

Colectivos culturales y políticas culturales no estatales: dos experiencias en la ciudad de Córdoba

[Silvina Mercadal*, Lucía Coppari** y Laura Maccioni***]

Desde fines del siglo XX asistimos a una multiplicación de iniciativas artístico-culturales estrechamente vinculadas a las luchas por la emancipación de las tecnologías disciplinadoras del Estado, el mercado y la institución artística que, desde lenguajes diversos, apuntan a

* Magíster en Comunicación y Cultura Contemporánea y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Profesora adjunta en la Universidad Nacional de Villa María (UNVM). Codirige junto a la Dra. Daniela Monje el proyecto “Políticas de Comunicación y Cultura en la ciudad de Villa María. Industrias culturales y comunidades experimentales” (UNVM). El artículo es parte de los problemas abordados en el proyecto dirigido por la Dra. Laura Maccioni en la UNC: “Formas del desacuerdo: configuraciones de la subjetividad en textos y experiencias artísticas, literarias y comunicacionales”.

** Licenciada en Comunicación Social, actualmente realiza su tesis de Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea en la UNC, es doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires y becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora titular de Producción en Lenguajes en el nivel secundario de la provincia de Córdoba. Integra el proyecto “Formas del desacuerdo: configuraciones de la subjetividad en textos y experiencias artísticas, literarias y comunicacionales” (UNC) dirigido por la Dra. Maccioni.

*** Phd in Literature por la University of Maryland y magíster en Sociología de la Cultura por la Universidad Nacional de San Martín. Es investigadora de CONICET y profesora en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba. Desde 2016, dirige el proyecto subsidiado por Secyt (UNC) “Formas del desacuerdo: configuraciones de la subjetividad en textos y experiencias artísticas, literarias y comunicacionales”.

construir en un nivel micropolítico espacios de resistencia a las formas dominantes de definir y gestionar lo común. En el caso específico de Argentina, el estallido de 2001 inauguró un ciclo de movilización social en el cual numerosos colectivos artístico-literarios y de información alternativa participaron activamente haciendo de la cultura un eje de resistencia a la crisis y de reconstrucción de la trama social. Estas formas de acción colectiva, que presentan un nuevo modo de producción y organización en red, constituyen un campo cuyo estudio resulta relevante no sólo por el notable incremento de casos, sino también porque ponen en evidencia una transformación cualitativa en los modos de entender el lugar social del arte y la cultura.

Protagonistas principales de este trabajo político-cultural fueron los llamados colectivos artístico-culturales, cuyas experiencias en esos primeros años del siglo XXI han sido analizadas por investigadores como Ana Longoni (2007, 2009), Flavia Costa (2007) y Reinaldo Laddaga (2005, 2006). Desde entonces, son muchos los autores que se han detenido a analizar ciertas prácticas colaborativas que reúnen a artistas y no artistas, expertos y no expertos, activistas y movimientos sociales en la realización conjunta de proyectos que, a través de intervenciones situadas contextualmente, exploran “la sustancia y la significación de la comunidad (...) qué cosa es la comunidad, qué cosa ha sido, qué cosa podría ser” (Laddaga 2006: 9). De ahí que el objeto de estas prácticas artístico-culturales no sea la realización de una “obra”, sino la experimentación de modos de organización social que rechazan el tipo de vínculo que configura el imaginario neoliberal. Podría afirmarse, entonces, que es esta red, esta socialidad, lo que se busca como resultado de tales prácticas cooperativas, que incluyen exposiciones, encuentros, talleres educativos, proyectos de documentación, acciones comunicativas y de difusión o intervenciones en el espacio público; una socialidad, por tanto, que se construye a partir de acciones que desplazan de los lugares previamente asignados a los sujetos en las relaciones de producción, distribución y recepción cultural (Expósito, 2005).

La importancia de un análisis de estas formas de sociabilidad, como el que aquí proponemos, se percibe con mayor claridad cuando las contraponemos, en el caso particular de Córdoba, con las que ha producido la acción estatal en el campo cultural en los últimos años, en ajustada sintonía con las directrices del mercado. Dicha intervención ha estado orientada fundamentalmente hacia la instrumentalización de los bienes culturales y la fetichización de la figura del artista, la refuncionalización del espacio urbano y de los museos

según las necesidades del turismo y la industria del ocio, como así también la espectacularización del arte y su explotación bajo la forma de megafestival/entretenimiento patrocinado por empresas. Tales intervenciones en el campo de la cultura, que hacen de ésta una mercancía destinada a la circulación comercial están en correspondencia con un modo de organización de las relaciones sociales y de subjetivación específico que tienen su centro en el individuo como unidad de la vida social y el individualismo como ética predominante, la integración en la vida en común pensada desde el consumo pasivo de bienes, la desmaterialización de las relaciones sociales por la vía de su traducción a cifra estadística con la consecuente disolución de los lenguajes necesarios para la producción colectiva de sentido, la refuncionalización del espacio público según las necesidades del mercado inmobiliario y del turismo y la fractura en los procesos de elaboración de un tiempo social que conlleva a que tanto el trabajo de la memoria como la proyección del futuro sean relegados a favor de un tiempo centrado en la vivencia del presente.

