

AUTOGESTIÓN CULTURAL EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES¹

Cultural self-management in the city of Buenos Aires

BENITO, Karina²

Resumen

El artículo aborda determinadas valoraciones sobre los procesos y condiciones de producción del quehacer artístico denominado por los actores sociales como “independiente” desde el retorno de la democracia en 1983 en la República Argentina recortando el estudio a la Ciudad de Buenos Aires. El trabajo metodológico fue de corte cualitativo etnográfico sobre el campo cultural autogestivo. Las *experiencias* analizadas en sus modalidades de producción cultural se encuentran signadas por el intento de contrarrestar, incluso sin proponérselo, ciertas hegemonías de un mercado cultural altamente competitivo. En esta ponencia, entonces, se reflexionará sobre ciertas problemáticas en torno al arte y a un modo particular de gestión cultural. Dicho de otro modo, se sostiene que determinados grupos disputan contenidos simbólicos, el cuidado de ciertas éticas, el valor por ciertas estéticas experimentales con un sentido para su territorio.

Abstract

The article focuses on understanding certain processes of the artistic occupation from the return of the democracy in 1983 in the Republic Argentina cutting the study away to the City of Buenos Aires. The methodological work was of qualitative ethnographic cut (primary and secondary sources) on artists who compose the cultural field self-managed.

Palabras-claves: autogestión; cultura; grupo; redes; territorio.

Keywords: self-managed; culture; groups; networks; territory.

Data de submissão: Setembro de 2016 | **Data de publicação:** Março de 2017.

¹ El material de este trabajo fue presentado de manera resumida en el 8º Congreso Consejo Europeo de Investigaciones Sociales en América Latina, organizado por el Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca, que se celebró en Salamanca, España del 28 de junio al 1 de julio de 2016 aunque no fue publicado en una revista.

² KARINA BENITO - Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. ARGENTINA. E-mail: karina.benito@speedy.com.ar

INTRODUCCIÓN

La pregunta que vertebró el trabajo es: ¿Cómo sienten, valoran o expresan su mirada los artistas en torno a su quehacer en la Ciudad de Buenos Aires? Las entrevistas analizadas en las cuales explicitan sus modalidades de producción cultural demuestran una dimensión subjetiva que se encuentra signada por el intento de contrarrestar, incluso, sin proponérselo, ciertas hegemonías de la industria cultural. En este artículo, entonces, se reflexionará sobre ciertas problemáticas en torno al arte y a un modo particular de gestión cultural en la Ciudad de Buenos Aires. Dicho de otro modo, se sostiene que determinados grupos disputan contenidos simbólicos, el cuidado de ciertas éticas, el valor por ciertas estéticas con un sentido para su territorio.

Se pretende así caracterizar el modo en que los artistas “*independientes*” trabajan, confeccionan sus obras o propuestas, los distribuyen ellos mismos y las hacen circular conformando un núcleo de producción vinculado a la autogestión. La expresión relevada en las entrevistas como “*independiente*” refiere a un modo particular de gestión en la región que se caracteriza por un formato cuya sustentabilidad no está dada por aportes oficiales o gubernamentales sino por mecanismos colectivos de trabajo que se encuentran en los márgenes de dichas lógicas. Según palabras de Perkins (2010) se trata de la percepción de cada individuo como gestor de su propio desarrollo cultural y el de su comunidad. Es decir, entran redes como un modo de autosustentabilidad cuyas éticas y estéticas experimentales no viven bajo el amparo del Estado y no se enmarcan en la industria cultural. Se sostiene que establecen redes capilares manteniendo un pensamiento crítico que no oculta por momentos su desorientación o contradicción.

Este trabajo se trata de un análisis de determinados agenciamientos colectivos en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires cuya singularidad de autogestión podría ser leída como resistencia en el marco de determinados procesos sociohistóricos característicos de la globalización. Se menciona tal categoría que está intrínsecamente relacionada con la dinámica capitalista que atraviesa al mundo desde la década de los '90 post caída del Muro de Berlín. Esta expansión y legitimación de la economía capitalista al mundo implica la conformación de una cultura atravesada por la mercantilización creciente de todas las esferas de la vida social.

Según Aldo Ferrer (2007) la globalización constituye un sistema de redes en las cuales se organizan el comercio, las inversiones de las corporaciones transnacionales, las corrientes financieras, el movimiento de personas y la circulación de información que vincula a las diversas civilizaciones. Es asimismo, el espacio del ejercicio del poder dentro del cual las potencias dominantes establecen, en cada período histórico, las reglas del juego que articulan el sistema global. Uno de los principales mecanismos de la dominación radica en la construcción de teorías y visiones que son presentadas como criterios de validez universal pero que en realidad son funcionales a los intereses de los países centrales. Según el autor cada país tiene la globalización que se merece. Asimismo, recuerda que en el pasado los países subordinados a la condición colonial estuvieron sujetos a las condiciones de sus metrópolis y su estilo de inserción en el orden global respondió a los intereses de las mismas. Si la globalización refiere a la reformulación de la relación entre el tiempo y el espacio con consecuencias para la sociedad se analizará en este trabajo el modo en que los sujetos desarrollan estrategias, se relacionan, emprenden y construyen sus proyectos, se mueven en un campo cultural.

