorno social inmediato. Para U. (2017), “Trivenchi tenía el apoyo del barrio, porque antes era una esquina abandonada y se transformó en una esquina de luz, circo, colores”. El 17

de julio de 2003, luego de un trabajo organizativo previo, el CKT realizó una varieté en la calle para evitar el desalojo. Según E. (2022), “cortamos la calle y salió todo el barrio a hacer ruido”.

Finalmente, ante “unas 250 personas [que] llevaban puestas narices de payaso[,] la Justicia aceptó un nuevo pedido de prórroga” (“Postergan desalojo”, 2003). El aplazamiento de la evicción se transformó en una oferta de traslado del centro cultural. El Ministerio de Desarrollo Social le consiguió otra sede al CKT, en el barrio de Barracas, en el sur de Buenos Aires (Figura 7). En septiembre de 2003 se inauguró el nuevo espacio, amparado en la figura de una Cooperativa de Trabajo Cultural, aunque con una tenencia precaria. Los miembros del CKT confrontaron el “bajón [de] perder el lugar donde trabajamos un montón de tiempo” con “lo bueno de [ganar] la posibilidad de seguir adelante” (“Lo kultural”, 2003).

Algunos colaboradores se mostraron escépticos con el traslado: “ya no fue lo que era antes, cambió la onda” (E., 2022). Otros sospecharon de la política partidaria: “aparecieron políticos de turno y nos consiguen un espacio, algo hubo ahí” (U., 2017). Desde Rosario, X. (2015) entiende que “fue la contracara de cómo se abordó la cuestión de un espacio okupado: en Buenos Aires se negocia y se llega a un acuerdo, acá nos mandaron a Control Urbano y a la policía”.

Posiblemente, la supervivencia del CKT se haya debido a su potencial para la inclusión social a través del arte, algo que fue aprovechado por la Jefatura de Gobierno. El espacio devino enclave de contención sociocultural, “una herramienta para el gobierno en un barrio difícil” (U., 2017). En 2004, año del “boom del circo”, el CKT se volvió uno de “los exponentes más destacados de [la] línea artística vinculada a lo social” (Infantino, 2015, pp. 91-92) y ganó popularidad gracias a nuevas disciplinas circenses. “Los del Trivenchi le vieron la veta: ... dos mil chicas ... se incorporaron a distintos talleres” (“Pura cuestión de género”, 2004). Mientras el taller de Villa Crespo fue demolido para la construcción de un edificio en altura, el CKT se mantiene activo en Barracas (Figura 8).

**Figura 7.**  
*Ubicaciones del CKT.*



Fuente: elaboración propia.

**Figura 8.**

*El CKT en Villa Crespo (izquierda) y en Barracas (derecha).*



Fuente: fotografías superior izquierda e inferior izquierda de Nicolás Pousthomis para Indymedia Argentina (publicada con la autorización del fotógrafo); fotografías superior derecha e inferior derecha del autor.

## Discusión y conclusiones

El primer nudo comparativo de los casos analizados remite a los contextos de las okupaciones. Como demuestran las experiencias de España desde 2008 y Chile en 2019 (Briones, 2022), la okupación urbana prolifera en el marco de crisis sociales. En Argentina, los CCO constituyen un emergente del neoliberalismo. El CKI y el CKT fueron sintomáticos de las reformas menemistas de los años noventa y el resultante colapso socioeconómico de 2001. Esas experiencias se apropiaron de los principales espacios afectados por las transformaciones neoliberales: una infraestructura estatal liquidada y negocio barrial cerrado. Posteriormente, esos espacios fueron desalojados por procesos neoliberales de gentrificación, desplazamiento y desposesión relativos al patrimonio cultural en Rosario y a los negocios inmobiliarios en Buenos Aires (Janoschka, 2016).

Por su parte, el contexto cultural de las okupaciones se relaciona con las artes performáticas urbanas, que suponen una forma particular de apropiación espacial: la asunción escénica del entorno urbano por parte de los participantes de hechos artísticos (Godoy, 2021a). Ese tipo de prácticas involucran la búsqueda, el uso alternativo y la generación de situaciones en espacios no convencionales. Por lo tanto, las artes performáticas y la okupación urbana poseen repertorios de acción afines. La relación genealógica del CKI y el CKT supuso la circulación de sujetos, saberes y experiencias que volvieron concebibles las prácticas de okupación con fines artísticos de espacios no diseñados para el arte.

El segundo nudo, el de las adecuaciones materiales, presenta las afinidades que postulan al CKI y el CKT como CCO y las especificidades concernientes a los inmuebles okupados. En ambos casos se sanearon edificaciones abandonadas y se las acondicionó para la realización de actividades artísticas y la permanencia de sujetos. Los espacios de vivienda se dispusieron alrededor de áreas centrales de uso común, destinadas al perfeccionamiento, el disfrute y la presentación de prácticas artísticas. En el CKI, la adaptación de los participantes al entorno material se evidenció en la provisión de servicios y en la configuración de un patrón vertical para los habitáculos y el escenario central. En el CKT, se aprovecharon las condiciones existentes y las modificaciones más distintivas consistieron en la instalación del ruedo y los dispositivos acrobáticos aéreos.

El tercer nudo, el de las prácticas y significaciones, constituye el núcleo de la especificidad de los CCO como modalidad de producción del hábitat. Los proyectos artísticos articularon las experiencias del CKI y el CKT, siendo la provisión de alojamiento una función subsidiaria. La residencia en un CCO puede ser un elemento táctico de una estrategia general de tipo cultural (Martínez, 2020), una opción de estadía de un circuito o un modo de vida artístico, o simplemente una consecuencia de la naturaleza abierta de los espacios. Las entrevistas recabadas sustraen el acto de okupar de posibles problemas de vivienda y lo enlazan con aspiraciones artísticas. En ese sentido, la relación fundamental de los sujetos con el entorno apropiado no es una de alojamiento, sino de participación y colaboración.

Las prácticas culturales y artísticas sostienen la apropiación espacial de los CCO. Las actividades del CKI y el CKT les permitieron a sus participantes situarse y dejar sus huellas en los espacios okupados.

El desarrollo de un arte implica una actividad creadora, una relación creativa y una identificación subjetiva con las situaciones y los entornos. Según Certeau (1999), las prácticas artísticas y culturales son prácticas sociales con significación para los que las efectúan, que les permiten incorporar sentido al obrar cotidiano. Los CCO son la condición y el efecto de ese tipo de prácticas significantes. Como hábitat, intentan paliar déficits de disponibilidad y oportunidades espaciales para las prácticas culturales y artísticas. Como experiencia, representan el emergente de la apropiación socio-simbólica y la identificación de los sujetos con el entorno.

El cuarto nudo, los conflictos de los CCO, pone en evidencia los límites de los horizontes de legibilidad de los gobiernos urbanos y sus dificultades para producir condiciones políticas que propicien un encuentro con distintas alteridades culturales (Roldán y Godoy, 2020). Por un lado, las gestiones gubernamentales resolvieron la salida de las okupaciones de sus emplazamientos, a través de expulsión o relocalización, ya que entraban en conflicto con un proyecto cultural oficial en Rosario y con la propiedad privada en Buenos Aires. Por otro, el CKI y el CKT recurrieron a la visibilización de sus proyectos artísticos, lo que les permitió enunciar públicamente las especificidades de los CCO. Los desenlaces ilustran operaciones de colonización urbanística que erradicaron fenómenos jurídicamente disruptivos (las okupaciones) y codificaron e integraron subordinadamente sus componentes asimilables (las prácticas artísticas). El análisis de las relaciones entre los gobiernos y los CCO adquiere relevancia en contextos en los que el arte y la cultura se vuelven herramientas gubernamentales de intervención socioterritorial (Campos y Paquette, 2021).

Cotejados los nudos comparativos, cabe mencionar una de las aristas más complejas y problemáticas de los CCO. Ese tipo de okupación urbana interseca lógicas domésticas, íntimas y privadas con prácticas comunitarias y públicas. Generalmente, la residencia de sus participantes es la condición del mantenimiento de un proyecto cultural común. Sin embargo, también involucra una reproducción cotidiana y una heterogeneidad social que no siempre son compatibles con las actividades abiertas. A pesar de estar articulados alrededor de objetivos mayormente compartidos, el carácter abierto y horizontal de los CCO requiere negociaciones constantes entre sus prácticas domésticas y sus prácticas artísticas. Configurando simultáneamente un hábitat y un espacio público, la okupación cultural conforma una suerte de espacialidad liminal, que puede dificultar su cohesión, su comunicación y su continuidad. Esa tensión entre los aspectos privados/domésticos y públicos/comunes de los CCO también obstaculiza su legibilidad política y académica.