En el marco de estos procesos contemporáneos, nuestra investigación se ha focalizado en lo que llamamos colectivos culturales, término con el cual buscamos nombrar actores colectivos plurales cuyas prácticas son culturales no sólo porque utilizan sistemas significantes diversos a nivel “manifiesto” –al decir de Raymond Williams–, sino porque, en un sentido más amplio, entienden la cultura como el terreno en el que se juegan nuestras formas de vivir juntos. En este marco, estudiamos las prácticas de ciertos colectivos culturales de Córdoba que recurren al lenguaje del teatro, las artes plásticas, el video o la comunicación alternativa, entre otros, asumiendo a manera de hipótesis que ellas no sólo expresan un contenido crítico en torno a nuestras formas actuales de comunidad, sino que, en muchos casos, performan, con sus prácticas, esos otros modos de comunidad posible. Y es por lo que estas experiencias realizan que estamos interesados en estudiarlas, ya que creemos que ellas ponen en cuestión nuestros actuales modos de concebir el vínculo comunitario.

Ahora bien: ¿qué rasgos caracterizan esta socialidad otra que promueven y muchas veces encarnan los colectivos? Desde hace un tiempo tanto la sociología como la antropología urbana y los estudios culturales han mostrado un creciente interés por estas formas asociativas atípicas. En una conferencia en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires, Reinaldo Laddaga señala estas “emergencias” y destaca las transformaciones que ellas producen o podrían producir:

Tengo la impresión de que lo que los artistas comienzan crecientemente a hacer es (...) intervenir proponiendo medios para la articulación de conversaciones entre grupos grandes de personas en donde se articule la producción de imágenes o de discursos, y típicamente de imágenes y de discursos, con la intervención y la modificación de estados de cosas locales: la ocupación de un lugar, la realización de un intercambio, la realización de un acto real (...) como la ocupación de un edificio, la realización de un intercambio, la organización de una manifestación. (...) Y, entonces, actos de conversaciones grandes y grupos heterogéneos: que sean más que grupos de amigos, quiero decir, o grupos fundados en una identidad preexistente. Es decir, que sean lugares donde se produzcan conversaciones que puedan ser al mismo tiempo sitios de formación de identidades nuevas y no simplemente reproducción de identidades preexistentes.

Estas “ecologías relacionales”, tal como las llama el autor, construyen formas experimentales de comunidad que disuelven categorías centrales tanto dentro del campo del arte –autor, obra o autonomía– como de las ciencias sociales –estado, clase, género, familia– disolviendo, a su vez, los límites entre ambas sedes disciplinarias. En cuanto a las características de estos colectivos artísticos y culturales, José Fernández Vega (2003: 82-85) observa ciertos rasgos comunes que estos suelen compartir:

funcionamiento interno por consensos, régimen de ingreso abierto y rotación de sus integrantes (...), actividad organizada a partir de proyectos particulares (...), acuerdos mínimos, ideal de funcionamiento en red, incluso cooperando con otros grupos. (...) Los grupos se distinguen, es cierto, por sus ocupaciones específicas, sus características, su historia, su localización y sus partes integrantes. Pero sus principios son casi idénticos.

Scott Lash (2005), por su parte, vincula la declinación de las organizaciones del capitalismo moderno con la aparición de lo que llama desorganizaciones, entendidas no como ausencia de organización, sino como nuevas formas de sociación. Según Lash, estas se caracterizan por ser menos jerárquicas que

horizontales y están coordinadas no de manera normativa, sino en función de valores. Sin embargo, esa adscripción a valores no es la de las formas asociativas clásicas en las que los valores, por ejemplo la virtud, constituían una axiología fija. Por el contrario, las desorganizaciones actuales no reproducen valores, sino que innovan y los producen constantemente, de manera fluida y sometida a permanente autorreflexión. Mientras las asociaciones se basan en los individuos abstractos y las reglas que impone la membrecía, las sociaciones –sostiene Lash– se basan en el reconocimiento mutuo y la pertenencia afectiva basada en la coproducción de horizontes. Las sociaciones desbaratan, así, los límites de lo privado y lo público.

La peculiaridad de estos colectivos y de sus prácticas político-culturales nos llevaron a concentrar nuestra atención en su capacidad de generar aquello que Jacques Rancière llamaría *desacuerdo*. Para Rancière, recordémoslo, hay desacuerdo cuando hay un litigio en torno a las partes que cuentan a la hora de definir una comunidad: dicho de otro modo, hay desacuerdo en la medida en que los excluidos no están de acuerdo con aceptar una definición de lo comunitario que les niega su parte. La irrupción de un desacuerdo, por tanto, tiene el efecto de desmontar el régimen de asignación de lugares para los sujetos, reconfigurando la totalidad de lo social al redefinir quiénes entran en la cuenta y quiénes no.