La mercantilización cubre ya casi todos los niveles de humanos posibles en términos de Juano Villafañe (2011). Según su perspectiva el tráfico de la mercancía pensado por Marx no sirve hoy únicamente para realizar la crítica de la economía política, como tradicionalmente se piensa, a veces vulgarmente, desde las ciencias sociales, sino que también sirve, recuerda Slavoj Žižek en “El sublime objeto de la ideología”, para la explicación histórica del modo de pensar simbólico, abstracto o conceptual, para analizar la división del trabajo intelectual y manual que nació justamente con la mercancía y para realizar la crítica de la cultura. En la sociología de origen francés, en general, se expresan las consecuencias negativas de la desaparición de lo que específicamente Robert Castel denomina sociedad salarial. También Richard Sennet, hace referencia a cierta pérdida de espacios contenedores de la llamada sociedad industrial, si adoptamos una definición marxista. ¿Cómo son entonces los espacios y los tiempos en los cuales desarrollan sus proyectos los artistas en Ciudad de Buenos que no se encuentran encuadrados dentro de tales espacios contenedores? ¿Cómo han desarrollado sus prácticas? Si se considera tal como se ha planteado con anterioridad (BENITO, 2009) que la globalización como proceso sociopolítico, se inmiscuye como ritual de prácticas, destrezas e incluso subjetividades adaptadas a tal instancia. La pregunta podría ser: ¿Cuales son las destrezas que los caracterizan? ¿La lógica del

capitalismo postfordista se inmiscuye en sus prácticas redefiniendo su quehacer o resisten a la globalización? Se podrían tomar prestadas las palabras de Gravano (2008) quien dirá que se trata de un eslabonamiento de contradicciones, la que puede construir el progreso como también puede no hacerlo. “Y es la acción de los hombres, dentro de las contradicciones de cada sistema social, la que determina que los cambios sean posibles” (GRAVANO, 2008, p. 93).

La cultura “*independiente*” en la Ciudad de Buenos Aires.

La metodología de trabajo implicó la observación participante, el acopio de fuentes secundarias (revistas, fanzines, folletería, páginas webs, blogs) y la realización de entrevistas en el marco de la metodología etnográfica para relevar determinada cosmovisión sobre su quehacer. En ese sentido, las diversas nominaciones recabadas en torno a las formas de autogestión en el campo cultural varían según la década desde el retorno de la democracia en la República Argentina, tales como “*underground*”, cultura “*off*”, “*independiente*” o “*alternativa*” y en esta última década “*emergente*” dan cuenta siempre de esos grupos que se autoproducen y le dan ese potencial creativo a la región. Underground es un concepto definido por Michel de Certeau (1999, p. 163) con estas palabras: “El desarrollo marginal de contraculturas en los bordes de cada estructura (educación, prensa, teatro, etc.), un hormiguero bajo la hierba, una vida multiforme corresponde a lo que la leyenda oficial llama el underground”. Se trata también de una expresión utilizada en la ciudad de Buenos Aires sin un sentido unívoco. Incluso, se podría afirmar que condensa discrepancias, tal como lo demuestra Urdapilleta (2006, p. 12) a continuación:

“Los que hicimos el under jamás aceptamos esa palabra, siempre dijimos que era teatro. Teatro nuevo, joven, no sé. Pero era teatro. Muchos usaron esa palabra despectivamente. Otros la usaron para engancharse diciendo ‘yo pertenecí al under’ cuando no pertenecían. Fue un movimiento teatral. Yo no salí del under. Fuimos un grupo de gente que hicimos un movimiento de teatro junto con un público. Fue una época. Pero no lo llamábamos under; hacíamos teatro. Éramos gente con formación”.

Al retorno de la democracia, esta categoría nombró una serie de *experiencias*³ que acontecían en diversos recintos donde los grupos de arte presentaban sus trabajos usualmente en subsuelos en diversos recovecos de la ciudad. Los grupos se habían acostumbrado a cierto camuflaje en la dictadura, una especie de “*cultura escondida*” que no tenía visibilidad. En la cita se denuncia la apropiación de la palabra “*under*” en coexistencia con un sentido peyorativo mientras que para algunos no importaba tanto el decorado donde se presentaban sino los contenidos que su arte podría transmitir. La crítica incluye también cierto romanticismo porque según lo relevado en las fuentes analizadas, la época imponía determinadas condiciones sociohistóricas ya que se retornaba de un periodo de dictadura finalizado en 1983 que había intentado aniquilar con ciertas estructuras ideológicas de producción cultural. Aunque existan contradicciones en torno al vocablo no resultaría posible negar la existencia de tal “*movida*” que signó un período tal como se advierte.

“Una mirada atrás a la producción escénica de los ’80 nos muestra un potente movimiento off, que funcionaba subterráneamente durante la dictadura y que estalló con fuerza en la democracia...Producir un espectáculo sin o con escasos recursos personales, en Europa podría considerarse off, en Argentina forma parte de la cotidianeidad”. (PANSERA, 2006, p. 12).

Resulta pertinente esclarecer entonces que algunos artistas producen “*por amor al arte*”, es decir, con recursos personales, motivo por el cual la autogestión y la asociatividad en dinámicas grupales configuran una alternativa de difusión y circulación de sus obras. No obstante, tal como se manifiesta en la cita, lo “*off*” es parte de la cotidianeidad en estas latitudes latinoamericanas.