Observada esa complejidad, se procede a insertar a los CCO en la reflexión sobre el hábitat urbano y calibrar sus implicancias en la configuración de las ciudades contemporáneas. A diferencia de otras formas del hábitat, experiencias como el CKI y el CKT procuran dar alojamiento a ciertos universos de prácticas, antes que a sujetos sociales determinados. Los CCO producen hábitat mediante operaciones materiales y socio-simbólicas que viabilizan determinadas condiciones espaciales de posibilidad para experiencias culturales y artísticas. De modo general, se posicionan como espacios para la cultura y movilizan significaciones entre las comunidades que los conforman. De manera particular, se articulan en torno a prácticas artísticas, promoviendo su aprendizaje, socialización y disfrute. El hábitat de los CCO se cifra en la dimensión existencial que vincula a sus participantes con el entorno material y social, la experiencia cultural, la práctica artística, la reproducción cotidiana y la presentación pública.



En suma, los CCO constituyen formas de espacialización en las que la *apropiación a través del uso* deviene *producción diferencial*. Ese tipo de apropiación no supone la toma de un inmueble como *propiedad privada*, sino una práctica de inscripción de *lo propio* de los participantes en un entorno al que moldean, recrean y amplifican (Martínez, 2014). La okupación urbana representa la introducción de experiencias alternativas a las lógicas acumulativas, extractivistas y concentradoras del capital precisamente en los remanentes materiales de las crisis y las reestructuraciones capitalistas. La particularidad de los CCO es que, además del ingreso, la adecuación y la residencia, promueven la apertura y la reinterpretación en clave cultural de espacios construidos, abandonados y clausurados por los ciclos de la urbanización del capital. Gracias a una utilización imaginativa, representacional y performativa, esas experiencias hacen habitables y ponen en circulación social a entornos previamente vedados al aprovechamiento común. Finalmente, en contraposición con la destrucción creadora del urbanismo neoliberal (Brenner *et al.*, 2015), los CCO entablan una relación creativa con los restos y los vacíos urbanos que los reinventa como hábitat para una comunidad extendida y multiplica sus usos posibles.



## Urban Squatting, Spatial Appropriation, and Production of Habitat. Two Cultural Centers in Argentinian Cities

**Keywords:** artistic practices, cultural center, habitat, spatial appropriation, urban squatting.

### Abstract

The phenomenon of urban squatting entails social experiences of appropriation and use of abandoned buildings. Concurrently, the *Centros Culturales Okupa* (CCO) constitute specific forms of urban squatting articulated around cultural and artistic practices. Based on the analysis of the material and socio-symbolic dimensions of CCOs, this article aims to interrogate the specificity of this type of urban squatting regarding the production of habitat. In order to do that, the investigation draws on two case studies located in Argentinian cities: *Centro Kultural Independiente* (CKI) (Rosario, 1997-1998) and *Centro Kultural Trivenchi* (CKT) (Buenos Aires, 2001-present). The research uses a qualitative methodological approach, which triangulates in-depth interviews, audiovisual materials, and written documents. The architecture of the text analyzes the cases of the CKI and the CKT through four comparative nodes: the contexts of squatting, the processes of material adaptation of space, the practices and significations of the participants, and the conflicts with the urban governments. It is concluded that CCOs produce habitat through a differential spatial appropriation that, driven by cultural and artistic dimensions, enables the opening and putting into social circulation of spaces closed by the capitalist restructuring of cities.

## Introduction

In recent decades, the phenomenon of urban squatting has gained prominence across a broad spectrum of social science research (Ballesteros-Quilez *et al.*, 2022). The term encompasses a variety of urban experiences in which certain subjects enter, stay, and use vacant or abandoned buildings illegally or without the consent of the owners (Pruijt, 2012). By relying on practices of appropriation and social use that interact in a conflictive manner with private or State property regimes, urban squatting serves as an observatory of the multiple problems of contemporary cities. The importance of the analysis of squatting experiences lies in their role in the disputes over the social and cultural reproduction of urban space (Tutor-Antón, 2021), in a context of capitalist and neoliberal restructuring of cities on a global scale (Brenner *et al.*, 2015).

This article discusses a specific type of urban squatting, the *Centros Culturales Okupa* (CCO), which are characterized by an articulation around cultural and artistic practices and significations. Unlike other forms of squatting, CCOs repurpose abandoned buildings as a way to create spaces dedicated to culture and art. These experiences constitute the spatial conditions of possibility of cultural and artistic projects that provides alternatives to commercial, institutional, and State circuits. With the purpose of inquiring into the specificity of CCOs in relation to the production of space and the urban habitat, two cases in Argentine cities are examined. The first case is located in Rosario, in the center-east of the country, which constitutes the second port city and the most populous non-capital city in the country. Here, *Galpón Okupa* or *Centro Kultural Independiente* (CKI) is studied, which was established in a railway structure on the city's central riverbank between 1997 and 1998. The second case is located in Buenos Aires, the capital and most populated city of Argentina. Here, the *Centro Kultural Trivenchi* (CKT) is studied, which existed in a mechanical workshop in the Villa Crespo neighborhood in 2001, until its relocation to Barracas in 2003.

CKI and the CKT share four points of contact that enable their joint study. Firstly, both were defined as cultural centers resulting from squatting –which makes it possible to elaborate the category of CCO– and oriented the organization of their spaces and the representation of their experiences around artistic activities. Secondly, they established a certain genealogic link (Foucault, 1980) which places CKI as the condition of possibility of the emergence of CKT, through the circulation of knowledge and people between the two experiences. Thirdly, they squatted buildings with different ownership regimes (State-owned in Rosario and private in Buenos Aires), which influenced the development of their conflicts with urban governments. Fourthly, when faced with threats of closure, they employed resistance tactics that had disparate results: an eviction in the case of Rosario, and a relocation in the case of the capital city.

The empirical and comparative approach to the cases is supported on the following hypothesis: the CCO constitute a specific modality of production of urban habitat, characterized by spatial appropriation and rehabilitation driven by artistic and cultural dimensions. On the one hand, it will be sought to posit that, more than a palliative for housing problems (as other forms of urban squatting or self-production of habitat), CCOs represent a possible spatialization for certain sociocultural expressions. On the other hand, it will be attempted to demonstrate that CCOs introduce a creative and community-driven revitalization in spaces disaffected by neoliberal urban restructurings.

## State of the Art

### URBAN SQUATTING

The term *okupación urbana* is the Spanish translation of the English term urban squatting, which originally referred to the occupation and reuse of vacant buildings in cities in Europe and North America. Since the late 1980s, the word “*okupa*” was used by illegal residents of abandoned buildings in Spain. As conscious alteration of the Spanish language, the term represented for its enunciators an “anti-system symbol” (Fuentes, 2017, p. 21). Beyond the disruptive politics of its origins, the term broadened its referentiality towards a multiplicity of situations of occupancy and use of urban properties in state of abandonment.

The first academic studies on urban squatting conceived it as a symptom of the housing crises of European metropolises (Kearns, 1979). Initially, the issue of housing was considered the central characteristic of the phenomenon, although a distinction was made between squatting motivated by the needs of impoverished social sectors and those carried out as a contracultural and political expression (Lowe, 1986). However, the most widespread interpretation defined urban squatting as a heterogeneous, alternative, and self-managed urban social movement that has expanded through transnational imitation and activist networks (Cattaneo & Martínez, 2014). Since the 21st century, a renewal of the specialized literature has been observed with research coming from sociology, geography, and the political sciences. New classifications were developed, differentiating squats for housing purposes (by necessity or as an option) from “entrepreneurial”, “conservationist”, and “political squatting” (Pruijt, 2012). Recent works have added complexity to these typologies, proving the possibility of succession and coexistence of different configurations, projects, strategies, and tactics in one particular urban squat (Martínez, 2020).