Sin embargo, si bien resulta fundamental detectar estos momentos en los que se genera esta desclasificación del orden social y de las formas de representación y de lenguaje a través de las cuales no hacemos más que reafirmar su desigualdad, a lo largo de nuestra investigación también se nos fue revelando como un problema relevante registrar las prácticas de los colectivos no sólo en su dimensión disensual, sino también registrar las dificultades y limitaciones que afectan esas tentativas, y que nos obligan a ser más cautos a la hora de proyectar hacia el futuro, en un exceso de optimismo, la radicalidad de sus propuestas. Los casos que a continuación presentamos ponen en evidencia las tensiones que afectan los esfuerzos de autoorganización y reconocimiento por parte de un conjunto de colectivos y espacios artísticos –ligados a las artes visuales en el primer caso, y a la producción editorial en el segundo–, tensiones que nos hablan de la enormes dificultades que, para mantener su autonomía, experimentan estos colectivos cuando entran en relación con el Estado y el mercado.

Los artistas en el Limbo

El “Mercado de Arte” es una feria organizada por la Municipalidad de Córdoba junto a la fundación Pro Arte Córdoba con apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación y la Universidad Nacional de Córdoba. Con la curaduría a cargo de Carina Cagnolo, la feria establece distintos segmentos de participación para galerías, espacios autogestionados y colectivos artísticos: zona Crespo (para espacios consolidados), Bonino (dedicado a proyectos emergentes), Habitada (desarrollo de residencias), Editada (incluye proyectos editoriales vinculados con las artes visuales y el catálogo de la feria) y Liberada (espacio para performances, producción audiovisual y música en vivo). Los mencionados segmentos se complementan con actividades de reflexión en torno al coleccionismo, la gestión de espacios, la escritura crítica, la comercialización del arte, entre otros.

En la página web del Municipio, la última edición de la feria refiere el propósito de promover la visibilidad de artistas, espacios de producción y nuevos públicos. En la convocatoria, también destaca el “carácter federal” que incluye proyectos de otras provincias y la participación de Bolivia en el segmento “Frontera abierta”. Con el título “Ciudad cultural” menciona los objetivos de la política: la democratización de las políticas culturales, el acceso igualitario a los bienes de la cultura y la promoción de la producción local.

En la edición 2017, la escasa participación de proyectos locales en la zona Bonino –sólo tres espacios artísticos entre quince expositores¹– generó un conflicto en torno a la política cultural municipal, la modalidad de gestión del mercado de arte y los vínculos con los espacios autogestionados; y en el marco de esa confrontación con la política cultural oficial, un grupo de espacios independientes organizó un contra-evento o espacio alternativo a la feria con el nombre de Limbo.

En este caso, el desacuerdo –en el sentido de Rancière– surge de una disputa en torno al espacio destinado a la producción local –escaso o minoritario–

1 En la página web se consignan los expositores de zona Bonino: A700 (CABA/Córdoba), Castillo Arte (Catamarca, Catamarca), CRUDO (Rosario, Santa Fe), esaa (Unquillo, Córdoba), eSTUDIOG (Rosario, Santa Fe), Flores, arte & ocio (Córdoba, Córdoba), Galería Ruby (Buenos Aires), La Espejería (Corrientes, Corrientes), Lateral (San Miguel de Tucumán, Tucumán), Malevo Estampa (Buenos Aires), MicroEspora (San Miguel de Tucumán, Tucumán), NN Galería (La Plata, Buenos Aires), Proyectil (San Miguel de Tucumán, Tucumán), SOLTAR (Villa María, Córdoba), UV (Buenos Aires).

en una distribución en la que la intención declarada de afirmar el “carácter federal” entra en tensión con la promoción real de la producción local o, dicho en otros términos, con la gestión de visibilidades que administra el Estado y la lógica que subyace a una política cultural cuyos objetivos de promoción del “acceso” y la “democratización” son meramente retóricos.

La dimensión inventiva del desacuerdo se condensa en la denominación Limbo: una zona indeterminada entre el Mercado y el Estado, alianza que define las modalidades de acceso a los segmentos de la feria. En este marco Limbo² se presentó como club de espacios independientes y autogestionados para la difusión de arte de Córdoba, con el propósito de potenciar las artes visuales, “compartir experiencias”, “ampliar el mercado”, “articular el trabajo” para que la oferta cultural sea más inclusiva.

En una reunión con Natalia Albanese –la directora general de Cooperación y Desarrollo Cultural del municipio– y Carina Cagnolo –curadora general–, los independientes solicitaron incrementar la participación en zona Bonino, reconocer e incluir a la “generación intermedia”, apuntalar la transición a la zona Crespo –el segmento principal– y garantizar la continuidad mediante un proyecto de ordenanza. En el texto con las demandas al municipio³ proponen la revisión de la iniciativa a fin de “construir espacios de participación equitativos y representativos”, establecer la feria mediante un proyecto de ordenanza y la revisión de las bases de aplicación del reglamento de participación. En relación con las bases de participación, se propuso su elaboración por artistas y gestores que sean representativos y considerar la regulación de un cupo de participación local del 50 por ciento.

La disputa por la inclusión se tradujo en demandas detalladas en el referido documento que evidencian cierta dislocación, pues los independientes proponen establecer reglas de participación, es decir, en el orden de lo visible redefinen lo que supone la mentada democratización, mientras en el orden de lo enunciable confrontan el establecimiento de diferencias desde las categorías de lo “emergente” y “alternativo”.⁴

2 En la muestra paralela participaron Casa de Cosos, Bitácora de vuelo, Pinball, Cien Días, Payaso de Vitruvio, Mommia, Criatura Extraña, Un Globo Rojo, Obra Co-working.