“Yo siempre armé proyectos independientes, autogestionados, como mi sala y mi estudio de danza que tengo hace muchísimo tiempo. Supongo que si hasta ahora me he autogestionado, me seguiré autogestionando en el futuro. Los bailarines y los actores hemos estado siempre desregulados. Eso nos da un entrenamiento que es parte de nuestra actividad. Ese acostumbramiento genera una sabiduría que reduce la angustia en los artistas independientes”.⁴

³ Se utiliza este concepto refiriendo a la perspectiva filosófica desplegada por Agamben quien sostiene “Por eso quien se propusiera actualmente recuperar la experiencia tradicional se encontraría en una situación paradójica. Pues debería comenzar ante todo por dejar de experimentar, suspender el conocimiento. Lo cual no quiere decir que sólo con eso haya recobrado la experiencia que a la vez se puede hacer y tener. El viejo sujeto de la experiencia de hecho ya no existe. Se ha desdoblado. En su lugar ahora hay dos sujetos, que una novela de principios de siglo XVII (o sea en los mismo años en que Kepler y Galileo publicaban sus descubrimientos) nos muestra mientras caminan uno junto al otro, inseparablemente unidos en una búsqueda tan aventurera como inútil. Don Quijote, el viejo sujeto del conocimiento, ha sido encantado y solo puede hacer experiencia sin tenerla nunca. A su lado Sancho Panza, el viejo sujeto de la experiencia, sólo puede tener experiencia, sin hacerla nunca” (AGAMBEN, 2001, pp. 31-32).

⁴<http://www.cocoadei.com.ar/ladanzacontemporanea.html>.

Se desprende de lo expuesto que la modalidad de producción “*desde abajo*” podría pensarse tanto como un modo “*independiente*” de la cultura oficial y como “*alternativa*” para producir al margen de determinados circuitos comerciales. ¿Por qué la autogestión es la modalidad prevaleciente? ¿Por qué determinadas expresiones artísticas han estado siempre desreguladas? ¿Cuál es el entrenamiento que poseen aquellos artistas cuya sabiduría no es experiencia teorizada ni teoría hecha práctica? El grupo de arte denominado “Escombros, artistas de lo que queda”⁵ expresa en sus postulados una reflexión que otorga claves para pensar la relación de las fuerzas dinámicas que operan en los grupos y también una estética que se articula en este contexto:

*“El artista de hoy es un sobreviviente.
Lo que sobrevivió de una cultura que fue reducida a escombros.
Entre esos escombros trabaja y en medio de ellos construye el futuro.
¿Qué forma tendrá el nuevo edificio?
No lo sabe.
El arte experimental es, precisamente, eso: un experimento.
Imposible prever el resultado.”*

La expresión hace referencia tanto a una cultura que fue reducida a escombros - se infiere que desde la dictadura- y a la vez proclama que el arte experimental busca nuevos horizontes. Resulta relevante recordar que si el artista tuviese una técnica ya trazada también tendría no sólo procedimientos sino previstos los resultados, porque las técnicas sirven para alcanzar un fin prefijado. Por el contrario, en la Ciudad de Buenos Aires prima el arte experimental donde se desconoce la forma que tendrá la propuesta que se realiza. En esta perspectiva se construye un futuro sin prever los resultados, tal como lo afirma el Grupo Escombros, conformado por artistas argentinos que, bajo ese nombre, trabajan desde 1988 hasta la actualidad en la realización de performances, instalaciones, arte digital, murales, afiches, grabados, dibujos, etc. Es un grupo que combina diversas artes plásticas y nace en plena hiperinflación⁶. Por lo tanto, su arte está en correlación con la crisis desde su fundación. En su primer manifiesto, la estética de lo roto detalla su sensibilización por el contexto en el que producen:

⁵<http://www.grupoescombros.com.ar>

⁶ La hiperinflación de 1998 aconteció en el primer semestre e influyó en la posterior renuncia del primer presidente elegido por el pueblo tras el proceso electoral luego de la dictadura, el Doctor Raúl Alfonsín.

“En ese país caótico, donde la realidad se armaba y desarmaba al ritmo vertiginoso de un caleidoscopio, los integrantes del Grupo hicieron una elección que, en muchos aspectos, no fue modificada hasta el día de hoy. Se eligió, para exponer, un no-lugar. Es decir, un lugar absolutamente ajeno a cualquier expresión artística”.

¿Lo grupal como una modalidad de gestión colectiva amortigua la realidad que se arma y desarma al ritmo vertiginoso de un país caótico? ¿Por qué se eligen no-lugares como ámbitos de expresión? ¿Cómo lo imprevisible se articula tanto con una estética como con un modo de producir cultura? ¿Qué entendemos por cultura? Ladagga (2006) afirma que no es simplemente un conjunto de ideas, más o menos articuladas, un patchwork más o menos tejido, es un repertorio de acciones con lo que se encuentra el participante de una escena a la hora de actuar, repertorio que se vincula a un conjunto de formas materiales y de instituciones. El autor siguiendo a Ranciere (2014) dirá que es un vínculo entre un modo de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización que se articulan con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en un universo histórico determinado. ¿Qué condensa la autogestión como un modo de producción por estas latitudes? ¿Qué significados, gustos, orgullos y desprecios compartidos abriga la categoría? Se concibe entonces a la cultura (GRAVANO, 2008) como aquella que implica hablar de prácticas y representaciones simbólicas, acciones de vida que adquieren significación establecida por los actores (en esta ocasión; artistas) que la comparten y no sentidos dados en forma natural.