From the Global North, several investigations have analyzed squatting in cities like London, Madrid, Barcelona, Amsterdam, Berlin, Rome and New York. Among the methodological approaches used are oral history (Starecheski, 2014) and activist ethnography (Grazioli, 2021). Other studies have linked urban squatting with political ecology (Cattaneo, 2014), urban commons (Martínez & Polanska, 2020) and geographies of

everyday life (Burgum & Vasudevan, 2023). Some works have attempted to historicize the squat movement, emphasizing their autonomism from the urban forms of capitalism (Vasudevan, 2023).

In the same vein, there is a significant amount of scientific research on urban squatting in Latin America. Some studies have focused on squatting in major cities such as Mexico City (González *et al.*, 2020), Rio de Janeiro (Wittger, 2017), and São Paulo (Zhang, 2020), examining their relationship with divergent social movements and highlighting similarities and differences with the European squatter phenomenon. In Chile, ethnographic approaches in Santiago (Ganter Solís, 2005) and Concepción (Bloomfield, 2022) have gained relevance. In Argentina, among the few studies on urban squatting, Carman and Yacovino (2007, p. 46) emphasized the historical particularities of Buenos Aires' "vernacular squatters", distinguishing them from European squatters.

In view of the predominance of interpretations of urban squatting as part of a social movement replicated internationally, this article seeks to contribute from an analysis of situated practices and experiences. Within this framework, given the limited production on this subject in Argentina, the work compares two cases in order to characterize CCOs in national metropolitan contexts and thus examine their links with general urban processes.

## CCO, URBAN HABITAT, AND SPATIAL APPROPRIATION

CCOs constitute modalities of social production of cultural spaces. These experiences can subsidiarily incorporate other functions like the provision of housing, the carrying out of community activities, or the projection of urban claims (Martínez, 2020). In particular, CCOs possess internal housing and domestic logics that are intertwined with artistic practices of an open and public nature. Different case studies in European and Latin American cities illustrate such polyvalence. In Barcelona, Ballester Lledó (2020) indicated that CCO *Ateneu Popular 9 Barris* combines the everyday practice of circus and theatre with socio-community educational intervention. In Concepción, Bloomfield (2022) demonstrated how CCOs *El Escombros* and *Casa Oasis* create spaces of containment, circuits, audiences, and alternative markets for multiple local artistic manifestations. In Mendoza, Salomone (2011) analyzed the CCO *Casa América*, connecting its artistic activities to a social recovery project for an abandoned railway station.

CCOs are related to the concept of urban habitat that, in addition to designating the built environment as housing, encompasses the socio-spatial and cultural conditions "for the existence of people in cities (Duhau & Giglia, 2008). The production of the urban habitat refers to the operations that render these conditions viable, which can be guided by government, entrepreneurial, or socio-community mechanisms. At the level of social practices, it refers to the procedures that make it possible to *inhabit* and *render habitable* a specific urban space: to generate, adapt and get adapted to an environment; to stay, signify, and establish an everyday life therein (Giglia, 2012). The habitat produced by its own users tends to be associated with the need for housing, either as self-construction promoted by low-income sectors with varying levels of organization (Di Virgilio & Rodríguez, 2013) or as urban squatting to alleviate housing deficits (Pruijt, 2012). In contrast, although CCOs

involve entry, adaptation, and residence of subjects in abandoned buildings, their development does not stop here. By carrying out cultural and artistic activities in places that were previously closed, they make them habitable for an extended community.

The production of habitat of CCOs relies on a process of spatial appropriation that operates in two levels. On the one hand, an appropriation of the material environment through its opening, refurbishment, and release to social circulation, which multiplies their possible uses and interactions (Orive & Rojas, 2021). On the other hand, a socio-symbolic appropriation referring to the linkage, affectation, and identification of a variety of subjects with the space in which they inscribe their practices and significations (Martínez, 2014). Through the material and socio-symbolic dimensions of their spatial appropriation, those experiences produce habitat in a broad and differential sense. Studying the ways of inhabiting, cultural and artistic practices, public projections, and imaginaries of CCOs can aid in understanding their specificity and their role in contemporary urban dynamics.

## Methodology

This work assumes a qualitative approach (Denzin & Lincoln, 2012) that triangulates different sources of information. Firstly, the periodical press concerning the cases is analyzed. Articles were surveyed in the publications that had covered the artistic practices and conflicts of CCOs: *Vasto Mundo*, *Rolling Stone*, *La Capital*, *Página/12*, *Clarín*, and *La Nación*. Secondly, audiovisual material produced in the studied period. The documentaries *Resist-T*, related to CKI and produced by students of the FADU/UBA (Francisquini, 1999), and *Cirko*, related to CKT and produced by independent filmmakers (Guggiari & Hopp, 2003), were examined. A recording of an Argentine television program from 1998 that features CKI participants was also used. From these materials, testimonies of CCO participants were extracted and observations of the spaces and their practices were made, which served for the empirical analysis of CKI and CKT.

Lastly, the main input of this research are in-depth, qualitative, and non-directive interviews (Guber, 2011). The oral testimonies were obtained from ethnographic records and personal meetings held between 2014 and 2022 in Rosario and Buenos Aires in the framework of doctoral and postdoctoral research projects (Godoy, 2021a). During the development of the projects, contact with interviewees was established through dialogues with urban artists from Rosario linked to CKI. These artists offered references and generated contacts for conducting interviews with various participants of CKI and CKT. From a total of 37 interviews, a sample of 13 was selected, corresponding to direct participants of the material adaptations, socio-cultural dynamics, and artistic practices of CKI and CKT. The researcher did not participate in the CCOs. However, he is familiar with the warehouse where the CKI once existed (now a municipal cultural center), and has observed the artistic activities carried out at CKT between 2017 and 2021 without participation.

Based on the triangulation of sources, four comparative nodes are developed between the two cases. First, the contexts of squatting second, the material adaptation of the environments; third, the practices and significations of the participants of the experiences; and fourth, the conflicts with the urban governments. At the end of the article these points are revisited, the keys to characterize the CCOs are posed, and the implications of this type of urban squatting in contemporary cities are discussed.

## CKI (Rosario)

### CONTEXT OF SQUATTING

The first case is located on the central coast of Rosario, a railway-port area abandoned during the 1990s as a result of the neoliberal reforms of Menemism (Pucciarelli, 2011)<sup>3</sup>. The space, adjacent to the northeast with the Paraná River and to the southeast with the urban grid (Figure 1), consisted of land and facilities decommissioned due to the liquidation of state-owned railway assets. Despite its relative proximity to the administrative, commercial, and residential center of the city, this coastal sector lacked urban maintenance and social activity. The squatted building was a railway warehouse built in the 1860s and abandoned around 1995.