3 Los espacios que suscriben el reclamo incluyen los que integraron el contraevento, más Tienda de arte y Libros, Mini contemporáneo, Bucle, Astronouts, Sacha Mistol, Obra.

4 En una nota Demian Orosz aclara que los espacios autogestivos involucran a más de 70 artistas, por su trayectoria algunos no se consideran “emergentes”, sino que sostie-

Entre las demandas también se destacan: selección de jurados en su mayoría locales, inclusión de una tercera zona para proyectos que “no están preparados” o que no participan en zona Crespo, esto es “proyectos autogestionados con trayectoria, que no califican de emergentes, y que mantienen actividades alternativas de posicionamiento y acción dentro de la escena y el mercado del arte”, y financiamiento estatal regulado por concurso a los que participan en el segmento principal.

En verdad, se podría también pensar en la ambigüedad del impulso autónomo (Gago, 2014) pues frente a espacios no garantizados por el Estado y a la implosión de lo público –recubierto de retóricas igualitarias–, los espacios independientes buscan su lugar en el mercado. Si se tiene en cuenta que el neoliberalismo es un régimen de existencia de lo social –y no tanto un conjunto de políticas– los signos de ese régimen se leen en una racionalidad que “negocia beneficios”, matriz subjetiva que combina saberes autogestivos con una microempresarialidad de masas.⁵ Asimismo, en la disputa con el municipio se expone una “pragmática vitalista” (Gago, 2014), perceptible en la capacidad de construir y defender un espacio que se despliega evidenciando modos de hacer que son a su vez formas de afirmación.

Por tanto, la reconfiguración de la experiencia común y el advenimiento de otras subjetividades requieren ser probadas a partir de la emergencia de una racionalidad alternativa que no sólo redefine los lugares asignados y las formas de nominación. En este caso, que haya disputa en torno a lo común encarnado en lo público-Estatal, no necesariamente da como resultado la emergencia de un *sensorium* diferente a la dominación. En verdad, los productos del arte buscan ingresar en la escena del mercado –dominio de la mercancía–, mientras que su política estética –“la política del devenir vida del arte y la política de la forma resistente” (Rancière, 2011: 58)– se despliega y potencia en la trama de socialidad y en los objetos que se exhiben en una contra-escena que rechaza la administración de visibilidades ejercida por el Estado municipal.

nen una acción cultural que difiere de la gestión municipal. Véase Orosz, Demian: “Punto de vista: entre el mercado y el Limbo”, La Voz del interior, 21 de agosto de 2017.

5 Al respecto, dice Verónica Gago: “La desinversión del Estado en su fase neoliberal más dura genera el espacio para interpelar a los actores sociales bajo la ideología del microempresario y del *empreendedorismo*. Es un modo en que las políticas autogestivas aparecen subsanando las actividades y servicios de reproducción” (2014: 36).

Asimismo, la proliferación de iniciativas artístico-culturales y la capacidad de generar desacuerdo pueden ser analizadas teniendo en cuenta que las prácticas artísticas están atravesadas por una ambivalencia fundamental, es decir, están condicionadas por las formaciones de poder del capitalismo (Guattari, 1995), a la vez que inscriben una sensibilidad heterogénea (Rancière, 2011) opuesta la lógica equivalencial del capital. La tesis del cambio de cultura de las artes (Laddaga, 2006) vinculada a la emergencia de prácticas que aparecen como lugar de exploración de “las potencialidades de la vida común” (2006: 8), también puede ser pensada considerando que se trata de la creación de esquemas organizativos que combinan la producción autónoma, la disputa de recursos estatales y ciertos elementos microempresariales.

En el contra-evento participó Casa de cosas, la tienda-galería donde exhibe su trabajo Luciana Martínez. Casa de cosas, a su vez, está integrada en un proyecto colectivo denominado Artillería en el que participa Laureano Solís con una propuesta de desarrollo tecnológico y audiovisual denominada Espectro, el estudio de fotografía Callejón, la productora fotográfica y audiovisual Limbo, el estudio de diseño y realización para publicidad, cine y televisión Nuola y los objetos lúdicos Quiva. En tal abigarramiento de producciones se materializa a su vez el desarrollo del sector de economías creativas –aunque la categoría está en discusión⁶– asociado a la multiplicación de actividades basadas en la creatividad individual para la generación de productos y servicios.