Asimismo, cultura implica el establecimiento de un modelo-en este trabajo- la autogestión, que sirve para la acción y actúa como parámetro para la atribución de esas significaciones y valores. Siguiendo al autor citado podemos decir que la cultura no brinda la imagen de una laguna apacible, sino que se parece más al oleaje permanente embravecido, a una confrontación permanente, a una lucha por dar, cambiar y reproducir sentidos. Es decir, se afirma que la cultura no responde a un único orden, lógica o sentido, sino que precisamente será el reinado de la diversidad, de la heterogeneidad, por carácter de magma de contradicciones permanentes y una “arena de luchas” (al decir del semiólogo Valentim Voloshinov) por dar, compartir o imponer significados. ¿Cuáles son los significados que se intentan compartir desde la autogestión en contraposición a lo que la industria cultural promueve?

En otro trabajo (BENITO, 2011) señalé que la relevancia del estilo en las experiencias analizadas implica cierta articulación entre forma y contenido. En este sentido las producciones culturales, es decir, las obras de arte de dichos artistas se exponen al fracaso mientras que esto no es lo que la industria cultural concibe por su encasillamiento y clasificación previa. Lamentablemente quien no se adapta resulta víctima de la impotencia, no sólo económica sino espiritual, vital o como se prefiera llamar a quien se califica como productor y no como consumidor. La frustración es demostrada a sus víctimas en cada manifestación de la industria cultural sin posibilidad de equívocos.

“La industria cultural está interesada en los hombres sólo como sus propios clientes y empleados, y, en efecto, ha reducido a la humanidad en conjunto, así como a cada uno de los elementos, a esta fórmula agotadora. De acuerdo con el aspecto determinante en cada ocasión, se subraya en la ideología, el plan o el azar, la técnica o la vida, la civilización o la naturaleza. Como empleados, son exhortados a la organización racional y a incorporarse a ella con sano sentido común” (HORKHEIMER & ADORNO, 1969, p. 177).

En este sentido la industria cultural mantiene el ritmo de la ciudad como circulación, tráfico y paso. Mientras que el quehacer de los artistas en un campo cultural autogestivo relevado a través de entrevistas analizadas y expuestas en este apartado demuestran que se esfuerzan en pensar la relación entre tiempo, historia, memoria y territorio. Attali (2001) dirá que el tiempo no existe allí sino por las actividades que lo instalan y las historias que lo describen. La prisa de la industria cultural no tiene sentido para la autogestión ya que cada acontecimiento⁷ tiene su ritmo, su origen, su duración. En este sentido, la memoria inscripta en estas experiencias avanzan hacia el porvenir caminando para atrás, es decir con la espalda vuelta hacia él. Dicho de otro modo, es como si los artistas “*independientes*” estuvieran atentos a que en algunos países hegemónicos se mantiene o trata de mantener al resto en situación de dependencia económica, política y cultural. Los países periféricos como el nuestro- en términos de

⁷ “La producción colectiva se caracteriza por un particular intercambio e interrelación con otros en dinámicas que a su modo son alegres, sin por ello perder la seriedad del asunto ni el motor implícito del entusiasmo colectivo. Y resulta oportuno recordar que en el campo de las ciencias sociales algunos fenómenos sociales como espacios, clubes o centros culturales autogestionados en momentos de crisis, si bien se suelen explicar provocados por causas vinculadas a los procesos de la globalización, reformas estructurales, terciarización, precarización y flexibilización laboral como algunas de las experiencias analizadas, en virtud de un trabajo empírico, también son producto del *amor fati*. Es decir, a pesar de las vicisitudes que impone el destino, surgen también por el desafío de *los sujetos al inventar colectivamente* en determinadas circunstancias, incluso, las adversas y en eso radica el gusto compartido” (BENITO, 2012, p. 71).

Bosch- mantienen esta dependencia gracias fundamentalmente a la acción de las oligarquías, las que se ocupan más de satisfacer los intereses del país central que los del suyo propio. La teoría afirma que un país periférico sólo puede quebrar la situación de dependencia llevando a cabo una política de liberación, que consiste en expulsar del poder a la oligarquía nativa y oponerse a la penetración económica, política y cultural de los países imperiales. Siguiendo al autor, se podría explicar que la penetración cultural es una parte importante de la estrategia que los países centrales despliegan para mantener su hegemonía sobre los periféricos y se podría agregar que generalmente lo hacen a través de su industria cultural. En consecuencia, la política de la liberación de éstos debe consistir en el rechazo de la cultura imperial y la elaboración de una cultura propia.

La gramática social: “por amor al arte”

Las *experiencias culturales* analizadas priorizan las modalidades del quehacer tales como la camaradería y pretenden contrarrestar, sin proponérselo, así el mundo racional del capitalismo moderno a través de dinámicas grupales con formas autogestivas. En la siguiente nota de campo se amplifica la cuestión que se pretende dilucidar.