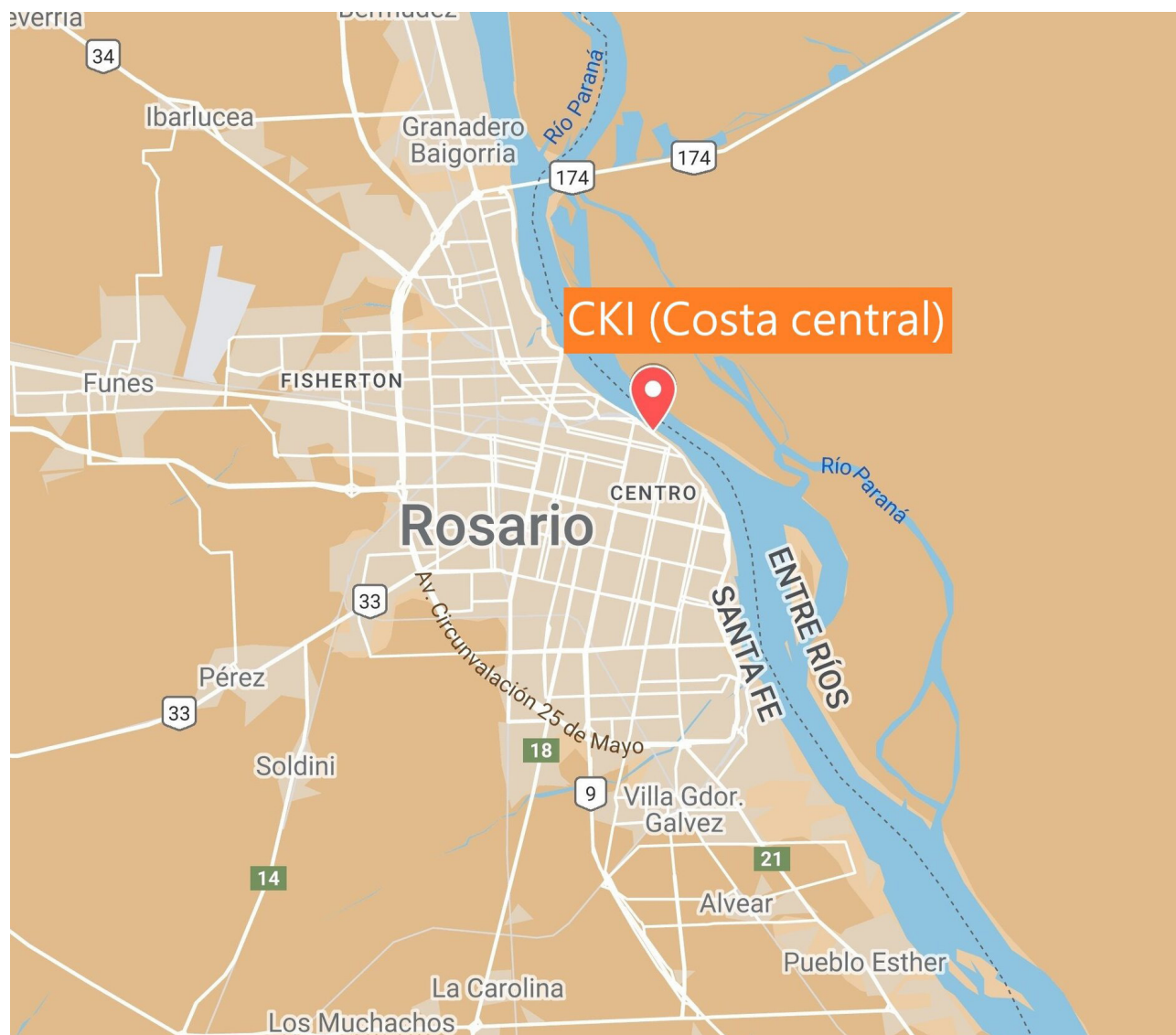
The social context of squatting is linked to artistic practices. In Rosario, during the 1980s and 1990s, there was a phenomenon of social appropriation of various public spaces for learning, training, enjoyment, and presentation of performing arts (Godoy, 2021a). This type of dynamics reached recurrence and intensity in the central riverbank, configuring “an atypical spectacle of ... musical experimentation, ... fire-throwing, dance, and juggling” (Pron, 1996). This is where the sociocultural group that squatted the railway building in 1997 came from.

We used to hang out a lot around there ... Punks, jugglers, circus people, *murga* artists ... The area was ... a wasteland ... We used to stare at the warehouse ... We always passed by and saw it closed ... On New Year's, it was two or three days of partying, and we ended up inside. [We went by] and got in (X., 2015)<sup>4</sup>.

3 The government of Carlos Menem (1989-1999) implemented measures such as the deregulation of the economy and foreign trade, the privatization of companies and the liquidation of state assets, a strong adjustment of public spending, and a reduction of the competences of the national State. The application of these policies had severe consequences on Argentina's social and productive structure.

4 The interviews were anonymized, being referenced by a letter and the year in which they were conducted.

**Figure 1.**  
*Location of CKI.*



Source: authors own.



## MATERIAL ADAPTATION

A group of artists and associates carried out refurbishment tasks. “A meter of dirt rose from the floor ... metal scrap, rubble” (M., 2017), “we cleaned up, then we stayed” (F., 2019). The appropriation of the material environment was carried out gradually. “We started to pass by and hang out there. One day we would have a barbecue, another day we would clean, and another day we would move on to another part” (T., 2014). The participants of the squat wanted to make it “more habitable ... for people to come” (Francisquini, 1999). They provided furniture and provided basic services: gas cylinders, water from the public system, “a new electrical installation” (X., 2015).

Initially, the railway warehouse squat had two tactical purposes (Martínez, 2020): to provide housing for those who wanted to participate in the space, and to allow the storage of the elements used in the practice of performing arts in the public space. The predominant modality of generating living spaces was the production of elevated living spaces. Taking advantage of the vertical extension of the building, “compartments in wooden mezzanines” (I., 2019) and “platforms on planks over beams and scaffolding” (F., 2019) were built.

During the early months of 1997, those who carried out the material adaptation of the squat promoted its transformation into a cultural center. Named *Galpón Okupa* or CKI, the space diversified its spatial configuration (Figure 2). Common use areas were designed, mainly oriented towards artistic activities. The CKI had “a room for dance and painting [,] The Bar, the recital room ... rehearsal room”; its walls were painted in “colors, [with] graffiti and collages” and a “pulley system” was devised to access the mezzanines (Licitra, 1998, p. 73). The most complex device was the concert hall stage, conceived as “a three-story structure” composed of “scaffolding and suspended platforms” (E., 2019).

## PRACTICES AND SIGNIFICATIONS

For its protagonists, squatting in CKI meant simultaneously “giving life to a place” and “the occupation of our own selves, taking care of what happens to you” (Francisquini, 1999). Heterogeneous forms of inhabiting the space coexisted and exceeded the need for housing: there were visits, daily participation, sporadic overnight stays and longer stays. People could “crash for a few days” (Z., 2018), stay “for a few months” (I., 2019) or spend time in the space on a daily basis, like X. (2015), who had “no housing problems, [and] always participated in the space without living in it.” Many testimonies point at the notion that “even though you didn’t live there, there was a sensation that it was your home” (A., 2015). The use of physical environment depended on the presence in it: “the space had to be squatted, take a sector, but also ... sustain it” (X., 2015). In this sense, the dynamics of CKI enabled spatial appropriations both individual and collective, such as meetings and festive practices (Godoy, 2021b).

Despite the intersection of diverging experiences, the articulating function of CKI was the constitution of a cultural and artistic space with greater accessibility than the conventional circuits. “People showed up

**Figure 2.**  
*Assembling of mezzanines (left) and other CKI interiors (right)*



Photographs by Inés Martino. (published with authorization of the photographer).

who did theater, people who painted [and] who had no place to do it” (T., 2014). Artists from the adjacent public space were invited, such as N. (2014), who “did juggling in the park,” or I. (2019), who was part of a “group of artisans who sold our wares on pedestrian streets.”

Various artistic activities were generated at CKI (Figure 3). Firstly, workshops were held to teach drawing, music, dance, and crafts production. The most successful workshops among the public were those on circus, a discipline with a previous tradition in the public spaces of Rosario (Godoy, 2021a). Secondly, the organization of artistic events: “theatrical performances with large audiences” (O. 2019), film screenings, and art exhibitions. Thirdly, the holding of music concerts, the most popular artistic activity of CKI. The central hall, with capacity for over 300 spectators, hosted about 70 shows by national and international musical ensembles. In these concerts, which could be enjoyed from the living spaces or the common areas, the intersection between the housing, domestic, and public aspects of squatting became evident. “Imagine your favorite bands playing in the living room of your house”, accompanied by “fire juggling” (Francisquini, 1999). X. (2015) recalls the referentiality of the music shows of CKI: “the gates were always open ... people knew there were gigs going on every weekend.”

## CONFLICTS

Initially, the local government viewed CKI as a solution to housing needs and decided to negotiate its closure. “Officials ... came to negotiate as they would with a family in the slums, they offered us twenty roof sheets, two hundred cinder blocks and mattresses in exchange for us leaving” (P., 2015). In the face of this, CKI participants “made arguments in favor of the cultural center” (A., 2015). Concomitantly, between January 1997 and July 1998, there were six police eviction attempts. The operations were resisted by blocking the entrances and gathering collaborators.

In 1998, the municipality issued “the ultimatum ... to vacate a warehouse ... in which [squatters] live and carry out diverse artistic activities,” dismissing “the formal cultural proposal of the occupants [as] a factor to be considered” (“Una ocupación ilegal” [an illegal occupation], 1998). The local government had the intention of installing its own cultural center in the railway building: the *Casa del Tango*. After the initial negotiations and the eviction attempts, the municipality resorted to the federal court, since the railway warehouse belonged to the national jurisdiction. In July 1998, a judge ruled that the building had to be vacated. The CKI community assumed defensive tactics. On the one hand, it sought the support of human rights organizations, which denounced the recourse to the federal justice as “a strategy by the municipality to avoid being held responsible for the eviction” (“Todavía no hay definición” [there is still no definition], 1998). On the other hand, it managed to obtain the representation of a lawyer, who requested “time to vacate the spaces peacefully and find out if they could be provided with another space,” to which the municipality refused: “we have offered housing in the best of cases, but not another space ... for them to occupy” (“Los okupa seguirán” [the squatters will carry on], 1998).