En este sentido, cabe reconocer la importancia de la dimensión económica en la cultura y el lugar central de la cultura en la “nueva economía”, esto es, la constitución de un modelo de acumulación que tiene a la innovación y a las actividades creativas como recurso, articulado con el despliegue de la sociedad digital y las estrategias de reposicionamiento simbólico del espacio urbano que

6 El investigador Ramón Zallo compila lo que llama “las confusas taxonomías del paradigma de las industrias creativas”, reconoce que en su origen forman parte de una estrategia de reposicionamiento del Reino Unido identificando este sector como clave para el crecimiento de la economía, en sustitución del sector manufacturero, durante el giro neoliberal preparado por el *thatcherismo*. En 2001 el Departamento para la Cultura, Medios de Comunicación y Deportes del gobierno británico clasificaba a las industrias creativas en trece campos diferentes: 1) publicidad, 2) arquitectura, 3) arte y mercado de antigüedades, 4) artesanías, 5) diseño, 6) diseño de moda, 7) cine y vídeo, 8) software interactivos y de entretenimiento, 9) música, 10) artes de actuación, 11) edición, 12) software y servicios de computación y 13) televisión y radio (Zallo, 2016: 15).

despliega el Estado municipal con políticas de instrumentalización de las prácticas artísticas. Al respecto, Ramón Zallo señala:

La ciudad inclusiva cede terreno frente a la ciudad productiva que instrumentaliza la cultura y la creatividad para convertirlas en recursos mercantilizados al servicio de una redefinición estética y simbólica de la ciudad. Se refuerza la fragmentación de la ciudad y de los ciudadanos con una desigual estructura de oportunidades para los diversos grupos sociales que habitan las ciudades y sus barrios. (2016: 42)

Sin embargo, si observamos las modalidades de investimento de la producción artística, determinadas creaciones no se explican por la captura en la lógica equivalencial del capital, sino que en ellas es posible constatar la emergencia de elementos expresivos y singulares que inscriben una sensibilidad heterogénea a las lógicas de la instrumentalización de las prácticas artísticas. Ofrecemos un ejemplo: en el mercado de arte el museo municipal Genaro Pérez⁷ presentó el trabajo de Luciana Martínez. En un intento de desafiar las categorías instituidas, el mismo Museo proponía pensar al arte como “en un conjunto de preguntas, representadas por las obras y planteadas por los artistas”. En un espacio que parecía recortarse de la feria había una serie de muñecos de animales –indeterminados en su especie– de distinto tamaño. El conjunto resultaba singular y creaba una atmósfera de fantasía, un grupo de seres de una especie desconocida, generaba una sensación de proximidad con una vida imposible de definir, y a la vez petrificada en una escena de cuento infantil. La artista presentaba también de esa manera sus creaciones: “Los extras de un cuento viejo, los que viven al fondo del bosque, entre las ramas. Los que escaparon y sobrevivieron al final feliz”.

⁷ En la edición 2015 del mercado de arte y en julio de 2016 la muestra titulada VANO, con la siguiente descripción: “Una exhibición curiosa, protegida del encasillamiento por la humildad de la artista y por las características físicas de la obra misma. Uno se siente inclinado a describirla por la negativa y decir que no es ni escultura ni instalación, para entonces no hacer decir a esas piezas algo que pueda violentar su ternura o su oscuridad. O bien, describirlas con simpleza y contar que *la gente se refiere a ellos como bichos, cosas, muñecos*”. Véase descripción y catálogo de la muestra en <https://museogenaroperez.wordpress.com/2016/07/07/vano-lu-martinez/>

Así, la muestra de Luciana Martínez realizaba una operación que desbarataba las clasificaciones propias del mercado del arte, pues sus objetos no tienen correlación con la puesta en forma de la escultura: en verdad, son la emergencia de algo arcaico articulado en el juguete, un pliegue que resulta indeterminado; o bien, que vuelve a vincularnos a la proximidad del cuerpo del *infans* con la vida animal.⁸

Más libros para más

El caso de Limbo se conecta con otra experiencia reciente en Córdoba: la formación del Espacio Baron Biza, constituido por editoriales independientes en la Feria del Libro que organiza la Municipalidad cada año. Desde 2015, la Feria, que ya cuenta más de treinta ediciones, tiene un stand para estos sellos, que además ofrecen su propia programación de charlas y eventos.

Durante el primer año, el stand agrupó a dieciocho editoriales de la capital y el interior provincial. Una buena parte de estos sellos se formaron en los últimos quince años, con distintos esquemas de producción y circulación, y en sus catálogos predominan la narrativa, la poesía y el ensayo de autores de Córdoba, la escena nacional y algunas traducciones: Borde perdido, Caballo negro, Nudista, Dínamo poético, Postales japonesas, Recovecos, Textos de cartón, Viento de fondo, Letranómada, Cartografías, Detodoslosmares. De la terraza participó con su catálogo de libros ilustrados, DocumentA/Escénicas con su propuesta orientada al teatro, Los Ríos con sus ediciones sobre cine y Buena Vista con su proyecto de recuperar las obras de autores de otras épocas. Participaron también sellos con trayectorias más extensas, como el colectivo de poetas-editores Pan comido y Llantodemudo, que durante veinte años contribuyó a la difusión de la literatura contemporánea y el cómic en Córdoba. En la primera formación también estuvo Alción, que comenzó a funcionar en los años 80.