“Los sellos discográficos saben replicar, y las formulas de éxito comercial funcionan sólo un tiempo y lo suyo es vender a un gran público y vender en grandes cantidades. (...)Y en ese sentido hay quienes tienen idea de cómo construir fachadas de música, algo que parece...y los que no tienen muchos elementos para discernir dicen: ¡guau! Y al año siguiente desaparecen. (...) Pero las obras buenas prevalecen porque, por algún motivo, ese arte no se olvida y los artistas que tienen algo muy importante que los lleva a ser música lo hacen porque sale de un adentro, un interior. Y no lo pierden porque no hayan vendido una cantidad de discos, viven en eso. Realmente quienes hacen algo bueno lo hacen porque sale de un adentro indestructible, y no los van a sobornar. Y no se cansan porque no se vendieron los discos esperados. Entonces esa persona va a insistir e insistir.”⁸

¿Y el Club?

El Club se propone a ayudar a quienes no venden millones y por eso los sellos discográficos nos los tienen bajos sus techos. Y tiene un valor muy grande lo que están haciendo, y están en esta situación de autoproducción, producciones independientes y no lo hacen por un interés comercial o porque creen que lo van a lograr sino porque tienen una necesidad imperiosa, interior, de producir esa obra que tienen en la cabeza. Eso a nuestro entender merece la pena ser conectado con quienes buscan esas obras genuinas”.

⁸ Entrevista-encuentro con el músico Santiago Vázquez (creador de la Bomba de Tiempo, La Grande y del Club del Disco).

Se podría conjeturar, entonces, que una experiencia como el Club del Disco se da en ese intento de subsistencia homóloga a la situación de los grupos de artistas locales que se autoproducen “*por amor al arte*”. Asimismo, aparece otra idea recurrente respecto de lo que no es vendible o comparable con las particularidades de la lógica del mercado. En este sentido, el arte tiene intereses no razonables, *inefables o afectivos* tal como se expresa en la cita “*porque tienen una necesidad imperiosa, interior de producir esa obra.*” En la entrevista se presenta explícitamente que dichas multinacionales aspiran a vender grandes cantidades, mientras el Club prefiere albergar otros valores y otras estéticas también “*por amor al arte*” ya que aunque hay una lógica económica implicada, el respeto se encuentra en esa distinción y reconocimiento por las variedades. De ese modo, se disputan contenidos simbólicos tal como se desprende de la entrevista realizada al músico como también al siguiente artista:

“Más que nada independientes como categoría que tiene que ver con todos, que atraviesa a todos... es el hecho de que no tienen... o sea... grupos que están conformados desde un punto de vista político-ideológico y no desde el punto de vista mediático exclusivamente. Y que son de bajos recursos, no pertenecen a un grupo comunicacional o a un grupo de televisión (...) Después puedes entrar a discutir si lo alternativo, además de no pertenecer a un grupo económico poderoso, implica tener una propuesta diferente a la que tienen los poderosos. No sólo por el hecho económico sino que además en el discurso se construye otra apuesta. No sé, si en todos hay una construcción de un discurso diferente, lo que sí hay en todos es que no tienen un acceso masivo”.⁹

“*Independiente*” es una categoría relevada cuya característica central consiste en la diferenciación respecto de las políticas públicas y del mercado, aunque no podría ser entendida en un sentido puro. No obstante, si se propicia la asociatividad y la pertenencia a un colectivo, grupo, red o movimiento. Por este motivo resulta pertinente acentuar que se trata de un modo de propiciar los lazos para resistir a las exigencias de fenómenos complejos como la globalización cultural donde se homogenizan tendencias bajo nomenclaturas que no reparan en distinciones e imponen etiquetas como es el ejemplo de los grandes sellos discográficos.

En la expresión adjuntada se homologa la categoría relevada como los “*poderosos*” con los medios de comunicación masivos o grupos empresariales constituidos como monopolios de las industrias culturales. También podríamos afirmar

⁹ Cita de la entrevista realizada a Martín Cossarini, coordinador del Centro Cultural Chilavert Recupera, que existe en una imprenta recuperada y autogestionada por sus obreros después de la crisis del 2001.

que “no todos” los grupos tienen escasos recursos, y tal vez vislumbren la coyuntura e inauguren un camino para el reconocimiento de las obras de arte autogestionadas desde este territorio y para su comunidad disputando así sentidos colectivos frente a las multinacionales tal como lo pretende, incluso, el Club del Disco que se apoya en las nuevas tecnologías facilitando así la distribución y circulación a escala internacional de las propuestas que alberga. “El problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de su resistencia del arte dentro del campo social global” (BOURRIAUD, 2008, p. 35).

El análisis de los vericuetos del campo cultural no comprueba el ideal de que los artistas “*no transan*” con ciertos intereses económicos y políticos, ya que ese postulado remitiría a una visión romántica e ingenua de la cuestión. Así es que se distinguen en los grupos *micropolíticas* que permiten su existencia e interacción en un campo complejo de fuerzas en tensión y aún así,

“...sería engañoso limitarse a hilvanar estas manifestaciones y declararlas contrahegemónicas: no puede ignorarse que aun en las experiencias más directas y autogestionarias existe acción y actuación, expresión de lo propio y reconstitución incesante de lo que se entiende por propio en relación con las leyes más amplias de la dramaturgia social, como también reproducción del orden dominante” (CANCLINI, 1990, p. 260).