**Figure 3.**

*Artistic practices at the CKI: juggling (left) and concerts (right).*



Photographs left: Pablo Cabado for Rolling Stone Argentina (published with the authorization of the photographer); right: archives of the band Asphix (published with the authorization of Mauricio Bonacci).

Faced with this scenario, CKI tried to visibilize its artistic project through public shows and recitals. This outreach was amplified by international news: María Soledad Rosas, a young Argentinean woman who participated in a squat in Italy, had committed suicide. The case caught the attention of the Argentine press, which sought out the squatting movement in their own country. They covered the situation of CKI, highlighting its singularity as urban squatting in the national context (Godoy, 2021b). The hegemonic media reported on the struggle of the “squatters from Rosario who resist the eviction ... from the railway warehouse ... center of alternative cultural proposals” (“Squatters locales” [local squatters], 1998). CKI organizers used their media exposure to explain their open, cultural, and artistic project, refuting any accusations of usurpation:

Don't people need art? ... We squat a place ... so that it can belong to everybody. It's not that we are stealing something from somebody and keep it for ourselves, we want it ... to belong to society ... it's been abandoned for many years ... The doors are open, it's not something private. (Extracted from the television show “Memoria”, Canal 9, Argentina, July 1998).

The eviction was postponed a few weeks, and CKI decided to “resist peacefully” (“Los Okupa van a resistir” [the squatters will resist], 1998). On August 12, 1998, the building was evicted “in an impressive operation” headed by “the Federal Police and about thirty officers” (“Los okupa fueron desalojados” [the squatters were evicted], 1998). External and internal factors undermined the squatting's chances of survival. First, the spatial isolation of CKI. The eviction occurred in an abandoned coastal area, disconnected, and removed from public visibility. Second, the heterogeneity and variability of the squat's inhabitants. At CKI, “the doors will always be open ... which resulted in people committed to the project cohabiting with “people who misunderstand the community concept [and] do not collaborate” (Licitra, 1998, p. 73). These unstable dynamics “drove a lot of people away” (X., 2015).

The municipality treated the squatted physical space and the artistic practices of CKI differently. On the one hand, the evicted building became the seat of the official cultural center *Casa del Tango* (Figure 4). On the other hand, part of the artistic disciplines of CKI and some of its practitioners were incorporated into a *Escuela Municipal de Artes Urbanas* (Municipal School of Urban Arts) (Godoy, 2021a). The local government selectively integrated part of the artistic practices of the squatting experience to the detriment of its autonomous conditions of possibility.

Figure 4.

CKI eviction (left) and Casa del Tango (right). Photo left: Inés Martino



(published with the authorization of the photographer); photo right: author.

## CKT (Buenos Aires)

### CONTEXT OF SQUATTING

The second case is located in the Villa Crespo neighborhood, in the geographical center of Buenos Aires city. Primarily commercial in nature, since the mid-1990s the district suffered the recessionary consequences of the policies implemented by Menemism. As in other parts of the country, the deregulation of the economy, the loss of the population's purchasing capacity, and general unemployment affected the local commerce of Villa Crespo. As a result, a large proportion of stores went out of business and closed down. The squatted building was a mechanical workshop abandoned during the 1990s, located at the corner of Vera and Lavalleja streets.

The social context of the squatting refers to the street arts performed in the public spaces of the national capital and its relation with the experience of CKI in Rosario. Towards the late 1990s, the practice of juggling became popular in the main urban streets as a means of subsistence for different artists. Through meetings in the public space, heterogeneous casts dedicated to circus skills were constituted. Several former CKI participants undertook on "a great exodus ... to Buenos Aires" (X., 2015) and got in contact with these street art groups.

We went to live in Buenos Aires. Juggling on *9 de Julio*, at the traffic lights, we met [some] people from there. [They] had heard about the movement that had happened recently at [CKI]. It was the inspiration of what had happened in Rosario. This idea came out 'hey, let's make a cultural center' (F., 2019).

The joint presentations under the traffic lights brought CKI resonances into dialogue (Nancy, 2007) with the artistic environment of Buenos Aires. This condition of possibility of a new CCO is confirmed by participants who transited between both experiences: "The squatting in Rosario had gathered some magnitude of information and interest on the part of street artists ... in Buenos Aires. There was a buzz, the people from Rosario said: 'why don't you go find place and squat?' (R., 2022). In 2001, around four individuals entered the building in Villa Crespo. "I couldn't believe it. [One of us] told me 'this is our house' ... We went in, and it was all super nice" (Guggiari & Hopp, 2003).

### MATERIAL ADAPTATION

Works were undertaken to refurbish the place. "As it was so dirty when we entered, we began ... by cleaning ... We had formed heaps ... four meters high of junk, filth, garbage" (Guggiari & Hopp, 2003). In the light of the eviction in Rosario, the cleaning up of the building was accompanied by a communication strategy in Villa Crespo. It was essential to "make ourselves known to the people of the neighborhood. We opened up the doors, went out into the street and started to answer the questions of the neighbors who ... asked 'who are you, what are you doing here'" (Guggiari & Hopp, 2003).

The physical space was adapted for everyday reproduction and artistic activities. Unlike the railway warehouse of CKI, with very tall ceilings and no basic services, the workshop extended horizontally at the corner of Vera and Lavalleja, and had water, gas and electricity. Spatial divisions were quickly set up (Figure 5). Apart from “seven rooms [and] a kitchen,” the common areas designed were “a rehearsal room and a circus ring” (“*Polémica por desalojo*” [controversy over eviction], 2003). The living spaces included the use of carpets and mattresses in the main areas, and the configuration of interstitial compartments. For example, “one bedroom was in a hole in the dividing wall” (X., 2015).

The central common area was adapted for the practice of circus disciplines. The ceiling beams were used and supports were installed for the hanging of elevated acrobatics devices. Cushioning elements were placed on the floor for the performance of aerial acrobatics and other skills. “There were trapezes and silks, from which you could hang and, below, mats. Also, unicycles and stilts” (E., 2022). The circus ring was complemented with stands and lighting and sound equipment. The exterior walls were decorated with banners, billboards, murals, and graffiti to identify CKT as a cultural space open to the neighborhood.

## PRACTICES AND SIGNIFICATIONS

The socio-symbolic configuration of the cultural center took elements from its street art origins. The name CKT was suggested by former participant of CKI in Rosario, “because we used to go to the traffic lights and he would come out saying ‘we are the Trivenchi Brothers!’ And when we came here, we said ‘how shall we name it? ¡Trivenchi!’” (Guggiari & Hopp 2003). Soon, the artistic objective of the experience tactically intersected with a subsidiary housing function. “In the beginning we were like this, very strict ... with the project ... we didn’t let anyone live here. Then one came and we told him, ‘well, it’s okay, stay’ ... we couldn’t tell them ‘go away’ either” (Guggiari & Hopp, 2003).

The option of residing in CKT did not necessarily respond to housing needs and was connected to its participants’ significations and aspirations. According to U. (2017) “working at the traffic lights ... we got invited to clean up the place and be part of an artistic space.” Guggiari and Hopp (2003) recorded some eloquent testimonies of the meanings attributed by the community to the act of squatting in a CCO. “Regardless of who lives here or not, this place belongs to us all and is being maintained because of that”. “It’s not like we were left homeless, rather that we had the need to set up our own project.” “I did not come here with the intention of having this room ... If I’m here today, it is because of the things we do here.”

The artistic proposal of CKT was structured around the circus disciplines, such as juggling and aerial and floor acrobatics (Figure 6). As for E. (2022), “the trapeze work fascinated me, I found it in Trivenchi and it became my *métier*”. Although it began as “a space for training and living” (U., 2017), between 2001 and 2003, CKT was reconfigured to offer artistic shows.

We were maintaining [the place] through our work at the traffic lights. Going out to make money ... to get the place up and running ... [Later] we said, ‘well, we already have the place up and running, let’s start working [there].’ And we started with a circus show, which is what we are good at (Guggiari & Hopp, 2003).



Figure 5.

*Interior spaces at CKT. Photographs by Nicolás Pousthomis for Indymedia Argentina*



(published with authorization of the photographer).

Figure 6.

*Artistic practices at CKT. Photographs by Nicolás Pousthomis for Indymedia Argentina*



(published with authorization of the photographer).

The main performance format at CKT was the *varieté*, a “circus like in the old days [in which] an announcer would come out and present the numbers” (Guggiari & Hopp, 2003). The holding of these open shows enabled a significant integration into the district environment. Offered to the neighbors of Villa Crespo, “the *varietés* were very lively, a party in the neighborhood” (E., 2022). In the same vein, CKI emigrants who also squatted at CKT achieved “something we did not get to do in Rosario, the dream of having a circus and performing every weekend” (R., 2022). F. (2019) agrees: “it was very mobilizing to become part of a circus.” Other former CKI participants who visited the space describe it as “imposing. A huge hall, full of people” (X., 2015).

CKT also generated shows that became integrated into conventional artistic circuits and performance spaces. Such was the case of the stage play “*Duendes*”, acclaimed by the critics: “a constant ballet of acrobatics and juggling ... where every movement has its own sound ... live. ... A true ‘non-stop’ [of] good circus work” (“El circo en versión teatral” [the circus in a theatre version], 2002).

## CONFLICTS

In 2003, the owners of the mechanical workshop filed a lawsuit for usurpation and the justice ordered the eviction (“Polémica por desalojo”, 2003). The legal regime of the property made it difficult to appeal the ruling, even after the people at CKT offered to pay a rental fee (“Polémica por desalojo”, 2003). According to U. (2017), “there’s no way to win over privates, no matter if you find a place that’s been abandoned for 10 years and you fix it up, the owner is always right.”

CKT initiated defensive maneuvers. First, a visibilization campaign. To the media, the space was presented as “a cultural center open to the community” that solved the ruinous state of a neighborhood space: “the neighbors filed several complaints because the place was full of rats and foul smells” (Blejman, 2003). CKT admirers used the filmings of Guggiari & Hopp (2003) to promote their community project, distinguishing it from private usufruct:

A cultural squatting ... we do that, we offer that. We squat and give back. We squat and restore. We reclaim a lost space. We restore a lot of little heads that were running around here and there, not knowing what to do, and suddenly one day they stumbled upon a corner and their lives changed.

Second, communication with the government of Buenos Aires. CKT contacted the *Dirección de Juventud* (Directorate of Youth), which tried to mediate (“Polémica por desalojo”, 2003) in order to “keep up the social project” and, as a last resort, to find “alternative locations” for it (Blejman, 2003). Third, the direct resistance to eviction, aided by the immediate social environment. For U. (2017), “Trivenchi had the support of the neighborhood, because it used to be an abandoned corner and now it turned into a corner of light, circus, and colors.” On July 17, 2003, after prior organizational work, CKT performed a *varieté* on the street to avoid eviction. According to E. (2022), “we blocked the street and the whole neighborhood came out to make noise.”

Finally, “before about 250 people [who] were wearing clown noses[,] the court of justice accepted a new request for an extension” (“Postergan desalojo” [eviction postponed], 2003). The postponement of the eviction was transformed into an offer to relocate the cultural center. The *Ministerio de Desarrollo Social* (Ministry for Social Development) found another location for CKT in the Barrancas neighborhood, in the south of Buenos Aires (Figure 7). The new space was inaugurated in September 2003, under the figure of a Cultural Work Cooperative, although with a precarious tenure. The members of CKT confronted the “disappointment [of] losing the place where we worked for a long time” with “the joy of [securing] the possibility of carrying on” (“Lo kultural”, 2003).

Some collaborators were skeptical about the relocation: “it was no longer what it was before, the vibe changed” (E., 2022). Others were suspicious of political parties: “politicians showed up and got us a space, there was something off there” (U., 2017). From Rosario, X. (2015) understands that “it was the opposite of how the issue of a squatted space was addressed: in Buenos Aires you negotiate and reach an agreement, in our city they send us *Control Urbano* and the police.”

Arguably, the survival of CKT was due to its potential for social inclusion through art, something that was taken advantage of by the Government of Buenos Aires. The space became an enclave of socio-cultural containment, “a tool for the government in a difficult neighborhood” (U., 2017). In 2004, the year of the “circus boom”, CKT became one of “the most outstanding exponents of [the] artistic line linked to social issues” (Infantino, 2015, pp. 91-92) and gained popularity due to new circus disciplines. “The Trivenchi people saw the opportunity: ... two thousand girls ... joined different workshops” (“Pura cuestión de género”, [purely a matter of gender], 2004). While the Villa Crespo workshop was demolished for the construction of a high-rise building, CKT is still active in Barracas (Figure 8).

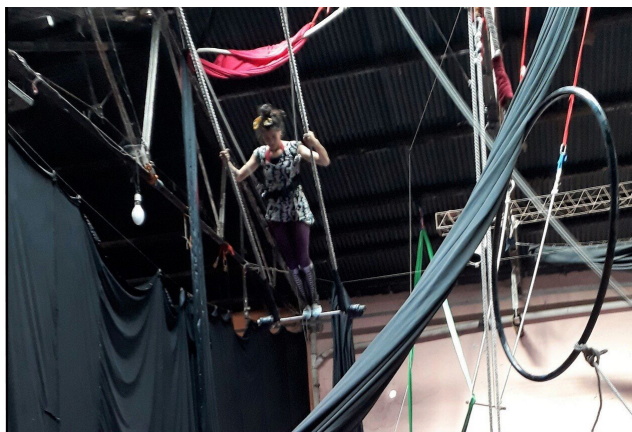
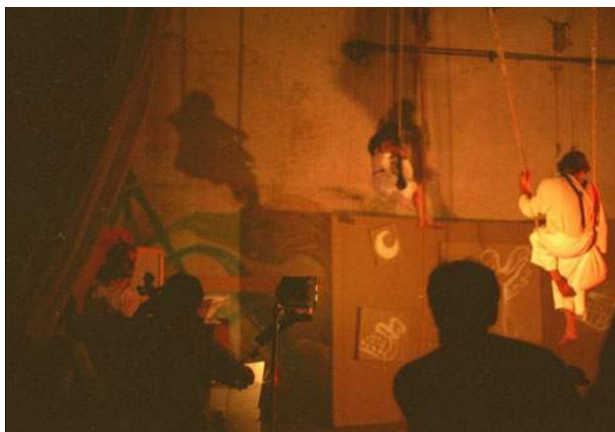
Figure 7.  
CKT locations.



Source: author's own.

**Figure 8.**

*CKT in Villa Crespo (left) and in Barracas (right). Photographs upper left and lower left by Nicolás Pousthomis for Indymedia Argentina*



(published with authorization by the photographer); photographs upper right and lower right by the author.

## Discussion and Conclusions

The first comparative node among the analyzed cases refers to the contexts of squatting. As evidenced by the experiences of Spain since 2008 and Chile in 2019 (Briones, 2022), urban squatting tends to proliferate in the context of social crises. In Argentina, CCOs constitute an emergent of neoliberalism. CKI and CKT were symptomatic of the Menemist reforms of the 1990s and the resulting economic collapse of 2001. These experiences appropriated the main spaces affected by neoliberal transformations: a liquidated state infrastructure, and closed neighborhood business. Subsequently, these spaces were evicted by neoliberal processes of gentrification, displacement, and dispossession related to cultural heritage in Rosario and real estate business in Buenos Aires (Janoschka, 2016).

For its part, the cultural context of squatting is related to urban performative arts, which entail a particular form of spatial appropriation: the scenic assimilation of the urban environment by the participants of artistic events (Godoy, 2021a). This type of practice involves the exploration, alternative use, and generation of situations in unconventional spaces. Therefore, performing arts and urban squatting possess equivalent repertoires of action. The genealogic relationship between CKI and CKT presupposed the circulation of subjects, knowledge, and experiences that rendered squatting practices with artistic finesse in spaces not originally designed for art conceivable.

The second node, that of material adaptations, presents the affinities that postulate CKI and CKT as CCOs, as well as the specificities concerning the squatted buildings. In both cases, abandoned buildings were renovated and adapted for the realization of artistic activities and the accommodation of subjects. The living spaces were arranged around central common use areas intended for the improvement, enjoyment, and presentation of artistic practices. At CKI, the participants' adaptation to the material environment was evidenced in the provision of services and in the configuration of a vertical pattern for the living quarters and the central stage. At CKT, existing conditions were taken advantage of, and the most distinctive modifications were the installation of the circus ring and the aerial acrobatics devices.

The third node, that of practices and significations, constitutes the nucleus of the specificity of CCOs as a modality of habitat production. The artistic projects articulated the experiences of CKI and CKT, with the provision of housing as a subsidiary function. Living in a CCO can be a tactical element in a broader cultural strategy (Martínez, 2020), an accommodation option within an artistic circuit or lifestyle, or simply a consequence of the open nature of the spaces. The collected interviews subtract the act of squatting from possible housing problems and entangle it with artistic aspirations. In this sense, the fundamental relation of the subjects with the appropriated environment is not one of housing, but of participation and collaboration.

Cultural and artistic practices sustain the spatial appropriation of CCOs. The activities of CKI and CKT enabled their participants to situate themselves and put their imprints on the squatted spaces. The

development of an art form implies a creative activity, a creative relation, and a subjective identification with the situations and the environments. According to Certeau (1999), artistic and cultural practices are social practices with significance for those who carry them out, which allow them to incorporate meaning into their everyday activities. CCOs are the condition and the effect of such signifying practices. As habitat, they seek to address deficits of spatial availability and opportunities for cultural and artistic practices. As an experience, they represent the emergence of socio-symbolic appropriation and the identification of subjects with the environment.

The fourth node, the conflicts of CCOs, brings to light the limits of the legibility horizons of urban governments and their difficulties in producing political conditions conducive to an encounter with different cultural alterities (Roldán & Godoy, 2020). On the one hand, the governmental administrations resolved the expulsion of the squats from their locations through eviction or relocation, since they were in conflict with an official cultural project in Rosario, and with private property in Buenos Aires. On the other hand, CKI and CKT resorted to making their artistic projects visible, which allowed them to publicly enunciate the specificities of CCOs. The outcomes illustrate urban colonization operations that eradicated legally disruptive phenomena (squatting) and codified and subordinately integrated their assimilable components (the artistic practices). The analysis of the relationship between governments and CCOs acquires relevance in contexts where art and culture become governmental tools for socio-territorial intervention (Campos & Paquette, 2021).

After assessing the comparative nodes, it is worth mentioning one of the most complex and problematic aspects of CCOs. This type of urban squatting intersects domestic, intimate, and private logics with community and public practices. Generally, the fact that the participants dwell in the squat is the condition for the sustenance of a common cultural project. However, it also involves daily reproduction and social heterogeneity that are not always compatible with open activities. Despite being articulated around mostly shared objectives, the open and horizontal nature of CCOs requires constant negotiations between its domestic practices and its artistic practices. Simultaneously configuring a habitat and a public space, cultural squatting constitutes a sort of liminal spatiality which may affect its cohesion, its communication, and its continuity. This tension between the private/domestic and public/common aspects of CCOs also hinders its political and academic legibility.

Upon observing this complexity, CCOs are inserted into the reflection on urban habitat and their implications in the configuration of contemporary cities are calibrated. Unlike other forms of habitat, experiences such as CKI and CKT seek to provide housing to certain universes of practices, rather than specific social subjects. CCOs produce habitat through material and socio-symbolic operations that enable certain spatial conditions of possibility for cultural and artistic experiences. In general terms, they are positioned as spaces for culture and mobilize significations among the communities that constitute them. In particular terms, they are articulated around artistic practices, promoting their learning, socialization, and enjoyment. The habitat of CCOs is the existential dimension that links their participants with the material and social environment, the cultural experience, the artistic practice, the daily reproduction, and the public presentation.



In sum, CCOs constitute forms of spatialization in which *appropriation through use* becomes *differential production*. This type of appropriation does not imply the taking of a building as *private property*, but rather a practice of inscription of the participants' *proper self* in an environment that they shape, recreate and amplify (Martínez, 2014). Urban squatting represents the introduction of alternative experiences to the accumulative, extractivist, and concentrating logics of capital precisely in the material remnants of capitalist crises and restructuring. The particularity of CCOs is that, in addition to access, adaptation and dwelling, they promote the opening and reinterpretation in a cultural key of spaces built, abandoned, and closed by the capital's urbanization cycles. Through imaginative, representational, and performative use, these experiences make habitable and put into social circulation environments previously restricted to common use. Finally, in contrast to the creative destruction of neo-liberal urbanism (Brenner *et al.*, 2015), CCOs engage in a creative relationship with urban remains and voids, reinventing them as habitat for an extended community and multiplying their possible uses.

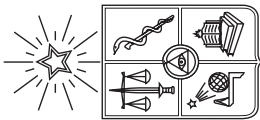
## Referencias bibliográficas

- Ballester Lledó, A. (2020). *Circ social i treball social. Una experiència de circ amb centres educatius a l'Ateneu Popular 9 Barris* [Tesis doctoral]. Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/669986>
- Ballesteros-Quilez, J., Rivera-Vargas, P., y Jacovkis, J. (2022). Counter hegemony, popular education and resistances: A systematic literature review on the squatters' movement. *Frontiers in Psychology*, 13, 1030379. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.1030379>
- Blejman, M. (2003, 16 de julio). *Un circo en la cuerda floja*. Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-22794-2003-07-16.html>
- Bloomfield, F. (2022). Reflexiones etnográficas sobre el uso artístico de las okupas. *Disparidades. Revista de Antropología*, 77(1), e007. <https://doi.org/10.3989/dra.2022.007>
- Brenner, N., Peck, J. y Theodore, N. (2015). Urbanismo neoliberal. La ciudad y el imperio de los mercados. En Observatorio Metropolitano de Madrid (Ed.), *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas* (pp. 211-244). Traficantes de Sueños.
- Briones, J. (2022). ResisteArte. El arte de disputar y okupar la ciudad durante el estallido social chileno en Concepción. En R. Ganter, R. Zarzuri, K. Henríquez y X. Goecke (Comps.), *El despertar chileno. Revuelta y subjetividad política* (pp. 361-384). CLACSO.
- Burgum, S. y Vasudevan, A. (2023). Critical geographies of occupation, trespass and squatting. *City*, 27(3-4), 347-359. <https://doi.org/10.1080/13604813.2023.2223854>
- Campos, L. y Paquette, C. (2021). Arte y cultura en la transformación de barrios populares en América Latina. *IdeAs*, (17). <https://doi.org/10.4000/ideas.10789>
- Carman, M. y Yacovino, P. (2007). Transgrediendo el derecho de los que nos vulneran: Espacios ocupados y recuperados en la ciudad de Buenos Aires. *Revista Argentina de Sociología*, 5(8), 26-48.
- Cattaneo, C. (2014). El rol de las okupaciones en la ecología política de las ciudades. *Ecología Política*, (47), 8-11. <https://www.ecologiapolitica.info/el-rol-de-las-okupaciones-en-la-ecologia-politica-de-las-ciudades/>
- Cattaneo, C. y Martínez, M. (2014). *The squatters' movement in Europe. Commons and autonomy as alternatives to capitalism*. Pluto Press.
- Certeau, M. d. (1999). *La cultura en plural*. Nueva Visión.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (Coords.) (2012). *Manual de investigación cualitativa* (vol. III). Gedisa.
- Di Virgilio, M. y Rodríguez, C. (Comps.) (2013). *Producción social del hábitat. Abordajes conceptuales, prácticas de investigación y experiencias en las principales ciudades del cono sur*. Café de las Ciudades.
- Duhau, E. y Giglia, A. (2008). *Las reglas del desorden. Habitar la metrópoli*. Siglo XXI.
- El circo en versión teatral. (2002, 2 de noviembre). La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-circo-en-version-teatral-nid446264/>
- Foucault, M. (1980). Nietzsche, la genealogía, la historia. En *Microfísica del poder* (pp. 7-29). La Piqueta.
- Francisquini, F. (1999). *Resis-T* [documental]. FADU/UBA.
- Fuentes, J. (2017). Usos ideológicos de la letra "K" en la España contemporánea: sobre el cambiante significado de un símbolo. *Ariadna Histórica. Lenguajes, Conceptos, Metáforas*, (6), 9-27. <https://ojs.ehu.eus/index.php/Ariadna/article/view/17835>

- Ganter Solís, R. (2005). Conflictos urbanos e insumisiones ciudadanas. El caso de la “okupa” de calle República en Santiago centro. *Sociedad Hoy*, (8/9), 39-47.
- Giglia, A. (2012). *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Anthropos.
- Godoy, S. (2021a). *Artes de habitar. Intersticios culturales en la renovación costera de Rosario*. TeseoPress.
- Godoy, S. (2021b). La okupación cultural como emergente de las transformaciones post-industriales. El caso del Galpón Okupa de Rosario (Argentina). *Collectivus, Revista de Ciencias Sociales*, 8(2), 137-166. <https://doi.org/10.15648/Collectivus.vol8num2.2021.3133>
- González, R., Santiago, D. d., y Rodríguez, M. A. (2020). Squatting and self-managed social centres in México City: four case studies from 1978-2020. *Partecipazione e Conflitto*, 13(3), 1269-1289. <https://doi.org/10.1285/i20356609v13i3p1269>
- Grazioli, M. (2021). *Housing, urban commons and the right to the city in post-crisis Rome. Metropolis, the squatted Città Meticcia*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-70849-8>
- Guber, R. (2011). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
- Guggiari, I. y Hopp, V. (2003). *Cirko* [documental]. Nova Films.
- Infantino, J. (2015). *El circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Instituto Nacional del Teatro.
- Janoschka, M. (2016). Gentrificación, desplazamiento, desposesión: procesos urbanos claves en América Latina. *Revista INVI*, 31(88), 27-71. <https://doi.org/10.4067/S0718-83582016000300002>
- Kearns, K. (1979). Intraurban squatting in London. *Annals of the Association of American Geographers*, 69(4), 589-598. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8306.1979.tb01284.x>
- Licitra, J. (1998). Okupas en Rosario. *Rolling Stone*, (5), 70-74.
- Lo kultural y lo okasional en el Cirko de los Hermanos Trivenchi. (2003, 14 de octubre). La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/lo-kultural-y-lo-okasional-en-el-cirko-de-los-hermanos-trivenchi-nid535480/>
- Los okupa fueron desalojados en un impresionante operativo policial. (1998, 13 de agosto). La Capital.
- Los okupa seguirán en los galpones hasta que el juez resuelva. (1998, 16 de julio). La Capital.
- Los okupa van a resistir en forma pacífica el inminente desalojo. (1998, 12 de agosto). Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-12/rota2.htm>
- Lowe, S. (1986). *Urban social movements. The city after Castells*. St. Martin's Press.
- Martínez, E. (2014). Configuración urbana, hábitat y apropiación del espacio. *Scripta Nova*, 18(493), 1-20.
- Martínez, M. (2020). *Squatters in the capitalist city. Housing, justice, and urban politics*. Routledge.
- Martínez, M. y Polanska, D. (2020). Squatting and urban commons: Creating alternatives to neoliberalism. *Partecipazione e Conflitto*, 13(3), 1244-1251. <https://doi.org/10.1285/i20356609v13i3p1244>
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- Orive, M. y Rojas, J. (2021). La okupación y la apropiación del entorno urbano. Experiencias de la intervención urbana desde el movimiento de Okupación. *Revistarquis*, 10(2), 54-73. <https://doi.org/10.15517/ra.v10i2.45380>
- Polémica por desalojo de espacio cultural. (2003, 13 de julio). Clarín. [https://www.clarin.com/sociedad/polemica-desalojo-espacio-cultural\\_0\\_HJz7bAgx0Yx.html](https://www.clarin.com/sociedad/polemica-desalojo-espacio-cultural_0_HJz7bAgx0Yx.html)
- Postergan desalojo del Cirko Trivenchi. (2003, 18 de julio). Clarín. [https://www.clarin.com/sociedad/postergan-desalojo-cirko-trivenchi\\_0\\_BJNWdpgeRYl.html](https://www.clarin.com/sociedad/postergan-desalojo-cirko-trivenchi_0_BJNWdpgeRYl.html)
- Pron, P. (1996). Artistas en la vía. *Vasto Mundo*, (12), 4-9.

- Pruijt, H. (2012). The logic of urban squatting. *International Journal of Urban and Regional Research*, 37(1), 19-45. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2012.01116.x>
- Pucciarelli, A. (Coord.). (2011). *Los años de Menem. La construcción del orden neoliberal*. Siglo XXI.
- Pura cuestión de género. (2004, 1 de junio). La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/pura-cuestion-de-genero-nid604615/>
- Roldán, D. y Godoy, S. (2020). Conflictos territoriales y culturales en la renovación del frente costero, Rosario (Argentina). *EURE*, 46(138), 95-116. <https://doi.org/10.4067/S0250-71612020000200095>
- Salomone, M. (2011). La “okupación” como forma de recuperación del espacio público. La experiencia del colectivo Casa América en Mendoza (2006-2008). *Kairos*, (27), 1-24.
- Squatters locales. (1998, 15 de julio). Clarín. [https://www.clarin.com/sociedad/squatters-locales\\_0\\_HkmbaellIne.html](https://www.clarin.com/sociedad/squatters-locales_0_HkmbaellIne.html)
- Starecheski, A. (2014). Squatting history: The power of oral history as a history-making practice. *The Oral History Review*, 41(2), 187-216. <https://doi.org/10.1093/ohr/ohu030>
- Todavía no hay definición en la situación de los okupa. (1998, 15 de julio). La Capital.
- Tutor-Antón, A. (2021). Re(pensando) el derecho a la ciudad desde los centros sociales okupados. *Scripta Nova*. 25(4), 147-182. <https://doi.org/10.1344/sn2021.25.33604>
- Una ocupación ilegal frena la futura Casa del Tango. (1998, 24 de marzo). La Capital.
- Vasudevan, A. (2023). *La ciudad autónoma. Una historia de la okupación urbana*. Alianza.
- Wittger, B. (2017). *Squatting in Rio de Janeiro. Constructing citizenship and gender from below*. Transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839435472>
- Zhang, Y. (2020). Rightful squatting: Housing movements, citizenship, and the “right to the city” in Brazil. *Journal of Urban Affairs*, 42(10), 1405-1422. <https://doi.org/10.1080/07352166.2020.1749005>

# revista invi



**Revista INVI** es una publicación periódica, editada por el Instituto de la Vivienda de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, creada en 1986 con el nombre de Boletín INVI. Es una revista académica con cobertura internacional que difunde los avances en el conocimiento sobre la vivienda, el hábitat residencial, los modos de vida y los estudios territoriales. Revista INVI publica contribuciones originales en español, inglés y portugués, privilegiando aquellas que proponen enfoques inter y multidisciplinares y que son resultado de investigaciones con financiamiento y patrocinio institucional. Se busca, con ello, contribuir al desarrollo del conocimiento científico sobre la vivienda, el hábitat y el territorio y aportar al debate público con publicaciones del más alto nivel académico.

Director: Dr. Jorge Larenas Salas, Universidad de Chile, Chile.

Editora: Dra. Mariela Gaete-Reyes Universidad de Chile, Chile.

Editores asociados: Dr. Gabriel Felmer Plominsky, Universidad de Chile, Chile.

Dr. Carlos Lange Valdés, Universidad de Chile, Chile.

Dra. Rebeca Silva Roquefort, Universidad de Chile, Chile.

Mg. Juan Pablo Urrutia, Universidad de Chile, Chile.

Editor de sección Entrevista: Dr. Luis Campos Medina, Universidad de Chile, Chile.

Coordinadora editorial: Sandra Rivera Mena, Universidad de Chile, Chile.

Asistente editorial: Katia Venegas Fonca, Universidad de Chile, Chile.

Traductor: Jose Molina Kock, Chile.

Diagramación: Ingrid Rivas, Chile.

Corrección de estilo: Leonardo Reyes Verdugo, Chile.

## **COMITÉ EDITORIAL:**

Dr. Victor Delgadillo, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.

Dra. María Mercedes Di Virgilio, CONICET/ IIGG, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Dra. Irene Molina, Uppsala Universitet, Suecia.

Dr. Gonzalo Lautaro Ojeda Ledesma, Universidad de Valparaíso, Chile.

Dra. Suzana Pasternak, Universidade de São Paulo, Brasil.

Dr. Javier Ruiz Sánchez, Universidad Politécnica de Madrid, España.

Dra. Elke Schlack Fuhrmann, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Dr. Carlos Alberto Torres Tovar, Universidad Nacional de Colombia, Colombia.

Sitio web: <http://www.revistainvi.uchile.cl/>

Correo electrónico: [revistainvi@uchilefau.cl](mailto:revistainvi@uchilefau.cl)

Licencia de este artículo: Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)