Al año siguiente el espacio tuvo algunas bajas pero sumó varios sellos cordobeses como Casa trece, Diezmil cosas, Portaculturas, Babel, Atmósfera y

⁸ Dorfman y Mattelart encuentran que el niño tiende a identificarse con “la juguetona bestialidad de los animales”, a medida que crece comprende que “las características del animal (maduro) corresponden a algunos de sus propios rasgos evolutivos psicossomáticos”. Y agregan: “él ha sido, de alguna manera, como ese animal, viviendo en cuatro patas, sin habla, etc. Así, el animal es el único ser viviente del universo que es inferior al niño” (2014: 53). Véase “Del niño al buen salvaje” en *Para leer al Pato Donald*.

el colectivo Prendefuego, los dos últimos dedicados al cómic. También contó con la participación del colectivo La coop de Buenos Aires, Mulita de Chaco y Neutrinos de Rosario. En 2017, el stand siguió creciendo y a las ya mencionadas se sumaron, entre otras tantas, las cordobesas Malasaña, El servicio postal, Lago, El mensú y Apócrifa; Nulú bonsai, Vox y Factotum de Buenos Aires; Iván Rosado, Este carnaval y Casagrande de Rosario; y el colectivo Relámpago - Frente editorial del Noa.

El stand, que lleva el nombre del escritor y periodista cordobés Jorge Baron Biza,⁹ es atendido por los propios editores, quienes además coordinan una nutrida agenda de charlas y paneles alrededor de temas como la autogestión en el trabajo editorial, la conformación de redes, la organización de ferias, el diseño de catálogos, entre otros. Su ubicación dentro de la Feria es visible y estratégica, ya que colinda con el acceso al Cabildo de la ciudad, donde tienen lugar la mayor parte de las actividades de la programación general.

Algunos eventos organizados por el Espacio Baron Biza en la última edición de la Feria fueron “La red social. Tejiendo redes para crear oportunidades”, sobre las ferias del libro independientes de Córdoba; “Máquinas de cooperar. Colectivos de editoriales independientes”, con la participación de La coop, Relámpago - Frente editorial del Noa, Feria de editoriales rosarinas y Prendefuego; “¿Qué hay de nuevo, viejo?”, sobre el presente y el futuro de la literatura contemporánea; “¿Sueñan los catálogos con editores infalibles?”, para debatir sobre criterios, líneas editoriales, pensar el oficio del editor y su rol como productor de contenidos, y “Bibliomaníacos” mesa de diálogo sobre la edición independiente con editores de México, Rosario y Córdoba.

El trasfondo de la materialización de este espacio se trama en una larga historia de disputas por la visibilidad y el reconocimiento del trabajo editorial local, que ha retomado impulso en los últimos años. Un antecedente inmediato del Baron Biza fue Frente mar, el colectivo de editoriales independientes de Córdoba que tomó forma a comienzos de 2015. El grupo, conformado por alrededor de diez sellos, apostó por el asociativismo como estrategia de posicionamiento y participó en varias ferias en distintos puntos del país.

9 El autor de la novela de inspiración autobiográfica *El desierto y su semilla* (1998, 2013) tuvo una prolífica labor periodística y ensayística, recuperada de manera póstuma en *Por dentro todo está permitido* (2010). Su vida transcurrió en medio de dramas familiares y problemas con el alcohol. Meses antes del estallido por la crisis en 2001, Jorge Baron Biza se suicidó arrojándose del piso 12 de un edificio en Nueva Córdoba.

En aquel momento en Córdoba ya venía llevándose a cabo en forma periódica la feria colectiva Libros son, con la participación de editores de libros, revistas y fanzines para mostrar sus publicaciones, en muchos casos de autor y artesanales. También venía organizándose de manera colectiva el Festival Internacional de Poesía de Córdoba, por iniciativa de los editores de Caballo negro, Recovecos y Viento de fondo. En Buenos Aires existía La coop, que actualmente está constituida como cooperativa y reúne a casi veinte editoriales independientes para distribuir y difundir sus producciones, con el objetivo de federalizar la circulación e incidir en el diseño de políticas públicas para el sector.¹⁰ Otras experiencias similares son Los siete logos, Sólidos platónicos y Todo libro es político, grupos de editoriales que organizan stands colectivos en la Feria del Libro de Buenos Aires y otras ferias del interior del país.

Si bien la iniciativa de Frente mar no se sostuvo en el tiempo, en este espacio germinaron algunas de las demandas que se llevaron al Foro Editorial que ese mismo año convocó la Municipalidad de Córdoba a través de la Secretaría de Cultura para establecer diálogo con editores locales. La producción editorial en la ciudad y el interior provincial venía creciendo a un ritmo acelerado desde los primeros años del nuevo siglo, y los distintos emprendimientos ampliaron las propuestas en materia de títulos, formas de circulación y vínculos con autores y lectores. A instancias de esta diversidad, en los últimos años los editores han suscitado espacios de encuentro y asociación, con el objetivo de participar colectivamente en ferias y poner en común sus ideas alrededor del trabajo editorial.

Desde la perspectiva de sus participantes, el colectivo Frente mar contribuyó a lograr un espacio de unidad –aunque no sistemático y organizado– para promover el debate y colocar a las editoriales independientes como interlocutores ante el Estado municipal, que hasta entonces venía ignorando su capacidad de movilizar la escena literaria a nivel local y nacional. El Espacio Baron Biza se concibió como producto de este diálogo y de la construcción colectiva de las editoriales participantes –no sólo de Frente mar sino del Foro Editorial– con el objetivo de visibilizar y potenciar su producción en el marco de la Feria del Libro, y contribuir con la bibliodiversidad.¹¹ La convocatoria es

10 Estos objetivos son desarrollados en la entrevista disponible en <http://lanan.com.ar/lacoop-editoriales-independientes/>, realizada por Ailín Bullentini para la revista Nan. Fecha de consulta: 18 de septiembre de 2017.