En este sentido, a los fines de pensar la gramática social, una reconocida coreógrafa expresa:

“Cuando Nucleodanza se presentaba en distintos ámbitos, siempre decíamos ‘Nucleodanza es un grupo independiente de la Ciudad de Buenos Aires’. Pero en el extranjero nos preguntaban ‘¿independientes de qué?’. Explicábamos que éramos independientes porque no éramos oficiales, pero justamente lo que queríamos era depender, desesperadamente queríamos depender, soñábamos con que algún organismo nos cuidara”¹⁰

“¿Independientes de qué?” Una pregunta que seguirá resonando entre los grupos ya que complejiza la cuestión de esta ponencia porque es notoriamente una expresión “made in Argentina” (BENITO, 2005) y alberga contradicciones, e incluso sueños, tal como el enunciado: “*desesperadamente, queríamos depender, soñábamos con que algún organismo nos cuidará.*”

¹⁰ <http://www.cocoadatei.com.ar/ladanzacontemporanea.html>.

Lo que permite leer que hay quienes aspiran a una mayor intervención de las políticas públicas y hay otros que presentan resistencias entendibles en el marco de una pugna entre lo industrial y lo artesanal en tanto que el segundo procedimiento mantiene el aura siguiendo la perspectiva de Benjamin (1936), es decir, el contexto de tradición para una determinada comunidad.

Soportes de la producción local

“Mi compromiso social consiste en preguntarme y reflexionar qué es lo que quiero decir o hacer, cómo, con quién, cuándo, dónde, qué cuerpo quiero presentar, qué ser humano quiero mostrar. Todas estas inquietudes las pienso desde y para mi sociedad. Por la ventana de mi casa veo cómo la gente se emborracha, se pelea, se acuchilla, veo cartoneros, gente muerta de frío en la calle, una realidad hiper-violenta, muy distinta a la de Europa. Los artistas argentinos partimos de otras condiciones de producción: sin dinero, sin salas de ensayo, o con salas donde tiritamos (...) Así, no se puede, ni tiene sentido imitar el modelo que viene de Europa. ¿Qué validez tiene hacer una comparación de la producción local con la extranjera, cuando las condiciones para la creación son tan desiguales?”¹¹

¿Qué preguntas se formulan los artistas para su entorno? ¿Cuál es su “*compromiso social*” con la realidad cotidiana? ¿Cómo son las condiciones actuales de producción y difusión? La aparición de las nuevas tecnologías suscita un cambio de coordenadas respecto de las posibilidades de realizar comunicaciones, ya que se participa ingresando a una página web y “*de mail en mail*” publicitan sus propuestas. El soporte virtual configura posibilidades de conexión a través de diversas redes, donde existen los blogs, se postean, chatean, escriben en muros virtuales y dialogan a través de foros, facebook, etc. El análisis de esta metodología de comunicación se inscribe en la perspectiva trabajada sobre los grupos, sus gestos, actitudes que se articulan con sus lógicas. En el desarrollo de este análisis, se los denomina “*hacedores*” –también tal como se enuncian ellos mismos en ciertas oportunidades-. La categoría supone hechos realizados por sujetos involucrados en la producción y, precisamente, los medios masivos de comunicación no muestran a los productores, sino a los productos. Quizá la costumbre descripta intenta valorizar los procesos y los sujetos involucrados en los mismos, motivo por el cual convocan a la camaradería, a la proximidad -de mano en mano, de boca en boca, de mail en mail, de red en red-, se emprenden modos de relación, y no sólo medios de difusión. En este apartado, donde se encuentran

¹¹ Entrevista a Eugenia Estevez en Romero, Gabriela. (2005). *Puentes y atajos*. Buenos Aires: De los Cuatro Vientos.

costumbres en común, se trató de distinguir diversas actitudes para concluir que existen modalidades con sus respectivos códigos vigentes en una trama de vínculos y modos de producción poco explorados con el afán de establecer legislaciones gubernamentales proteccionistas o normativas para el sector cultural.¹² En este sentido, el proceso capitalista y el comportamiento no económico están en pugna activa, probablemente causando la resistencia de los “*hacedores*” a las nuevas pautas de consumo o producción que promueven determinadas racionalizaciones del trabajo, ya que podrían considerarse como una amenaza a la usanza acostumbrada. Asimismo, en este contexto el ascenso del neoliberalismo no es un accidente sino la palanca por excelencia de que se valen los centros capitalinos para socavar a las fronteras nacionales a fin de despejar el camino para la circulación de sus mercancías y capitales en términos de Mauro Marini y Mágina Millán “La incompetencia que están demostrando las clases dominantes latinoamericanas y sus Estados para promover la defensa de nuestras economías transfiere hacia los trabajadores la exigencia de tomar la iniciativa” (MARINI & MILÁN, 1996, p. 49).

Entre puentes y redes

La cantidad de subgrupos existentes en ese sector no oficial de la cultura se dedica a autogestionar sus proyectos en ese circuito “*alternativo*” donde se mueven con desarrollos heterogéneos ya que a la vez conviven diversas tendencias estéticas. La Red Sudamericana de Danzas creada en sus inicios por un grupo de amigas bailarinas, en este caso se han propuesto albergar disímiles experiencias y tal como se lo han planteado esgrimen:

“Favoreciendo sinergia, capacitaciones, circulación y sistematización de saberes, promoviendo herramientas, modalidades y espacios asociativos de trabajo, la red vincula nuevas formas de organización social con nuevas formas de desarrollo artístico y apoya una danza que investiga, en un contexto más amplio, nuevos sentidos en la cultura”.¹³

¹² “A su vez, correspondió al Estado en algunos países, como la Argentina, encarar las primeras inversiones para la creación de los primeros canales de TV, sometiendo los mismos al modelo de financiamiento y de programación norteamericano, lo cual facilitó el crecimiento de los intereses de esa nación en el interior de la economía nacional y en la promoción de sus empresas y productos manufacturados. Las políticas económicas impuestas por los gobiernos militares y civiles, más que propender al desarrollo de una industria nacional, abrieron las compuertas del país a inversiones extranjeras, a menudo de tipo golondrina, que aprovecharon todo lo que estuvo a su alcance hasta que, satisfechas, volaron a otros destinos, o bien se quedaron en el país a cargo del sector comercial más que del productivo” (GETINO, 2003)

¹³ <http://movimientolaredsd.ning.com/profile/redsd>.

La particularidad organizativa remite en principio a un momento fundante donde se vislumbra un fuerte liderazgo de la fundadora del proyecto. No obstante, la *red* se expande a escala latinoamericana y de ese modo aprovechan los usos de las nuevas tecnologías para mantenerse en comunicación desde distancias insalvables. Asimismo, generan un nodo (lugar de encuentro en cada ciudad) donde los responsables de diversas áreas se conectan para repensar en creatividad colaborativa cuestiones que les atañen en su región. También realizan un encuentro cada año para pensar las problemáticas comunes en jornadas de trabajo. Se centran en intercambios que hacen a las conflictividades tanto de sus quehaceres locales como distinguiendo las particularidades sobre cuestiones que también les competen a su especificidad.

“El desafío planteado era entonces encontrar herramientas específicas para aplicar al complejo sistema de vínculos, proyectos e ideas en proceso de conformación entre colegas de distintas localidades de la región. Y fue un desafío, sumamente motivador. Nos preguntamos cómo instalar nuevos hábitos de trabajo colectivo, dinámicas comunes entre grupos heterogéneos, sistemas de comunicación efectivos en un mapa de diversidad, maneras de trabajar que fueran eficientes, respetando asimismo el tiempo relativo y subjetivo de cada espacio cultural y social. Propusimos y probamos casi tantos matices organizativos como años tiene la red. A veces cerrando el año con poca o mucha frustración porque aquello que en teoría pensamos iba a funcionar, en la práctica no resultó; porque lo que en un gráfico parecía simple y realizable, cruzado por miles de kilómetros, de distancias territoriales y culturales, realmente no era viable” (RSD, 2009, p. 9).

Las redes existieron en nuestras sociedades desde épocas remotas como modos de atenuar y facilitar la supervivencia ya sea en situaciones de temor, incertidumbre y promoción de la ayuda mutua. Auslande e Litwin (1987) señalan que el desarrollo del pensamiento sobre redes sociales tuvo dos orígenes: primero surgió como concepto sociológico al final de la década del cuarenta y sirvió para definir las interrelaciones entre un sistema social como modelo alternativo para la entonces dominante perspectiva de acción estructural funcionalista. Desde esta perspectiva el foco se cionó a las características de lazos de unión entre los miembros, a partir de la estructura de la red. La red implica una representación espacio-temporal en la cual también se ocasionan formas de arraigo a través de las relaciones vinculares y el intercambio de información ya que se trata de un conjunto flexible. Es, decir posee una estructura propia. Asimismo, las redes sociales que se establecen en forma natural dentro de la sociedad son un apoyo emocional, específicamente para dar y recibir afecto y también son ayuda instrumental, porque pueden proporcionar servicios, bienes e información.

Desde el retorno de la democracia hasta la actualidad existen en la Ciudad de Buenos Aires experiencias culturales autogestionadas que, si bien se caracterizan por su heterogeneidad, comparten la disputa de contenidos simbólicos, el cuidado de ciertas éticas, el valor por ciertas estéticas experimentales y búsquedas grupales con un sentido para su territorio. O dicho en términos de Bauman (2010, p. 260) la idea de creatividad, de asimilación activa del universo, de imponer la estructura ordenadora de la acción humana inteligente sobre el mundo caótico, la idea construida inamoviblemente en la noción de praxis, sólo resulta comprensible si se contempla como un atributo de la comunidad, capaz de trascender el orden natural o “naturalizado” y de crear ordenes nuevos y diferentes. Las experiencias en sus modalidades de producción cultural se encuentran signadas por el intento de contrarrestar, incluso sin proponérselo, ciertas hegemonías de un mercado cultural altamente competitivo. Dicho en otros términos, se aspira a un “*no venderse*” a los modos de distribución, circulación y promoción que imponen las multinacionales que monopolizan las industrias culturales. En este sentido, priorizan otras lógicas y la *construcción de sentido* para tornar legible sus intenciones ya sea a través de redes virtuales o clubes también anclados a veces en los territorios y otros en la intranet. Es decir, de un fluido sistema no gubernamental que se inscriben poseen arquitecturas variables, cuyos miembros muchas veces recusan la profesionalización del militante y el gestor y mezclan perspectivas normativas y estratégicas. Incluso, allí, a donde se abocan la prosecución de propósitos locales, estas asociaciones ensayan poner a circular esos circuitos en redes más globales: de ahí una preocupación particular por las formas de establecer puentes y vínculos (LADAGGA, 2006, p. 65).