11 La expresión es utilizada por los organizadores para la difusión del Espacio. Sobre los sentidos que asume en relación a los fenómenos de concentración y transnacionalización

abierta, pública y gratuita y se propone además entablar vínculos con sellos de otras zonas del país.

En este punto, se puede reconocer que la experiencia colectiva de las editoriales ha ido atravesando distintos momentos. Como ocurrió en el caso de los artistas que participaron de Limbo, se produjo un desacuerdo en el marco de un ordenamiento cultural ajeno a la diversidad de prácticas editoriales que tienen lugar en Córdoba. La experiencia de Frente mar contribuyó a operar esta desclasificación de los sistemas de ordenación de lo cultural a partir de la producción de redes para construir un espacio propio de la edición independiente, sostener el trabajo autogestivo así como las escrituras y los circuitos literarios que estas prácticas habilitan. Las editoriales asumieron una voz colectiva y adquirieron otra forma de visibilidad pública, a partir de la asociación y de su participación en las ferias del libro en todo el país.

La convocatoria al Foro Editorial abrió un canal de diálogo con el Estado municipal, y en ese marco se decidió avanzar con la formación del Espacio Baron Biza. Los editores independientes habían empezado a constituirse como parte con posibilidades de intervenir en la reconfiguración de los espacios y de lo visible en el mercado del libro. Atento a este acontecimiento político, el municipio garantizó la apertura del stand en el marco de la feria de la ciudad, que tiene un perfil marcadamente comercial.¹²

Luego del tercer año consecutivo de funcionamiento del stand y de su notable crecimiento, la experiencia de Baron Biza condensa los sentidos del lema “Más libros para más”, aquel que identificó al recordado Centro Editor de América Latina.¹³ Por un lado, las editoriales históricamente relegadas de la

del mercado editorial, Ivana Mihal sostiene: “La bibliodiversidad se instaló en la agenda pública con la relevancia que adquirió en los últimos años la diversidad cultural como desafío de las políticas culturales y elemento indispensable en la efectivización de los derechos culturales (...). Sin embargo esta problemática está vinculada desde nuestra perspectiva no sólo con la diversidad cultural en relación con libros. La bibliodiversidad atañe también a la diversidad de lecturas, a las implicancias que tienen los libros y materiales de lectura en tanto bienes culturales para la constitución simbólica, imaginaria e identitaria de los conjuntos sociales” (2011: 2).

12 Los expositores que costean sus stands en la feria son en gran número cadenas de librerías que ofrecen *best sellers*, novedades dirigidas al gran público o clásicos de literatura nacional y universal.

13 El Centro Editor de América Latina se fundó en 1967 por el grupo liderado por Boris Spivacow, tras la intervención de la UBA en 1966 y su desplazamiento al frente de Eudeba. Durante casi treinta años publicó colecciones de libros a precios muy accesibles.

feria más convocante de la ciudad contribuyen a hacer efectivo el derecho a la cultura, poniendo a circular allí sus catálogos y ampliando significativamente la oferta de libros. Por otro lado, vienen ampliando también las posibilidades de difusión de su actividad y el acceso de nuevos públicos a escrituras que en muchos casos se distinguen de los cánones del circuito *mainstream* y las formas típicas del arte literario en condiciones modernas (Laddaga, 2008).

El Espacio Baron Biza no es la única política pública vigente en Córdoba en materia de edición. Desde años anteriores se viene realizando la convocatoria “Fondo de estímulo a la actividad editorial cordobesa”, dispuesta por la Ordenanza municipal 8808/1992. Este fondo se destina a reactivar y promover la publicación de obras inéditas de autoría cordobesa, aunque existen críticas por parte de algunos editores por los retrasos en la entrega del financiamiento, que luego queda desfasado respecto de los costos de la publicación de los libros. En el ámbito provincial se sancionó la Ley 10.246 de “Estímulo a las ediciones literarias cordobesas”, vigente desde 2015. La norma establece una suma para la adquisición de libros de autores cordobeses publicados por editoriales de la provincia de Córdoba. Los ejemplares adquiridos son distribuidos en la sede del Poder Legislativo, bibliotecas populares, instituciones educativas, gremiales, y culturales que solicitan su participación en el programa.

Se pone de manifiesto que las políticas públicas que apuntan a generar determinadas condiciones para el desarrollo de los actores culturales no siempre son suficientes, efectivas en su implementación o en su capacidad para generar consensos en relación a sus demandas, por lo que estos actores continúan interpelando al Estado. Y si bien las políticas culturales que desde allí se implementan ordenan y ponen límites sobre aquello que se puede hacer y decir, también es cierto que algunas de ellas se vinculan con prácticas emergentes o novedosas y recuperan lo nuevo que instituye el desacuerdo hacia ese ordenamiento. Así, la importancia concreta de la acción del Estado para los emprendimientos editoriales de carácter independiente o autogestivo radica en la necesidad de apuntalar, incentivar y ofrecer perspectivas a la diversidad de proyectos culturales y evitar su atomización, en un escenario cada vez más asediado por la lógica mercantil.

En este marco, la experiencia de formación del Espacio Baron Biza evidencia los desacoples que la construcción de redes puede producir en la organización hegemónica de la cultura (Williams, 1980), signada por el flujo de bienes simbólicos en el comercio mundial (Yúdice, 2002) y las relaciones arti-

culadas en torno al consumo. En este caso, el trabajo colaborativo contribuye a montar y sostener un espacio que visibiliza y promueve prácticas de escritura diversas respecto de la estandarización que requieren los imperativos comerciales a nivel global y, al mismo tiempo, apunta a construir vínculos y ampliar las comunidades de lectores. Desde la perspectiva de Rancière, la experiencia evidencia la reconfiguración de los actores, las relaciones y los circuitos que conforman la cultura literaria local.

Conclusiones preliminares

Los casos que hemos presentado admiten, como se ha visto, esta lectura que con Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1999) podríamos calificar de ambivalente: por un lado, estos colectivos culturales dan muestra de su carácter autónomo respecto de la cultura dominante y sus criterios de legitimación, ya que funcionan como espacios experimentales en donde las reglas de valoración de las prácticas culturales son otras: en general, las que ese colectivo (sea editorial o de artes visuales) se da a sí mismo según una definición propia de lo literario o lo artístico que ponen en cuestión categorías tradicionales tales como la de autor, obra, espectador o lector. Esa definición propia, vinculada a la noción de alternatividad, es la que opera en la base no sólo de su producción sino también de sus criterios de agregación comunitaria, que buscan construir un lugar de independencia respecto de las instituciones tradicionales. Sin embargo, su condición heterónoma y dependiente de las instancias de distribución de legitimidad se pone de manifiesto cuando disputan un lugar en esos mismos espacios institucionales que proveen tanto el mercado como las instituciones culturales estatales, y que funcionan, en un grado relativamente importante, como condiciones materiales de producción en tanto aportan recursos financieros y simbólicos. Esa misma heteronomía se constata cuando comprobamos que la revalorización de aquellas formas afectivas de colectividad no es incompatible con la gestión de dichos recursos a través de alianzas propias del capitalismo cultural y sus modos de producción, circulación y consumo.

En este doble anudamiento, los casos analizados despliegan su praxis artística y literaria de manera contextual y situada, y es así que podemos afirmar que su autonomía o heteronomía no puede considerarse un dato a priori o un punto de partida para describir sus características intrínsecas, sus modos de funcionamiento o las formas y contenidos de sus producciones culturales. Por el contrario, esta autonomía o heteronomía debe entenderse como efecto de

las relaciones que estos colectivos establecen con otros actores –el Estado con sus agencias culturales, el mercado con su circuito de galerías y curadores, los otros artistas independientes–, relaciones en el marco de las cuales las marcas de la dominación cultural tienen mayores o menores posibilidades de intensificarse, o debilitarse.

Referencias bibliográficas

- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational Aesthetics. *October*. 110, pp. 51-79.
- Bishop, C. (2007). El giro social: (la) colaboración y sus descontentos. *Ramona*. 72, pp. 29-37.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Costa, F. (2007). Cuestiones de teoría estética. Sobre el arte relacional. *Ramona* 88.
- Expósito, M. (2005). Arte: la imaginación política radical. *Instituto europeo para políticas culturales progresivas*. Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0106/brumaria/es>
- Fernández Vega, J. (2003). Más y más variedades de lo mismo y de lo otro. *Ramona*. 34, pp. 82-85.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guattari, F. (1995). *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La Marca.
- Grignon, C. y Passeron, J. C. (1999). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Laddaga, R. (2005). Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente. *Otra Parte*. 6, pp. 7-13.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Laddaga, R. (2008). Otras escenas de literatura. Sobre las letras argentinas en tiempos recientes. *Iberoamericana*. 29, pp. 157-170.
- Lash, S. (2005). *Crítica de la información*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 73-77.
- Longoni, A. (2007). Encrucijadas del arte activista en Argentina. *Ramona*. 74, pp. 31-43.
- Longoni, A. (2009). Arte y activismo. *Errata 0*, Bogotá.

- Mihal, I. (2011). Bibliodiversidad: una mirada a las políticas culturales estatales. *Actas del II Seminario Internacional de Políticas Culturais*. Río de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 1-15.
- Municipalidad de Córdoba. (16 de junio, 2017). El Mercado de Arte 2017 inaugurará en agosto con 39 galerías seleccionadas. [Portal Institucional de la Municipalidad de Córdoba]. Disponible en <http://www.cordoba.gov.ar/2017/06/16/mercado-arte-2017-inaugurara-agosto-39-galerias-seleccionadas/>
- Orosz, D. (29 de junio, 2017). Mercado del arte: Espacios independientes se reunieron con la organización de la feria. *La Voz del Interior*.
- Orosz, D. (21 de agosto, 2017). Punto de vista: entre el mercado y el Limbo. *La Voz del Interior*.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Consorcio de Salamanca.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Zallo, R. (2016). Las industrias creativas a discusión. *Tendencias en comunicación. Cultura digital y poder*. Barcelona: Gedisa.