Aún así, cabría la posibilidad de pensar que la coyuntura se imbrica en tales experiencias, de modo tal que sus *micropolíticas* tienden a propiciar lazos sociales, en un período histórico atravesado por diversas crisis. Las experiencias culturales se dan en un contexto socio-histórico donde no se trata sólo de analizar si el “*under*” en los ‘80 fue una época “*festiva*” de la ciudad a nivel cultural y apogeo de la democracia o si los grupos son “*independientes*” con sus “*apuestas de sentido*” en los ‘90 contra el neoliberalismo y sus medios de difusión de “*boca en boca*”, de “*mail en mail*” de “*red en red*” fueron “*alternativas*” a los monopolios o están al margen de lo comercial, y son en este nuevo siglo “*emergentes*” sino relevar lo que disputan con sus singularidades construyendo puentes desde y para nuestra sociedad latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2001). *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ATTALI, J. (2001). *Historias del tiempo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- AUSLANDE, C., & LITWIN, R. (1987). *II The parametmo. New York Intervention. A social work Aplplieation*. Chicago.
- BAUMAN, Z. (2010). *La cultura como praxis*. Buenos Aires: Paidós.
- BENITO, K. (2005). Experiencias culturales como intervenciones o una invención made in Argentina. Ponencia publicada en las memorias de la XI Jornadas de Investigación. Psicología, Sociedad y Cultura. Buenos Aires: U.B.A.
- BENITO, K. (2008). La cultura como articuladora de los lazos sociales. *Tramas*. México, UNAM, 29, 207-233.
- BENITO, K. (2009). En busca del sujeto perdido ¿Culturas del “link” en una navegación virtual y sin fronteras? En *Claves actuales del pensamiento*. Madrid: Editorial Plaza y Valdez.
- BENITO, K. (2009). Los modos de lazo social en el campo cultural de la Ciudad de Buenos Aires ¿legitimaciones comunitarias? En *La Mirada Crítica*. Buenos Aires.
- BENITO, K. (2008). Micropolíticas en Ciudad de Buenos Aires desde el retorno de la democracia. *Revista Ciudadanía: Activismo Cultural y Derechos Humanos*. 2, Universidad Peruana Cayetano Heredia.
- BENITO, K. (2010). Experiencias culturales gestadas por amigos, vecinos, y artistas como diagnóstico de situación e intervención comunitaria. En *Premio Facultad de Psicología*, p.35-52. Buenos Aires: UBA. Bicentenario.
- BENITO, K. (2012). La invención colectiva ante circunstancias adversas. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, Universidad Santo Tomás Colombia, 33(106),71.
- BENITO, K. (2012). Metodología y posición en el campo: “No vender espejitos de colores.” En *Revista Andamios*, Universidad Autónoma de la ciudad de México, 9(19), 75- 102.

BENITO, K. (2013). Intervenciones Urbanas, radiografías de la Ciudad. En *Revista Contextos*. Dossier N° 28. La experiencia urbana: ciudad objeto y ciudad sujeto. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Facultad de Historia, Geografía y Letras, Santiago de Chile.

BENITO, K. (2013). Resurgimiento. Un Centro Cultural Autogestionado por jóvenes durante la crisis del 2001. En *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

BOSCH, J. (1992). *Cultura y contracultura*. Buenos Aires: Emecé Editores.

BOURRIAUD, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.

CANCLINI, G. N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

DE CERTEAU, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

FERRER, A. (2007). Globalización, desarrollo y densidad nacional. En V. GREGORIO, & GUILLÉN R. A. (Comp). Repensar la teoría del desarrollo en un contexto de globalización. Disponible en:

http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/vidal_guillen/25Ferrer.pdf

GETINO, O. (2003). *Las industrias culturales entre el proteccionismo y la autosuficiencia*. Disponible en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric04a05.htm>.

GRAVANO, A. (2008). La cultura como concepto central de la Antropología. En *Apertura a la Antropología, alteridad, cultura, naturaleza humana*, 93-121. Buenos Aires: Proyecto Editorial.

HORKHEIMER. M., & ADORNO. T. W. (1969). *Dialéctica del iluminismo* (H.A. Murena, Trad.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

LADDAGA, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.

MARINI, R. M., & MILLÁN, M. (1996) (Coords.). *La teoría social latinoamericana*, T. IV: *Cuestiones contemporáneas*. México: UNAM, FCPYS, CELA.

PADULA, P. (2010). El derecho a la autogestión cultural. En *Portal Iberoamericano de Gestión Cultural*. Disponible en [http:// <www.gestioncultural.org/ficheros/JPadula](http://www.gestioncultural.org/ficheros/JPadula)

PANSERA, C. (2006). Redacción. *Periódico de Artes Escénicas, Cultura Independiente*. 47, 12.

PERKINS, J. E. P. (2010). El derecho a la autogestión cultural. *Letralia, Tierra de Letras*, Año XIV, n.º 227. Disponible en: <http://letralia.com/227/articulo04.htm>

RANCIERE, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

RSD. (2009). *Territorios en Red*. RSD: Buenos Aires.

URDAPILLETA, A. (2006). Buscando los márgenes; on, off. *Periódico de Artes Escénicas, Cultura Independiente*. 47, 12.

VILLAFañE, J. (2011). Políticas culturales: datos, coyunturas y debates de fondo. En *Tensiones para pensar la Política Cultural*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales.