

Cultura y Políticas Culturales en Argentina



Argentina **unida**



editorial

Facundo Sassone
Coordinador general

María Andrea Cuéllar Camarena
Coordinadora académica

Pedro León Alonso
Roberto Scolari
Kekena Corvalán
Ivana Salemi
Autores y autoras de contenido

Daniela Drucaroff
Josefina Rousseaux
Tomás Litta
Editores y correctores de contenido

Lía Ursini
Lorena Andrés
Flavia Andres
Diseño, diagramación, ilustración

autoridades

Alberto Fernández
Presidente de la Nación

**Cristina Fernández
de Kirchner**
Vicepresidenta de la Nación

Wado de Pedro
Ministro del Interior

Hernán Brienza
Titular del INCaP

Seguinos para
estar al tanto sobre
cursos y capacitaciones



INCaPminterior

Índice

Prólogo Institucional 6

Capítulo 1: 7

Los orígenes del término cultura y sus usos políticos en la historia

- 1.1. El concepto “cultura” en sus orígenes desde la modernidad occidental
- 1.2. Jerarquías sociales y jerarquías culturales
- 1.3. Los estudios culturales académicos, una breve historia
- 1.4. La cultura como instrumento de dominación colonial en América. El barroco americano como resistencia cultural.

Capítulo 2: 15

La cultura como *campo* de disputa de sentidos comunes. Los Estudios Culturales desde Latinoamérica.

- 2.1. Estudios culturales desde Latinoamérica

Capítulo 3: 22

Prácticas culturales y lenguajes artísticos desde Argentina. Cruces entre arte, cultura y política en la historia nacional

- 3.1. Las artes visuales y el discurso político
 - 3.1.1. La imagen y los estudios visuales
 - 3.1.2. Las tensiones por el “arte nacional”
 - 3.1.3. Las vanguardias en clave nacional
 - 3.1.4. El compromiso militante en el arte de las décadas del 60 y 70
 - 3.1.5. Las artes visuales en democracia
 - 3.1.6. Aproximaciones a lo político en el arte contemporáneo
 - 3.1.7. Entonces ¿cómo se cruzan la práctica artística y la política en nuestro país?
- 3.2. Artes dramáticas: Breve recorrido por el teatro rioplatense

- 3.2.1. El teatro colonial
- 3.2.2. El Teatro de la Revolución, propaganda de gobierno
- 3.2.3. El Circo Criollo, primera experiencia escénica rioplatense
- 3.2.4. La cuestionada década de oro y el teatro popular de la inmigración
- 3.2.5. El teatro independiente, arte para educar
- 3.2.6. Nuevas dramaturgias y la experiencia de Teatro Abierto
- 3.3. Música
 - 3.3.1. Censura, resistencia, rock e ironía

Capítulo 4:

51

Cultura pública. Modelos de gestión cultural y políticas culturales en Argentina

- 4.1. Políticas culturales y proyectos políticos
- 4.2. Estado nacional y políticas culturales durante el Siglo XX. La cultura en disputa entre las élites y el pueblo
 - 4.2.1. La Ley de propiedad Intelectual de 1933 y la Primera Comisión Nacional de Cultura
 - 4.2.2. La segunda Comisión Nacional de Cultura (1943 - 1955)
 - 4.2.3. Creación de la Subsecretaría de Cultura (1948)
- 4.3. La cultura alcanza rango ministerial
 - 4.3.1. Ministerio de Cultura y Educación (1973)
 - 4.3.2. La cultura en democracia
 - 4.3.3. Un ministerio para democratizar el acceso a la cultura y la producción cultural
- 4.4. Los organismos autárquicos y los Institutos Nacionales
 - 4.4.1. El Fondo Nacional de las Artes (1958)
 - 4.4.2. Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales - INCAA
 - 4.4.3. El Instituto Nacional del Teatro (1997)
 - 4.4.4. El Instituto Nacional de la Música 2012

Capítulo 5:

73

Culturas contemporáneas: prácticas y modelos de gestión cultural comunitarios

- 5.1. Prácticas artísticas situadas en territorio(s)
- 5.2. Las prácticas culturales hoy: cuerpos, territorios e interseccionalidad
- 5.3. La gestión cultural como dispositivo político en la escena contemporánea
 - 5.3.1. Deconstruir el patrimonio hacia narrativas políticas de emancipación
 - 5.3.2. Los centros culturales, otras formas de gestión cultural,

autogestiva, afectiva y comunitaria

Conclusiones	84
Bibliografía	85

Edición 2023 - Argentina

Prólogo Institucional

El desafío de cualquier agencia del Estado dedicada a las tareas de formación o capacitación, contiene siempre el problema de la delimitación de los contenidos, los emisores y los destinatarios. En el caso propio del Instituto Nacional de Capacitación Política (INCaP) el reto es aún mayor, porque a las cuestiones mencionadas hay que sumarle algunas especificidades: los límites de “lo político”, la amplitud de lo ideológico, la universalidad del saber, es decir, el hecho de que la ciudadanía está compuesta por individuos sujetos de conocimiento, práctico o teórico, en mayor o en menor medida.

Pensar la capacitación o formación política desde el Estado, entonces, consiste en responder primero ¿por qué y para qué hacerlo?, ¿con qué objetivos, con qué limitaciones y legitimidades? Y también ¿por qué el Estado debe formar o capacitar a los ciudadanos y no es ésta una esfera del mundo de lo privado?

En el INCaP creemos que un Estado tiene el derecho y la obligación de capacitar, de formar, o mejor dicho de *intercapacitar*, de *interformar*, lo que significa, teniendo en cuenta la subjetividad de quienes participan de estas experiencias, un intercambio de saberes y conocimientos, desde una posición simétrica. Pero también creemos que esa formación debe ser honesta y transparente, plural, democrática, pero no aséptica, ni irreflexiva sino propositiva. Porque “lo político”, entendido como distribución de poderes en una sociedad, nunca es desideologizado. La formación política que promete neutralidad no es otra cosa que la imposición de una sola ideología. En el INCaP estamos convencidos de que la democracia consiste en ofrecer una pluralidad de alternativas y, al mismo tiempo, ofrecer líneas propias de pensamiento.

¿Cuáles son esas líneas? Sencillas: En el INCaP trabajamos para aportar a la continuidad de una Argentina productiva, con un modelo económico de agregación de trabajo, que sea democrática, plural, moderna en sus valores y sus métodos, que se ajuste al respeto de los derechos humanos, que corrija las desigualdades individuales, de género, colectivas, que fomente el federalismo y que sobre todo, apueste al desarrollo con inclusión social permanente.

Por último, sabemos que la formación y el conocimiento no son imprescindibles para hacer política. También, que un ciudadano formado no necesariamente es mejor político que alguien que no lo es. La intuición, la sensibilidad, el carácter, el carisma y el don de administración de poder no se enseñan en los libros. Pero estamos convencidos de que la formación individual y colectiva mejora la cultura política de un país. En eso sí creemos: en la posibilidad de que la capacitación mejore las formas de la acción, del diálogo, en un país que está más acostumbrado al insulto que a la palabra, a la denuncia falsa que a la argumentación. Creer en la formación es creer en la política.



Lic. Hernán Brienza
Titular del INCaP

→ Capítulo 1

1.

Los orígenes del término cultura y sus usos políticos en la historia

En esta primera clase del Seminario Cultura y Políticas Culturales en Argentina les invitamos a aproximarse a las diferentes definiciones y usos del concepto “cultura” a partir de sus orígenes en la Modernidad occidental del siglo XVIII para ir acercándonos a las concepciones y experiencias nativas y abordar el hacer cultural desde estas latitudes. Les proponemos recorrer este texto introductorio con la pregunta sobre el impacto político que tuvo -y tiene- la pretensión universal de la cultura sobre las diferentes sociedades.

1.1. El concepto “cultura” en sus orígenes desde la modernidad occidental

Pedro León Alonso¹

Hablar de cultura sin analizar el concepto nos suele llevar a un terreno ambiguo donde nos enfrentamos con lo complejo del término y del lenguaje. La palabra “cultura” proviene del latín “colere”, que significa *habitar, cultivar, proteger, honrar con veneración*. “Habitar” derivó de “colonus” hasta llegar a “colonia”. “Culto” proviene de “honrar con veneración”. Cultura es, entonces, una metáfora devenida de la palabra “cultivo”. Cultivar la tierra, “cultivar el conocimiento” (Williams, 1976: 90). Sus primeros usos modernos aparecen documentados recién en el siglo XVIII. Tiene diferencias sutiles entre los distintos idiomas latinos y anglosajones. En algunos casos, se utilizó como sinónimo de civilización y, en otros, como antónimo. “Cultural como desarrollo ‘humano’, civilización como desarrollo ‘material’”. (Williams, 1976: 90).

¹ Licenciado en Actuación de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Como gestor cultural ha trabajado en encuentros, residencias, festivales y eventos varios. Se desempeña como músico y actor. Es docente de teatro. Mail: pedroalns1@gmail.com

Una de las primeras definiciones de cultura fue propuesta por Edward Tylor (1871), quien la definía en estos términos: **“cultura o civilización, tomadas en su sentido etnológico más extenso, es todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembro de la sociedad”** (en Cuche, 1966: 20). Esta definición de cultura, muy influenciada en su contexto por el enfoque evolucionista darwiniano, llevaba a pensar a Tylor que la cultura era también un **proceso evolutivo**. Si bien “la cultura es adquirida y no se origina en la herencia biológica (...), su origen y sus características son, en gran parte, inconscientes.” (Cuche, 1966: 20). A partir de las etapas evolutivas de la cultura, Tylor sostenía que el “alma de la humanidad” se manifestaba de esta manera y explicaba así los similares comportamientos de pueblos inconexos en el mundo. De este modo, la cultura primitiva del humano había sido un estadio evolutivo en una línea necesaria para llegar al momento actual de la civilización. **Ahora, estas definiciones eran universalistas y contenían en sí un problema fundamental: el de invisibilizar a todas aquellas culturas que no coincidían con el cánón occidental moderno.**

En relación a este primer abordaje del término está **la etnología como disciplina que estudia los pueblos y sus culturas buscando dar una explicación de la diversidad humana desde un enfoque no biologicista**. El etnólogo Franz Boas fue quien inventó el método de investigación por “observación directa y prolongada de las culturas primitivas” (Cuche, 1966: 23). El aporte de Boas fue pensar el concepto de cultura en oposición a la idea de raza: “se dedicó a demostrar lo absurdo de la idea, dominante en su época e implícita en la noción de raza, de un vínculo entre los rasgos físicos y los rasgos mentales” (Cuche, 1966: 24). Boas, a diferencia de los evolucionistas, no pensaba que existiera una cultura universal, sino todo lo contrario: “se dio como objetivo estudiar “las” culturas, más que “la” cultura. Para el autor, existían múltiples culturas, y cada una de ellas estaba compuesta por detalles que las hacían únicas. “Toda la obra de Boas es un intento por pensar la diferencia. Para él, la diferencia fundamental entre los grupos humanos es de orden cultural y no racial. (Cuche, 1966: 23). **Pero no sólo pensamos en distintas culturas y en distintos pueblos, sino también al interior de las sociedades y a lo largo del tiempo como afirma Williams: “culturas en plural: específicas y variables de las distintas naciones y períodos así como también variables de los grupos sociales dentro de una misma nación”** (Williams, 1976: 90). Así, Boas se pronunció en favor de la dignidad y de la necesidad de protección de cada cultura y fue influyente en la creación de los derechos humanos culturales, “dado que cada cultura expresa una manera única de ser hombre [y, por lo tanto,] tiene derecho si está amenazada, a la estima y a la protección”. (Cuche, 1966: 28).

La Modernidad hace referencia al período histórico que surge a partir del Renacimiento (Siglo XIV) y a un conjunto de procesos de transformación social y política. Muchos de los valores, paradigmas e ideales que surgen en este período siguen vigentes en la sociedad actual contemporánea. Algunos de los más importante son:

- el paso de una sociedad teocéntrica a una sociedad antropocéntrica: la proyección del hombre civilizado (varón, blanco, occidental, burgués) como figura universal del “ciudadano”
- la separación entre el hombre y “la naturaleza” que será subordinada a las necesidades materiales de la sociedad occidental. En este punto pensemos en la conquista de América y otros territorios por parte de la civilización occidental y la imposición de su cultura frente a las culturas nativas.
- el surgimiento y desarrollo del Estado-Nación y el derecho civil en oposición a la Monarquía y el derecho divino
- el surgimiento del paradigma lógico-racional y desarrollo de la ciencia moderna
- el surgimiento de la industria, a base del carbón y del petróleo eventualmente, y la emergencia de la “burguesía” como nueva clase social
- el desarrollo de las artes y la cultura occidental donde el “artista” o “creador” ya no depende de la corte del rey, sino que elige el tema en sus obras y las puede firmar. El burgués será el nuevo “mecenas”.

1.2. Jerarquías sociales y jerarquías culturales

Roberto Scolari²

Pedro León Alonso repasó en las primeras páginas cómo la concepción cultural de Morgan y Tylor, ligada al enfoque evolucionista darwiniano, dominó a la academia durante el siglo XIX. Bajo ese paradigma, en el que las culturas estaban atadas al desarrollo evolutivo de las instituciones, podría inferirse fácilmente que hay “culturas inferiores” y “culturas superiores” y que aquellas “superiores” son las que alcanzaron el estadio de la “civilización”, que es nada menos que la civilización europea. Sin adjudicar el despropósito a estos intelectuales, **la historia así contada le permitió a colonizadores, fundamentalmente europeos, justificar todo tipo de violencias (físicas, simbólicas, y económicas) contra las sociedades “descubiertas” a lo largo de los siglos. La teoría se encontraba con la acción colonizadora: si**

² Es Comunicador Social (UBA) orientado a la comunicación política. Integra la comisión directiva de la Biblioteca Popular La Calabria. Produce contenido en el canal de Twitch *La Rosca Política*.

una cultura es atrasada, sus instituciones son atrasadas. Si sus instituciones son atrasadas, es preciso civilizarlas a la fuerza.

Sobre esto trabajó hondamente la escuela del marxismo británico, especialmente Raymond Williams. Esta concepción de “cultura”, según explica en su obra *Marxismo y Literatura* (1977), tiene su raíz en “civitas” que es la misma del concepto “civilización”. Es decir: “cultura” es, solamente, la cultura civilizada. Aquello que no es civilizado es “bárbaro”, es “inculto”, es “lo bajo” y es desechable. Y, ¿qué sí es culto? Aquello que está en orden con los parámetros estéticos y culturales de la Europa decimonónica: la cultura letrada y “las bellas artes”. Tenemos aquí entonces una primera definición de cultura: lo escrito es civilizado, por lo tanto es cultura; lo oral es bárbaro, es inculto. El arte altamente complejizado, como una sonata de Mozart, es cultura; las pinturas rupestres o la “cumbia villera” no lo son: los pobres son incultos. Esta caracterización de la cultura se afianzó y se prolongó en el tiempo, incluso dentro del pensamiento “revolucionario”, bien entrado el siglo XX. Cuando los intelectuales marxistas de la Escuela de Frankfurt escribieron que el jazz era música atrasada y estupidizante frente a una “tocata y fuga” de Bach, más compleja y por lo tanto más civilizada, incurren en la misma concepción darwinista que los antropólogos estadounidenses del siglo XIX. La concepción que subyace es que el comunismo es la fase superior de la civilización, de modo que para alcanzarlo hay que atravesar por los estadios del salvajismo, la barbarie y el capitalismo, digamos, la fase inferior de la civilización. Es importante tomar en cuenta esta caracterización porque, por antigua que parezca, actualmente sigue impregnada en el sentido común y genera grandes confusiones a la hora de pensar la cultura nacional. Cuando, por ejemplo, de forma inocua, calificamos de “culto” a alguien que asiste a museos o exposiciones de arte, reproducimos esta lógica opresiva, que supone que aquel que no visita museos es “inculto”.

En el mismo siglo, con el auge del romanticismo, surgieron nuevas concepciones sobre la cultura, incluso aquellas que complejizaban las ideas de “culturas populares” y “culturas elitistas”. Aquí se halla la concepción “folklorista”, que sostiene que la “verdadera” cultura popular es toda aquella manifestación autóctona; “cultura” ligada a las raíces de un pueblo. Si bien esta mirada nos permite complejizar la cultura, aún conserva una cualidad en común con la mirada civilizadora: de un modo u otro hay gente “culto” y gente que no lo es. Esta mirada folklorista aparece en la actualidad, cuando se nos dice que la “verdadera” cultura argentina está en la chacarera y la zamba y no en Duki o Pablo Lescano. La concepción folklórica parece más amena, pero sin embargo es jerarquizante al reconocer una “esencia” de la cultura.

A estas concepciones culturales se les contrapuso otra, surgida del seno de la comunicación y la antropología, que sostiene que la cultura es todo aquello que simbólicamente produce una

sociedad, desde sus obras de arte (más o menos complejas) hasta sus guiños, sus gestos, sus complicidades y sus expresiones. Recordemos la famosa definición de Clifford Geertz:

El concepto de cultura que expongo es esencialmente semiótico. Creyendo, junto con Max Weber, que el hombre es un animal suspendido en redes de significado que él mismo ha tejido, considero la cultura como esas redes y el análisis de ella debe ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en búsqueda de leyes, sino que una interpretativa en búsqueda de significados.

Esta nueva concepción de cultura arregla el problema jerárquico, nos corre de la dicotomía entre sujetos cultos e incultos pero nos pone ante un nuevo dilema: **la cultura es, lisa y llanamente, todo lo que expresa una sociedad.**

1.3. Los estudios culturales académicos, una breve historia

Todo empezó con Antonio Gramsci. O bien, con la incorporación de los estudios realizados por Max Weber al estructuralismo, que permitieron a Gramsci revisar el papel de la cultura popular, la literatura, el sentido común y la hegemonía. No ahondaremos en ello, pero es justo mencionarlo, porque desde la perspectiva plena de la cultura parecía imposible ver los hilos del sistema, pero desde el estructuralismo marxista se nos escapaban los desbordes de la cultura. Posteriores a Gramsci, Theodor Adorno y Max Horkheimer dedicaron gruesos tomos a revisar las culturas masivas desde una mirada tan elitista como la de sus contemporáneos yanquis. Para Adorno y Horkheimer, **la cultura masiva no era más que la superestructura de la cultura afirmativa burguesa, que se reproducía en forma industrial para adormecer las mentes de los pueblos.**

A mediados de los años 60 podemos ubicar el principio de los estudios culturalistas en Gran Bretaña. En 1957, **Richard Hoggart** publicó *Los usos de la literatura: aspectos de la vida de la clase trabajadora*. En 1958 **Raymond Williams** hizo lo propio con *Cultura y sociedad*, y en 1963 **Edward Palmer Thompson** con *La formación de la clase obrera británica*. Con esta triada se fundaron, en 1964, los estudios culturalistas de la Universidad Birmingham, que luego conoceremos como la “Escuela de Birmingham”. Meses después se develaría el cuarto beatle, nacido en Jamaica y formado en Gran Bretaña: Stuart Hall. Como los cuatro de Liverpool, los culturalistas británicos tendrán luego profundas diferencias analíticas, pero eso ya es otra historia. En aquellos años, desde diferentes perspectivas, se estaban desarrollando el constructivismo de Pierre Bourdieu y la semiología de Roland Barthes, herramientas diversas que permitirán complejizar los abordajes académicos sobre las culturas populares.

Pocos años después, casi en simultáneo, y sin haber accedido a las traducciones de los estudios británicos, empezaron su carrera los culturalistas argentinos: Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano. Aquí se introdujo un nuevo concepto, fundamental para los estudios culturalistas y académicos actuales, que es el de “**recepción**”. Si los discursos culturales tienen condiciones de producción, también tienen condiciones de recepción, mediante las cuales la sociedad interpreta tales discursos. Esta reintroducción de las interpretaciones populares en la academia, añadió una pieza clave, históricamente ausente en la academia, para comprender la circularidad de la cultura y las producciones culturales.³

Denys Cuche propone en el año 1966 que **hay que evitar dos tesis de las ciencias sociales para pensar la cultura popular. Una de mínima, que plantea que las culturas populares son culturas deformes que imitan a la verdadera cultura, la dominante, la de las elites. Y otra de máxima, que plantea que las culturas populares son iguales o incluso superiores a la cultura de las elites. Culturas auténticas que no le deben nada a las clases dominantes.** (Cuche, 1966: 86). La realidad es contradictoria y compleja, no es ni lo uno ni lo otro. Las culturas no están siempre en oposición a la cultura dominante, no tienen una actitud intrínseca militante ni una movilización permanente. No son ni autónomas ni dependientes totalmente, ni pura creación, ni pura imitación. **Las culturas populares son una verificación de que “toda cultura particular es un ensamblaje de elementos originales y de elementos importados, de invenciones propias y de préstamos. Como toda cultura, no son homogéneas sin por esto ser incoherentes”.** (Cuche, 1966: 86)

1.4. La cultura como instrumento de dominación colonial en América.

El barroco americano como resistencia cultural.

Si la cultura no es algo dado, una herencia que se transmitirá en tanto tal de generación en generación, quiere decir que es un **producto histórico, o sea, una construcción que se inscribe en la historia** y, más precisamente, en la historia de las relaciones de los grupos sociales entre sí (Cuche, 1966: 85)

Los argumentos expuestos anteriormente sirvieron como base para justificar los diferentes tipos de violencia ejercidos desde la modernidad occidental hacia aquellos pueblos, culturas y

³ Para conocer y abordar con profundidad esta historia, es pertinente revisar *Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina* (2006), un artículo de Pablo Alabarces, en colaboración con Valeria Añón y Mariana Conde.

territorios diferentes al cánon marcado por Europa. En este sentido, la llamada “conquista de América” y el proceso de colonización posterior son un caso paradigmático para pensar los usos del término “cultura” en la historia y sus ecos en el presente de Nuestramérica. La estructura jerarquizante y binaria desde la cual se pensó la cultura en sus orígenes habilitó la idea de que es posible “medir” a través de diferentes instrumentos el nivel de cultura o civilización de una sociedad. Todo lo que no entraba en los cánones propuestos, fue militarmente combatido e invisibilizado en la historia con “H” mayúscula. Así, se perdieron muchas expresiones culturales, artísticas, saberes y tecnologías de los diferentes pueblos de América que en la actualidad están siendo revisitados y que iremos abordando a lo largo del presente seminario. Pero este sentido común sobre la “Cultura” y “lo otro” persiste en la actualidad a través de otros dispositivos como pueden ser:

- Los contenidos que integran la bibliografía académica, fundamentalmente de registro escrito frente a los saberes de registro oral o práctico (pensemos en los oficios y saberes expresados en las artesanías tradicionales, como objetos que transmiten cosmogonía y simbología de los pueblos de las que provienen)
- Las expresiones artísticas que entran en los museos y aquellas que no
- El derecho a decidir sobre el acceso a los bienes naturales y los territorios que algunas sociedades tienen y otras no

Pensemos en la disputa histórica que los pueblos originarios llevan adelante en todo el continente por el reconocimiento de sus territorios y el respeto de sus tradiciones. En nuestro continente, *cultura* y *colonialidad* están muy relacionadas. Existen experiencias de resistencia cultural más o menos observadas. De la tensión entre las culturas de los pueblos originarios y la imposición de la cultura dominante europea se pueden observar expresiones de resistencia cultural. El Barroco, expresión traída a América por los europeos, es un género recargado de sentido, refinado y ornamentado donde se yuxtaponen distintos estilos y no se llega a una síntesis. Su complejidad y nivel de profundidad contiene una porosidad que permite que se filtren distintos sentidos y expresiones, a veces, sin ser advertidas por los ojos observantes hasta mucho tiempo después. El **Barroco Americano** es un estilo que engloba expresiones estéticas y culturales vinculadas a los pueblos nativos de América que pueden verse en diversas obras artísticas y culturales desarrolladas durante el período de la conquista europea. Los europeos forzaron a los originarios y africanos, traídos para desarrollar el nuevo mundo, esclavizados a hablar otra lengua que no era la suya, a creer en un dios que no era el suyo, a reproducir un estilo estético que no era suyo. Los españoles escaseaban en artesanos, dado que consideraban indigno el trabajo manual. Por eso inevitablemente se produjo un mestizaje en la producción artística de América donde utilizaron artesanos originarios dando como resultado un barroco mestizo. La resistencia cultural de estos pueblos dominados, censurados y sometidos puede verse, por ejemplo, en ciertas iglesias y lugares sagrados del catolicismo europeo, donde se observan vírgenes pachas(mamas) con forma de montaña, pintadas por artesanos americanos. A diferencia del barroco europeo, el barroco latinoamericano tiende a ser más detallado y colorido, con una mayor diversidad cultural en su inspiración.



Virgen Cerro, en el Museo de la Casa de Moneda en Potosí.

Otro ejemplo son los Ángeles Arcabuceros que para pintarlos los Españoles les dijeron a los artesanos americanos que los ángeles eran hombres blancos alados. Los hombres blancos estaban siempre armados y ataviados con ropajes de nobles. El resultado fueron figuras españolas aladas y armadas con arcabuces y espadas.



Ángeles arcabuceros de la Iglesia de Uquía, Provincia de Jujuy

En las siguientes clases del Seminario “Cultura y políticas culturales en Argentina” profundizaremos en las prácticas culturales nacionales y latinoamericanas desde el aporte de artistas y pensadores locales y su impacto político a la hora de construir una versión propia de abordar y practicar la cultura. Les invitamos a continuar con los videos y recursos interactivos disponibles en el aula virtual.

→ Capítulo 2

2.

La cultura como *campo*⁴ de disputa de sentidos comunes. Los Estudios Culturales desde Latinoamérica.

Kekena Corvalán⁵

Como analizamos en la clase 1, la palabra “cultura” es una palabra muy compleja en Occidente. En el mundo antiguo, “cultura” tenía que ver con dos grandes universos de sentido: por un lado, con rendir culto a los dioses y a las personas ilustres y, por otro, con la idea de cultivar. Hacia el Renacimiento estos sentidos se empezaron a abrir y, con la Modernidad, comienza a surgir la palabra “cultura” tal como la conocemos. Entonces, “cultura”, y en esto tomo como punto de partida a Raymond Williams (1921-1988), una de las principales figuras que sistematizaron estos abordajes desde Europa, se relaciona con los alcances léxicos que toma la palabra al provenir del latín, *colere*.

⁴El concepto de campo se asocia tradicionalmente al trabajo teórico del sociólogo francés Pierre Bourdieu, concretamente, a su obra *El sentido práctico*, de 1980. La idea de campo hace referencia a un espacio o sistema social muy amplio como puede ser toda la sociedad o más acotado como el campo del arte, la política, la literatura, etc. La clave de este concepto es no entender los campos como autónomos, sino en interconexión constante con el resto de subcampos, y por supuesto, en el marco del campo social completo. El término constituye un intento de resolución del debate entre agencia y estructura, es decir, el debate sobre si las acciones de las personas, colectivos e instituciones son autónomas o bien están determinadas por el contexto.

⁵ Kekena Corvalán es Profesora en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), en la Universidad del Museo Social Argentino y en otros ámbitos. Es curadora y autora de libros como *Curaduría Afectiva y Curadurías del Fin del Mundo*. Es gestora de los Campamentos Artístico Curatoriales y activista disidente.



Raymond Williams.

Raymond Williams señala en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (1976) los siguientes significados: **habitar** (que produjo el vocablo “colono”), **cultivar** (que produjo por ejemplo “agricultura”), **honrar** (que produjo “culto”) y proteger lo que se admira, (que produjo “cultura”). Cultura, a partir del siglo XV europeo, con una fuerte carga de hacer crecer algo que es bueno, y cuidarlo, tiene que ver con prestar atención al proceso. Esta carga de sentido de algo que hay que proteger, porque es distintivo, de algo que hay que cultivar para que crezca, se fortalece especialmente en los siglos XVIII y XIX, primero como pensamiento ilustrado y luego, atravesado por una fuerte carga romántica. **Cultura es eso que hay que preservar, por ser auténtico, por portar valores que no son los valores de la vida mecanizada, y porque es civilizatorio, universal, democratizante, protector de una comunidad y detentado por una clase media que le disputa el sentido de arte como adorno, por ejemplo, a la aristocracia hereditaria.** Es esta manera moderna de pensar la cultura la que se trasladará a las colonias europeas. Modernidad y colonialidad son sinónimos en cuanto a la construcción de una cultura del ser, del poder y del tener. **El colonizador va a ser un ilustrador, y también un dador de permisos -porque la cultura también será un lugar de tensiones- donde ese otro sometido va a aparecer como alguien que tiene recursos culturales que le interesen al dominador.** Un ejemplo posible de esto puede ser el tema de la yerba mate en las misiones jesuíticas.

De aquí que “cultura” sea sinónimo de “conocimiento” y también de “civilidad”. Esto es particularmente importante en Argentina, donde, a lo largo de las disputas políticas del siglo XVIII entre unitarios y federales, los primeros se van a llamar a sí mismos “civilizados” y a los otros, “bárbaros”. **La cultura va a ser la piedra fundamental de la sociedad para el desarrollo intelectual, espiritual y estético, una especie de llave maestra para intervenir en la moral pública, en el pensamiento político, con un terreno que es una piedra angular: la literatura.** En nuestro país, obedecen a esta lógica cultural obras fundantes de nuestra historia de la literatura, como pueden ser *La Cautiva* (1837), *El matadero* (1840) de Esteban Echeverría, *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento o *Amalia* (1851) de José Mármol. Estas son

algunas de las piezas literarias profundamente influenciadas por la construcción del bárbaro (gaucho o indio), al que hay que someter.

A partir del siglo XX, y especialmente con el nacimiento de la antropología y la etnografía, disciplinas que van a estudiar a los otros culturales⁶, va a favorecer la idea de “culturas primitivas” para caracterizar a las comunidades que se van estudiando (expansión europea y control de todos los continentes mediante), pensando en una evolución del desarrollo humano desde el salvajismo hasta la libertad, con los valores culturales europeos mediante.

Estas ideas entran en crisis en los años 40, cuando empieza a discutirse que la obra de arte -y la cultura en general- tenga un poder purificador que modifique la sensibilidad, que refine y redima a la gente. Así, se da el surgimiento de estudios específicos: los estudios de la recepción primero, y los estudios culturales después, como un lugar de ruptura, que va a empezar a considerar sujetos de cultura a los *otros*. Por ejemplo, a la clase media obrera predominantemente masculina. Se va a plantear qué lee un obrero inglés (reivindicando también el hecho de que lee). Y así van a surgir los estudios culturales, en los años 50, nucleados en una ciudad, Birmingham, con nombres que hoy todavía estudiamos, como el ya nombrado Raymond Williams (1921-1988), Stuart Hall (1932-2014) y Edward Thompson (1924-1933), pensando la intersección cultura/sociedad e incorporando términos como *clase obrera, cultura de masas, culturas populares, cultura como resistencia*, con una mirada que hace estallar el concepto de cultura como privilegio de una clase social, para pensarla como problemática del poder, política y económica. Esta manera de pensar la cultura va a abrir un campo de estudios totalmente revolucionario que incorpora otros paradigmas y que organiza nuevas miradas:

1. Se intersecta la cultura con la noción de **ideología marxista**, en tanto contenidos ideológicos de una cultura. La relación cultura/ideología va a ser fundamental en el nacimiento de los estudios culturales. Todo lo que tiene que ver con las formas legales y políticas de expresar y garantizar la continuidad de formas de producción y reproducción de ellas. Es decir, se va a pensar que la concepción de cultura de cada persona va a tener que ver con ideologías excluyentes, clasistas, coloniales, patriarcales.
2. Se va a discutir la ideología cultural en términos de **hegemonía cultural**, tomando el pensamiento de Antonio Gramsci (1891-1937), quien plantea que “las ideas dominantes son siempre las ideas de una clase dominante”, pero pensando ese término “dominante”, en tanto alianzas y mediaciones entre clases sociales, consensos y formación de opinión pública. Esto del acuerdo es muy importante, porque Gramsci distingue entre dominación y hegemonía. En el primer caso, el dominio es un mecanismo específico de coerción directa o efectiva de un grupo sobre otro, por ejemplo, la represión militar. En cambio, en la hegemonía, se presenta un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales que provocan esa dominación. Hay un grupo que convence al resto que su modo de controlar la realidad es el mejor. Gramsci dice: “las clases dominantes “educan” a los

⁶El uso de lenguaje no inclusivo y del masculino es a propósito.

dominados para que estos vivan su sometimiento y la supremacía de las primeras como algo natural y conveniente”.

3. También relacionado con el pensamiento de Gramsci está la idea de resistencia cultural, según la cual las clases populares no son consumidoras pasivas de cultura, ni “idiotas culturales”, sino que expresan una resistencia y pueden proponer contrahegemonías culturales.

4. Este nuevo paradigma de los estudios culturales, que está presente incluso en la actualidad, introduce toda la problemática de la identidad, abriendo el juego a nuevas variables que van a tensionar el concepto de clase, como pueden ser los conceptos de generación (edad), género, racialización, sexualidad, visibilizando todos los modos de constitución de lo colectivo y cómo las personas estructuran subjetivamente sus identidades (en plural). Es decir, esas ideologías clasistas, coloniales, racistas, patriarcales, odiantes en todas sus maneras, que atraviesan la cultura, son políticas y pueden ser discutidas, desnaturalizadas, vencidas, por la cultura pensada como intercambio, inclusión y producción colectiva.

Estos cuatro conceptos son claves en el desarrollo teórico de la relación cultura/política y los repito aquí porque los voy a retomar cuando conversemos en la clase 5: **ideología, hegemonía, resistencia e identidad.**

2.1. Estudios culturales desde Latinoamérica

Ahora, me gustaría referirme a **cómo la cuestión de la cultura se pensó desde Latinoamérica, con una enorme y densa tradición de pensadores y pensadoras que han aportado muchísimo. No solo desde lo académico, sino en toda la disputa de otras cosmovisiones, que vamos a llamar cosmopolíticas:** originarias, fronterizas, desplazadas, afrodiaspóricas, subalternas, indígenas, otras.

Los orígenes de los estudios sobre la cultura desde Latinoamérica se remontan a una tradición ensayística y crítica de los siglos XIX y XX, con una genealogía múltiple, **fuertemente atravesada por las discusiones políticas, las interrupciones de la vida democrática, las formas coloniales de ejercicio, legitimación y circulación de los conocimientos culturales, los estados nacionales, las academias y los movimientos sociales.** Traemos a continuación algunos momentos importantes para pensar nuestros recorridos en relación a la reflexión sobre nuestras culturas, mencionando:

1. La tradición ensayística latinoamericana de los siglos XIX y XX, en el período 1820-1960, incluyéndose aquí el debate sobre la cultura nacional, continental, el neocolonialismo, el criollismo, el indigenismo, las ciudadanías, el estado-nación, los procesos de modernización, las soberanías, el pensamiento nacional y popular, los proyectos neoliberales, las identidades, alteridades, etnicidades, las revoluciones (mexicana, cubana), las instituciones culturales para

estas nuevas maneras. La lista de intelectuales latinoamericanos es enorme, pero entre ellos cabe mencionar a Andrés Bello, José Martí, Rafael Hernández, José Enrique Rodó, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama, y también Aimé Césaire, Juan Acha, Darcy Ribeiro. Tampoco podemos dejar afuera lo que se llaman los pensadores nacionales en Argentina, destacando que son mayormente hombres⁷. Aquí se puede nombrar a Manuel Ugarte, a los pensadores de FORJA: Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Homero Manzi, y también a John William Cooke, Alicia Eguren, Rodolfo Puiggrós, Rodolfo Walsh, Amelia Podetti. Y quiero detenerme un segundo en un filósofo en particular, que ha teorizado mucho sobre la cultura, que es [Juan José Hernández Arregui](#), quien pensó disputas del campo intelectual en relación al campo político y al contexto histórico que son muy importantes. Muchas de las cosas que este filósofo dice sobre los ateneos y cenáculos culturales son desarrolladas diez años después por un intelectual fundamental en el pensamiento del siglo XX como Pierre Bourdieu.

“Junto a la geografía, y relacionado con ella, pero no dependiente, y fruto de contactos culturales, surge el folklore, “hummus ancestral” de toda cultura independiente. La autoconciencia cultural de una comunidad se reconoce a sí misma en lo autóctono. Lo autóctono es la percepción de una imagen colectiva primordial. Las creaciones folklóricas amerindias viven en los estratos profundos del psiquismo colectivo en muchos países de Hispanoamérica. Estos residuos arcaicos, fantásticos y poéticos, vienen de épocas anteriores a la conquista”(p. 243).

Imperialismo y Cultura (1957), Juan José Hernández Arregui.

2. La recepción de todos los estudios culturales europeos, a partir de la llegada a nuestros medios (tres en particular): la teoría crítica de Frankfurt, el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham y el postestructuralismo francés.
3. La relación horizontal de mutua alimentación sur-sur con pensamientos de otras áreas geográficas con las que compartimos experiencias comunes, con desarrollos teóricos en torno a la subalternidad y el postcolonialismo, a partir de los cuales nos pensamos, produciendo las llamadas *epistemologías del sur*. En este sentido, habría que agregar a la lista de pensadores latinoamericanos y nacionales toda la línea de pensamiento poscolonial, que hace un aporte fundamental para pensar la cultura, tales como Aníbal Quijano, María Lugones, entre otros.
4. El desarrollo de una agenda de investigación específica de estudios latinoamericanos en EE.UU. a partir de los años 90, muy pregnada de movimientos sociales de políticas de identidad, feminismos, movimientos afroamericanos, chicanos, militancia LGBTIQ+, discusión de todos los cánones y disciplinas.⁸
5. El aporte de experiencias políticas particulares, que nos ayudan a pensar desde otros

⁷ Discutiremos sobre los sujetos de la reflexión cultural en la clase 5.

⁸ Esto también lo vamos a retomar en la clase 5 sobre la mirada actual.

lugares, por ejemplo, la cuestión de la hegemonía. Podemos citar aquí las especificidades de las políticas culturales populistas, que amplifican sectores marginalizados, provocan y acompañan movimientos de inclusión y ampliación de derechos culturales, creando nuevos canales y formas de expresión. Las políticas culturales específicas del Peronismo y del Kirchnerismo pueden pensarse como momentos de rediscusión de la cultura. El rol fuertemente dinamizador del Estado presente en las políticas de inclusión y reparación y en la facilitación de debates. Tenemos modelos de gestión cultural muy fuertes y atravesados por dinámicas estatales, como son México a partir de la experiencia de la revolución de 1910, el programa muralista, su política de museos, la subvención estatal de la cultura, o Brasil, su fuerte alianza estado/burguesía en la producción y teorización del proceso cultural.

6. El acceso a la difusión de nuevas maneras de pensar la producción cultural proveniente de las otras culturas y los otros mundos posibles, con la expresión académica del pensamiento y las categorías culturales *chejes (chi'ixi)*⁹, por ejemplo, de Silvia Rivera Cusicanqui, o la disputa de sentidos y las reflexiones acerca de la potencia estética de las producciones consideradas “artesanías”, de Elvira Espejo, así como la incorporación de modos de pensar cosmopolíticamente la cultura, en las formulaciones de Viveiros de Castro, por citar algunas.

Entonces, resumiendo un poco, hay un origen de la palabra cultura surgido en Occidente, que nos llega en Latinoamérica a través del proceso de conquista que la relaciona estrechamente con la acción de cultivar, como modo de producir algo especial, selecto, espiritual, que se irá afilando hacia la posesión de un conocimiento, una cifra, y sobre todo, un gusto para apreciarla o practicarla. En este sentido, *cultura* va a ser el patrimonio, y el privilegio de una élite. **De disputarle a esa “nobleza” o “aristocracia” la posibilidad de producir y disfrutar de bienes culturales, surgirán los debates de los siglos XVIII y XIX, la ilustración y el romanticismo que irán democratizando su acceso y pensando que la cultura es liberadora, civilizatoria, iluminadora, y también patrimonio de la burguesía.** En los años 20, la escuela de Frankfurt abrirá el juego a pensar la reproducción cultural y la cultura de masas, y en los años 40, la estética de la recepción provocará que se piense quiénes leen, cómo y qué, iniciando una etapa de reposición de lectores, públicos y audiencias a nuevos sectores, como por ejemplo, la clase obrera europea.

Pero esto que nos llega tensiona con nuestras propias ideas y debates, y no es consumido acríticamente. **Se producen también otras teorías y prácticas sensibles y críticas que van a pensar desde aquí. Y a ese proceso antropofágico, en el sentido de que consume y digiere algo dado desde un centro, se le suman otras producciones que tienen que ver con comunidades originarias, con eso que la política cultural consideró siempre lo *otro*, que hoy**

⁹ Lo *ch'ixi* es una categoría propuesta por la escritora Silvia Rivera Cusicanqui. Se presenta como una práctica descolonizadora, como una invitación a reflexionar desde una mirada *ch'ixi* las realidades y coyunturas latinoamericanas. Cusicanqui plantea que lo *ch'ixi* se refiere “al gris jaspeado, formado a partir de infinidad de puntos negros y blancos que se unifican para la percepción, pero permanecen puros, separados”, y le sirve para “admitir la permanente lucha en nuestra subjetividad entre lo indio y lo europeo”. Para ampliar esta definición recomiendo visitar su libro *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis* (Tinta Limón, 2018).

están más vivos y presentes que nunca, disputando ese uno binario y colonial.

Recomiendo especialmente, para pensar todo lo que planteamos aquí, recorrer el ***Diccionario de Estudios Culturales***. Y les recuerdo que esto es una aproximación, introductoria y resumida, a la cuestión de los orígenes, disputas y diversidades de uno de los términos más complejos de la modernidad, como es el de *cultura*. En las próximas clases, se abordarán casos desde las diferentes disciplinas: artes visuales, música, artes dramáticas y literatura para conocer y reflexionar sobre el cruce arte y política desde diferentes enfoques y experiencias. Les invitamos a continuar con los videos y recursos interactivos presentes en el aula virtual.

→ Capítulo 3

3.

Prácticas culturales y lenguajes artísticos desde Argentina. Cruces entre arte, cultura y política en la historia nacional

En esta clase del Seminario “Cultura política y políticas culturales en Argentina” proponemos un recorrido por la historia y desarrollo de las diferentes disciplinas artísticas que conforman nuestra cultura nacional. Dado que analizar la totalidad de las experiencias escapa a las posibilidades de este seminario, les proponemos un recorte por aquellas experiencias, movimientos artísticos y referentes que a través de su poética penetraron el campo político en su contexto histórico o trascendieron en el imaginario colectivo en el cruce arte-política. Como se irá profundizando, **el vínculo entre la política y las artes tiene una larga historia de tensiones pero también comparten luchas e imaginarios colectivos transformadores.**

La noción de “disciplina” para referirnos a las diferentes actividades artísticas (música, literatura, arte plástico, cine, teatro, etc.) está vinculada a un modo de organizar el saber propio de la Modernidad Occidental. **En la actualidad esta idea de pensar las distintas prácticas como disciplinas y por separado, está en discusión tanto por lxs artistas como por la crítica y los estudios culturales.** Al igual que sucede en otros campos de producción de saberes, la práctica interdisciplinar o transdisciplinar es cada vez más frecuente. Es decir, el límite entre las prácticas artísticas y otros campos de estudios es cada vez más difuso. Esta es una de las principales críticas que tanto artistas como teóricos/as realizan a la Modernidad desde el plano cultural:

En el período anterior, había artes precisas y definidas: estaban la pintura, la escultura, la música, la poesía, etc. Lo contemporáneo va a combatir, también, esta separación de géneros. Va a decir que el gesto artístico no está determinado por sus medios: podemos pintar y cantar al mismo tiempo, sin que se pueda decidir qué es lo más importante (Badiou, 2013: 2)

Aún así, cuando nos remitimos a la historiografía, encontramos que en su mayoría está escrita siguiendo esta separación por disciplinas. Es por este motivo que, con fines pedagógicos, les invitamos a abordar experiencias y referentes vinculados al teatro, la música, las artes visuales y la literatura en diferentes apartados, aunque teniendo presente que todas estas forman parte de un mismo contexto socio-cultural. **En este documento se encontrarán con una breve historia del teatro rioplatense, la experiencia del rock durante la dictadura cívico-militar de 1976 a 1983 y un desarrollo por el devenir de las artes visuales en Argentina**

desde el cruce arte-política. Esta tercera clase del seminario incluye, además de la presente bibliografía, una clase grabada por Hernán Lucero, cantor, compositor y docente del INCaP y una selección de artistas y canciones que buscan conformar una historia posible de la canción criolla. Además, incluye una clase especial del pintor e intelectual nacional Daniel Santoro, en la que explora esta relación.

3.1. Las artes visuales y el discurso político

3.1.1. La imagen y los estudios visuales

Los y las artistas que trabajan con la imagen en sus diferentes formatos (y otros medios como la línea, el cuerpo, la palabra o los sonidos entrando en los años 60) han tenido diferentes abordajes de la política y lo político. Son muchos y muchas los que dialogaron a través de sus obras con el contexto histórico que atravesaban y se posicionaron políticamente sobre diferentes cuestiones socialmente problematizadas: las guerras, la dictadura, la libertad de expresión, los sectores populares, la revolución, el capitalismo, la democracia, y la cultura como campo de disputa. En este apartado les proponemos repasar algunas experiencias y narrativas políticas que, desde el campo de las artes visuales, invitaron a intervenir en la discusión pública, no sólo como una forma de tomar posición frente a un hecho dado, sino también para generar un corrimiento de sentido frente a las posibilidades de “lo inminente, lo que puede llegar a ser”: **“el arte que trabaja con la inminencia se ha mostrado fecundo para elaborar una pregunta distinta: qué hacen las sociedades con aquello para lo que no encuentran respuesta en la cultura, ni en la política, ni en la tecnología” (García Canclini, 2010: 249)**. Ahora bien, antes de avanzar resulta fundamental preguntarnos **¿a qué nos referimos con artes visuales?**

Las artes visuales son todas aquellas prácticas artísticas que buscan interpelar la mirada; es decir, que trabajan con la sensibilidad visual, con la imagen como lenguaje principal (aunque no el único). Nos referimos a la pintura, la fotografía, el cine, el dibujo, la escultura, la performance, las instalaciones y acciones, entre otras. El concepto de artes visuales es relativamente nuevo. Tradicionalmente, disciplinas como la pintura, el dibujo, los grabados, o la escultura, se incluían dentro de las denominadas “bellas artes”. En la actualidad este término está en desuso, al menos en ámbitos académicos, aunque todavía circula en el sentido común sobre el *Arte*. Hoy se entiende que el arte no tiene una “función” específica, pero sobre todo, que la experiencia estética no está asociada a la belleza o la armonía visual y que una pieza artística puede interpelar la mirada desde otras formas de lo sensible diferentes al canon estético de lo “bello”.

Posteriormente, a partir del siglo XIX, se comenzó a utilizar el término “artes plásticas” para referirse a ellas y diferenciarlas así de otros tipos de arte como la música, el teatro o la literatura. Fue a partir de mediados del **siglo XX** que **el concepto de artes plásticas que se había utilizado hasta entonces comenzó a cambiar para poder incluir las prácticas de las llamadas “vanguardias” y a los movimientos artísticos que estaban surgiendo, y cuyas expresiones flexibilizaron los límites entre arte y ciencia, arte y tecnología y entre las diferentes disciplinas artísticas.** De esta forma, el término de “artes visuales”, que poco a poco comenzó a popularizarse, resultó útil para referirse no sólo a las artes plásticas más tradicionales, sino también todas las manifestaciones artísticas que aparecieron a través de nuevos medios y técnicas, como la fotografía o el cine, o para incluir también movimientos contemporáneos como el arte cinético, el arte abstracto, el arte urbano, la performance o el arte digital en la actualidad. **Otro corrimiento de lenguaje importante fue -y es- dejar de hablar de “disciplinas” para hablar de “prácticas artísticas”, es decir, poner el foco en el hacer y no en el lugar asignado por el canon de la estética occidental moderna.** El crítico de arte Boris Groys propone en su ensayo “Poética vs. Estética”, introducción a su libro *Volverse Público* (2014) una alternativa a la estética que vincula con “la perspectiva del espectador, del consumidor de arte, que le exige al arte la así llamada experiencia estética”. Sugiere que **las producciones de artistas contemporáneos pueden leerse mejor desde la “poética”, es decir, desde la posición de quien produce imágenes, sentidos o contenidos, en relación con su contexto.**

Abordar las imágenes desde los llamados estudios visuales en la actualidad, permite desmarcarlas del cerco que la modernidad había delimitado para ellas a través del dispositivo de las “bellas artes” o del museo como espacio donde las artes visuales adquieren sentido y significado. Este proceso tiene una larga historia desarrollada a caballo de los siglos XX y XXI (al menos en Occidente). La pérdida de la autonomía de la imagen, o del “aura” en palabras del filósofo Walter Benjamin, implica, por un lado, **la liberación de cierta potencia de las artes visuales para pensar otros campos de la vida en sociedad, pero a la vez, pone en discusión el alcance territorial de las prácticas artísticas.** Esto resulta de interés en el contexto actual, donde las imágenes acompañan la vida cotidiana a través de diferentes mediaciones como pueden ser los celulares, la televisión, la publicidad, o incluso los muros de diferentes ciudades:

El acceso relativamente fácil a las cámaras digitales de fotografía y video combinado con Internet, una plataforma de distribución global, ha alterado la relación numérica tradicional entre los productores de imágenes y los consumidores. Hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas (Groys, 2014: 14)

Es decir, **las artes visuales no suceden solamente en los museos, salas de cine, teatros u otros espacios delimitados para esta experiencia sino que, al contrario, ocupan muchos**

otros territorios. Como menciona Veronica Devalle (2010) en su artículo “Estudios Sociales, estudios visuales: señalamiento de posibles convergencias en la problemática de lo social”: **“los Estudios Visuales se presentaron como un saber fronterizo, ubicado en el cruce entre la historia del arte, la etnografía, la sociología de la cultura, los estudios culturales y la semiótica, entre otras (...)”**. Muchos artículos analizan este “pasaje de una sociedad logocéntrica a una iconocéntrica” y sus múltiples efectos sobre los sujetos (sujetados a una trama social) y las representaciones que estos hacen de sí mismos y de su entorno.

3.1.2. Las tensiones por el “arte nacional”

En palabras del sociólogo argentino Eduardo Grüner (2002),

el arte ha servido históricamente para constituir una memoria de la especie, un sistema de representaciones que fija la conciencia (y el inconsciente) de los sujetos a una estructura de reconocimientos sociales, culturales, institucionales e ideológicos (Grüner, 2002: 1).



Mural de Juan Yaparí.

Desplazarnos desde el concepto de “bellas artes” hacia otros, como pueden ser el de “prácticas artísticas” o “artes visuales”, nos permitiría identificar un conjunto de **prácticas o experiencias vinculadas a la producción visual desde estos territorios que podrían ser antecedentes a la escena de las artes plásticas donde se comenzó a forjar la idea de un arte nacional entre el siglo XIX y comienzos del XX.** Por ejemplo, recuperar las ilustraciones del originario guaraní Juan Yaparí en los talleres de las misiones jesuíticas en la provincia de Misiones o el arte colonial de Mateo Pizarro con fuerte impronta de la Escuela de Potosí en el Noroeste Argentino. **Si bien el arte integraba el dispositivo colonizador y evangelizador, revisitar esta producción resulta interesante para reconfigurar los orígenes de estas prácticas en nuestro país.** Desde esta perspectiva, también podemos recuperar **las producciones de artesanos y artesanas de todo el país que conocemos como “artesanías tradicionales” donde se recuperan saberes y técnicas ancestrales, muchas de ellas propias de las poblaciones nativas que han sido transmitidas de generación en generación.** Algunas de estas piezas son objetos funcionales o decorativos a partir de materiales obtenidos de los bienes naturales presentes en los territorios (fibras naturales, arcilla, cuero, plantas, piedras, etc). Estas prácticas con sus diferencias se desarrollan en todo el país e integran un lenguaje propio de nuestro territorio.

Stand del Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas. (Ministerio de Cultura) en ArteBA. Adelante, piezas de alfarería (Colectivo Olleras Cooperativas). Atrás: Camino de lana (Petronila González, Cooperativa de Mujeres Artesanas, pueblo Qom, Formosa). Tejido tradicional wichí (Cristina Flores, Colectivo Thaí, Salta).



Poncho en proceso.
Tejido en telar mapuche.
Artesana: Elvira Burgos.



El arte argentino del siglo XIX estuvo muy vinculado a la necesidad de consolidar el ser nacional, la identidad nacional, así que **las escenas costumbristas o los retratos de figuras relevantes de la vida social y política argentina fueron las producciones más extendidas**. En 1879 la Sociedad Estímulo de Bellas Artes creó los Talleres Libres para el “estudio del dibujo del natural y de la estatuaria” y en 1905 el Poder Ejecutivo Nacional los convirtió en la primera institución que otorgó títulos oficiales de arte. De esa Academia devino con sucesivos nombres la que se conoció finalmente como **Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón** -actualmente Universidad Nacional de las Artes, UNA-, que otorgó los títulos docentes oficiales para la enseñanza de dibujo, escultura, grabado y pintura.



"Un alto en el campo", de Prilidiano Pueyrredón (1861).

Las producciones de artistas como Eduardo Sívori o Eduardo Schiaffino fueron disruptivas, ya que no se ajustaban al cánón estético de la época: de los paisajes costumbristas o los retratos de las figuras de la alta sociedad porteña pasaron a escenas cotidianas de la urbe o cuerpos desnudos. Estos artistas podrían considerarse como “los primeros modernos” por su vínculo con la escena del arte en Europa pero, además, porque insistieron en que **desarrollar las ciencias y las artes era una pieza fundamental en la consolidación de una Nación fuerte. El desarrollo de las urbes, el comercio, las ciencias y la técnica se dio al ritmo de una de las primeras olas migratorias de nuestro país, con fuerte presencia de italianos y españoles.** Ernesto de la Cárcova o Reinaldo Giudici son dos pintores de origen italiano que encontraron en las escenas urbanas de los barrios pobres y de trabajadores, en su mayoría inmigrantes, el tema central de sus producciones.



"Sin pan y sin trabajo",
de Ernesto de la Cárcova (1894).



"Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires",
de Juan Manuel Blanes (1871).

Hacia la segunda década de siglo XX, las principales ciudades argentinas, fundamentalmente Buenos Aires en tanto metrópoli, se han vuelto semilleros de cultura. Por estos años, el tango se transforma en un símbolo nacional e internacional, pero sobre todo trasciende la frontera interna de los prostíbulos y cafetines. El sexteto de Francisco Canaro fue una de las orquestas más exitosas de las primeras décadas del siglo XX, por estos años, el piano reemplaza a la guitarra criolla como instrumento principal de las formaciones musicales, dando inicio a lo que se conoce en el tango como “la guardia nueva”. Carlos Gardel (1890-1935), que se había iniciado como payador y hacía unos años que venía cantando temas criollos a dúo con José Razzano, cantó en 1917 por primera vez un tango que fue "Mi noche triste". Se inicia así la era del tango canción¹⁰.

3.1.3. Las vanguardias en clave nacional

La revista Martín Fierro fue un medio importante para la difusión del “Arte Nuevo”. En ella tuvieron lugar diferentes artistas que se interesaban por las producciones de las llamadas “vanguardias del arte” surgidas en el período posterior a la primera guerra mundial en Europa. Retomaban elementos figurativos del surrealismo, impresionismo y expresionismo para interpretar la realidad social argentina y tensionar las imágenes del “ser nacional”. Emilio Pettoruti, Raquel Forner, Lino Spilimbergo y Xul Solar son algunos referentes de este grupo de

¹⁰ El video que acompaña esta clase profundiza en la historia de la canción en Argentina.

artistas. Al mismo tiempo, **desde los suburbios porteños, un grupo de pintores y escultores se enfocaron en hacer de la expresión artística una herramienta de lucha social.** El grupo denominado *Los artistas del Pueblo* integrado por José Arato (1893 – 1929), Adolfo Bellocq (1899 – 1972), Santiago Palazzo (1893 -1916), Agustín Riganelli (1890 – 1949), Guillermo Facio Hebequer (1889 – 1935), Abraham Vigo (1893 – 1957) cuestionaban el academicismo de las artes nacionales. Muchas de sus obras revelan un programa estético que procura asociar el arte a la política social. Por esta razón **sostienen una estética realista cuyo tema por antonomasia es la clase trabajadora, con frecuencia representada desde un humanismo crítico de filiación anarquista.** También remite al anarquismo esa ética del trabajo manual que los lleva a preferir las técnicas más artesanales, como los diversos procedimientos del grabado o la talla directa en la escultura. La clase trabajadora, además, es la destinataria ideal de su obra, ya que **su arte es un arte militante que se orienta a concientizar al pueblo, a mostrarle las injusticias de la sociedad capitalista y a promover la revolución.** En 1930, Emilio Pettoruti asume como director del **Museo Provincial de Bellas Artes** de la ciudad de La Plata, que se consolidó como uno de los primeros museos en dar lugar a los artistas modernos y de vanguardia de Argentina. Consolidó para el patrimonio provincial obras de Xul Solar, Antonio Berni, Lino Spilimbergo o Raquel Forner. En las provincias de Santa Fe y Córdoba se abren también museos que albergan producciones de artistas argentinos representantes del “arte nuevo”.



El drama,
de Raquel Forner (1942).

El arte de estos años está profundamente marcada por los abruptos cambios sociales vinculados a la Modernidad, las guerras mundiales, el avance de la ciencia y la técnica y la exclusión social como límite de esta promesa de futuro. Así, el surrealismo fue la expresión estético política de este período de crisis y ruptura social. Al igual que muchos otros pintores argentinos -como Lino Enea Spilimbergo-, Antonio Berni compartió París y otras ciudades de Europa con referentes de este movimiento como André Breton o Salvador Dalí. Una de las frases más icónicas del surrealismo fue escrita por el poeta uruguayo Isidore Lucien Ducassese apodado Conde de Lautréamont: **“bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”.**

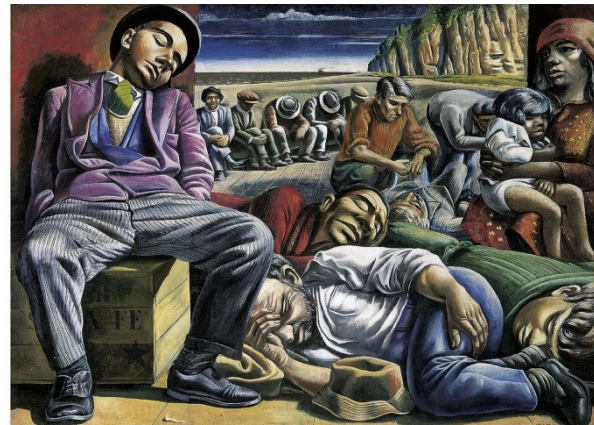


Terracita, de Lino Enea Spilimbergo (1933).

Antonio Berni fue uno de los pintores que incorporó en su obra algunas escenas de la metafísica en pinturas de denuncia social vinculadas a la crisis económica y política de la época. Estas pinturas comparten gestos del arte mural latinoamericano por las temáticas que aborda pero además, desde los materiales, proponen un cambio radical en el sistema de artes visuales de la época. Por un lado, la idea de que el acceso a la obra no esté limitado a un museo o a un salón de artes plásticas y, por otro, que este medio de expresión sirva a la lucha política de las clases sociales oprimidas por el capitalismo. David Alfaro Siqueiros, referente mexicano del arte mural, visitó la Argentina en 1933 y, junto a Lino Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino, desarrollaron “Ejercicio Plástico” en la quinta de Natalio Botana, fundador del Diario Crítica. Esta obra fue recuperada en el 2006 por el Estado Nacional en articulación con el gobierno mexicano y puesta en valor por un equipo binacional de profesionales y técnicos. Actualmente se la puede visitar en el Museo del Bicentenario.



Manifestación, de Antonio Berni (1934).



Desocupados, de Antonio Berni (1934).

Los movimientos de vanguardia del siglo XX, al relativizar los valores estéticos y la fundamentación del gusto, admitieron la existencia de múltiples **poéticas**. Al colocar, por encima de la **representación**, la **experimentación** en los modos de representar o aludir a lo real, perturbaron el orden clásico y el museo como templo para consagrarlo y exhibirlo. Acabaron deconstruyendo el sentido autónomo del arte y el relato que había organizado sus vínculos con la política, el mercado y los medios (García Canclini, 2010: 34).



Ejercicio Plástico, de David Alfaro Siqueiros, Lino Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino (1933). Museo del Bicentenario.

La postura de neutralidad que adoptó la revolución del Grupo de Oficiales Unidos durante la Segunda Guerra Mundial generó rechazo en los círculos intelectuales de tendencia comunista y socialista de la época. No manifestarse en contra del Eje era considerado por los intelectuales un posicionamiento antidemocrático. En aquel momento, el Salón Nacional de Pintura (actual Salón Nacional de Artes Visuales) había quedado asimilado al oficialismo y a todo aquello que la Unión Democrática repudiaba del gobierno militar, motivo por el cual se convocó a un Salón alternativo llamado Salón Independiente.

Entre las obras expuestas pueden hallarse producciones que hacen directa referencia a la guerra, como la de Raquel Forner “Liberación”, Emilio Centurión “Objetivo Estratégico” y Enrique Policastro “1945”; y también otras no alusivas, pero que presentadas en ese Salón servían para posicionar a su autor del lado de la democracia y también junto a los grupos dominantes dentro del campo cultural. El Salón Independiente de 1945 logró desplazar al Salón Oficial, pero el frente de artistas se disolvió luego de los acontecimientos de octubre y después de las elecciones la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos decidió levantar la abstención de participar en los salones oficiales (Lucena, 2007).

El gobierno peronista tuvo, al igual que en otros ámbitos de la cultura, un rol de fuerte intervención buscando que el desarrollo de las artes visuales esté alineado con los valores de la revolución justicialista y con la grandeza de la nación. La modificación del reglamento del Salón Nacional de Pintura de 1946 invita a los artistas a “concretar en formas plásticas los hechos y las modalidades características de la vida nacional en sus diversas manifestaciones”, intentando favorecer ciertos tópicos que, por otra parte, se distinguían de los temas elegidos por la mayoría de los artistas más representativos. A pesar de las sugerencias temáticas delineadas por el Estado, el Salón incorporó en los primeros años del

gobierno peronista diversos estilos y temas, incluyendo a artistas como Berni o Forner – participantes del Salón Independiente y opositores al gobierno de Perón–, a otros como Pettoruti, Salvador Presta o Curatella Manes, que presentaron obras de arte abstracto y por supuesto a aquellos que, como Adolfo Montero con su obra *Los Descamisados*, hacían alusión a la movilización popular que llevó Perón al gobierno y a los cambios sociales realizados por el Estado. Durante los dos gobiernos de Perón se inauguraron cinco Salones Regionales buscando dar visibilidad y estimular las diferentes prácticas en todo el país. En 1951 fueron creados el **Salón Nacional de Artes Plásticas Eva Perón**, destinado a los estudiantes de Bellas Artes y el **Salón Nacional de Dibujo y Grabado**, ambos con el fin de jerarquizar esas técnicas (Lucena, 2007).

3.1.4. El compromiso militante en el arte de las décadas del 60 y 70

La década de los 60 estuvo marcada por el avance de la técnica y la tecnología, los medios masivos de comunicación y el cine como medio en auge. Resulta interesante retomar el texto del filósofo Walter Benjamin “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” para analizar este período. En ella, Benjamin analiza el impacto que tiene en el sistema de arte (moderno) la posibilidad de reproducción de una imagen/obra, que habilita el desarrollo tecnológico y que encontramos, por ejemplo, en el cine, o en piezas de arte pop vinculadas a la publicidad ¿Podemos hablar de arte si la obra en cuestión no cumple con las condiciones de unicidad y originalidad tan valoradas anteriormente? En este sentido, el concepto de artista como genio creador también entra en crisis. En “El autor como productor”, texto que transcribe una conferencia que antecede al ensayo antes mencionado, Benjamin afirma que el peso político de una obra no se da solamente por el tema que aborda, sino también por el lugar de enunciación que ocupa en su contexto histórico-político. El pensamiento de Walter Benjamin es fundamental para el devenir del arte contemporáneo, que analizaremos más adelante, aunque muchas de las ideas que movilizaron a artistas de nuestro país sobre todo de finales de la década de los 60 y 70 están muy relacionadas con los postulados del arte contemporáneo.

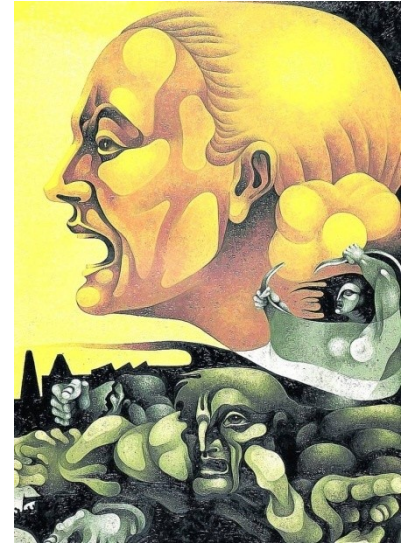
En 1966, un nuevo levantamiento militar interrumpió la vida política argentina. Juan Carlos Onganía, al frente de la autodenominada “Revolución Argentina” inauguró un proceso de apertura irrestricta de capitales extranjeros, avance sobre los sindicatos y derechos laborales, con el objetivo de alcanzar un desarrollo a escala de los países europeos. El año 1968 fue muy significativo a nivel global por el auge en los movimientos de lucha por la liberación política, sexual y cultural posteriores a la segunda guerra mundial. Ese mismo año, el Instituto Torcuato Di Tella organizó una exposición ciertamente vanguardista llamada “Experiencias 68”. Por ese entonces, una parte del arte argentino se preguntaba por el vínculo arte-vida, mostrando a través de sus obras el compromiso político con los trabajadores y la revolución, pero también resaltando la politicidad en las acciones de la vida cotidiana. A diferencia de las vanguardias de primera mitad del siglo XX o del “realismo social” de la década del 60, estos artistas buscaron componer un arte político desde los medios y

materiales utilizados, buscando mayor impacto al salir del circuito tradicional de “arte culto” y explorando nuevos contextos y formas de exhibición. Así, aparecen como medios alternativos a la pintura, la escultura o el dibujo, la performance, los objetos ready-made¹¹, las acciones en el espacio público o “happenings”.

El Grupo Espartaco fue un colectivo de artistas que operó entre 1959 y 1968, referentes del realismo social en Argentina. Desde una posición anti-colonialista se manifestaron a través de medios como la pintura y la escritura, sobre todo de manifiestos y solicitudes políticas. Reconocieron en el peronismo el movimiento de liberación nacional y eranía frente al poder colonial de Estados Unidos y Europa encarnado en gobiernos militares de la época. Fundamentalmente sus obras se vincularon con el muralismo latinoamericano. Ricardo Carpani, Franco Venturi, Carlos Sessano, Juan Manuel Sanchez, Mario Mollari, Raul Lara y Elena Diz fueron algunos de sus integrantes.



La civilización occidental y cristiana, de León Ferrari (1965).



Evita, de Ricardo Carpani (1965).

La obra de Roberto Plate “El baño” simulaba un baño público e invitaba de alguna manera al público a intervenir las puertas y paredes del mismo buscando replicar las inscripciones que aparecen en la mayoría de los baños públicos. En un contexto de censura de la vida política por la dictadura militar, que además tenía particular interés en recuperar los valores de la moralidad católica, la muestra en el Di Tella generó fuertes repercusiones, hasta que fue clausurada por el poder militar porque se encontró en la obra de Plate una inscripción insultando al presidente de facto, Juan Carlos Onganía. Otra de las obras presentes en “Experiencias 68” que generó gran impacto fue “Familia Obrera” de Oscar Bony, en la que el artista convocó a una familia a montarse en el pedestal donde suele mostrarse “la obra” y sumó un cartel al borde donde indicaba que el artista pagaba a sus modelos el doble de la suma que el padre ganaba por tiempo equivalente en su trabajo habitual. De esta manera, Bony **no solo problematiza las condiciones salariales y sociales de los trabajadores sino que además llevaba al límite el gesto de “desmaterializar” la obra**. Esta exposición culminó con la reacción de los artistas tirando sus propias obras a la calle en un gesto de repudio a la censura, pero además como un mensaje hacia adentro del campo del arte, indicando que lo valioso no es la pieza/obra en sí, sino el mensaje.

¹¹La técnica del ready-made (en español “arte encontrado”) refiere a objetos de la vida cotidiana que, situados en un contexto artístico, se resignifican como “obra de arte”. Con esta operación poética se busca señalar que no es la técnica o la pieza considerada como artística lo que define qué es arte, sino, el contexto. *El mingitorio* de Marcel Duchamp (1917) fue el primer ready-made, ícono de esta operación.



La familia obrera,
de Oscar Bony (1968).

Esta exposición fue antecedente de uno de los episodios más icónicos del arte político en Argentina. ***Tucumán Arde* fue una puesta en acto del modelo de arte revolucionario que, entre otros artistas, el colectivo de Arte de Vanguardia propuso para visibilizar la grave situación social que vivía la provincia de Tucumán y que la dictadura buscaba ocultar.** La exhibición de fotos y otras formas gráficas de denuncia social se llevó a cabo en alianza con la CGT de los Argentinos liderada por Raimundo Ongaro en las sedes del sindicato en Rosario y Buenos Aires.¹²

¹² Les invitamos a profundizar en este hecho político con el corto-documental “Tucumán arde”. Disponible en: <https://youtu.be/buabHkwdBVg>.



Artistas que participaron de la experiencia colectiva **Tucuman Arde**.

Otra experiencia vinculada a las artes visuales, en este caso desde el cine, que retomó la idea del arte al servicio de la revolución y el artista como medio para visibilizar las luchas populares, fue el grupo **“Cine y Liberación”** fundado por Fernando “Pino” Solanas, Octavio Gettino y Gerardo Vallejo. Si bien el grupo comenzó a filmar a comienzos de la década de los años 60, el contexto que imponía la dictadura de Onganía los obligó a presentar sus realizaciones en la clandestinidad. Además, el grupo simpatizaba con la izquierda nacional y en particular con la juventud peronista (vale recordar que hasta 1973 Perón estaba exiliado en España y el movimiento político proscrito por el gobierno militar). Además de esta situación, los realizadores tenían una concepción del “cine militante” que los llevó a priorizar la exhibición de sus películas en contextos no tradicionales como sindicatos, locales partidarios, o fábricas. El dispositivo de cine y liberación contaba además con salas de exhibición o unidades móviles en diferentes ciudades del país donde se reproducían películas del colectivo como “La hora de los hornos”, que lejos de tener como objetivo el “entretenimiento” pretendía expandir la conciencia crítica y formar políticamente. El colectivo en su momento de mayor expansión viaja a Madrid en 1971 y logra entrevistar al General Juan D. Perón en su exilio, produciendo dos materiales de archivo que son fundamentales para la historia del movimiento peronista “Actualización política y doctrinaria para la toma del poder”¹³ y “Perón, la revolución justicialista”¹⁴. *Los hijos de Fierro* es otra obra que propone un diálogo con una de las obras inaugurales de la cultura nacional, Martín Fierro de José Hernández, desde una relectura de los años 70.

Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las

¹³ Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Wm17R7BaiBg>

¹⁴ Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=r2VK2YSOpXl>

organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera [...] Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aun siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación” (ver “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine, texto de marzo de 1971 incluido en Solanas y Getino, 1973).¹⁵

Raymundo Gleyzer fue otro realizador cinematográfico vinculado al cine militante o al cine de base. Gleyzer era militante del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores), detenido y desaparecido por la dictadura militar en 1976. En la plataforma pública Cine.Ar se pueden ver sus películas entre las que se destaca “Los Traidores”¹⁶ de 1973 con el actor Lautaro Murúa, ya que retrata la tensión entre la dirigencia sindical y el sindicalismo de base, una de las grandes discusiones de la época.

3.1.5. Las artes visuales en democracia

Con el regreso de la democracia, muchos artistas volvieron del exilio y, a través de diferentes instalaciones y acciones políticas en espacios de arte y en el espacio público, denunciaron la censura, las desapariciones forzadas y el interés que la dictadura tuvo en silenciar al arte políticamente comprometido con los derechos humanos y de los trabajadores. **Los años 80, con la llegada de la democracia, fueron además una explosión cultural, ya que se buscó recuperar la escena pública y la libertad de expresión vedadas durante los años de la dictadura.** Por mencionar algunas, en 1983, en celebración del retorno de la democracia en Argentina, la artista Marta Minujín, intervino la Avenida 9 de Julio con el Partenón de Libros, instalación que realizó con los libros prohibidos durante la dictadura cívico militar del 76. Desde una posición más rupturista y del “underground”, la artista Liliana Maresca realizó durante los años 80 y comienzos de los años 90 diferentes acciones en el espacio público y espacios privados, desafiando la moral conservadora que operaba en la sociedad argentina de esos años. La práctica artística de Maresca se emparenta con el arte contemporáneo por la multiplicidad de medios en los que opera y a través de los cuales abre preguntas y sentidos, buscando interferir en el sentido común, es decir, generando un corrimiento en un contexto donde la Argentina estaba en plena transición y reconstrucción democrática.

¹⁵ Fuente: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdll/collect/clacso/index/assoc/D11238.dir/09mest.pdf>

¹⁶ Disponible en: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/7551/reproducir>.



Partenón de Libros, de Marta Minujín (1983).

El Grupo Escombros nació a finales de la década del 80, en medio de una crisis económica y política aguda. Si bien la recuperación democrática representó un alivio para la sociedad argentina, fueron los años de la hiperinflación, los levantamientos carapintadas y, finalmente, la renuncia anticipada del primer presidente electo tras la dictadura militar. En sus inicios, el grupo estuvo conformado por Luis Pazos, Héctor Puppo, Angélica Converti, Raúl García Luna y Oscar Plascencia.

Una de sus primeras acciones fue La Marcha de Pancartas (1988), que realizaron primero en la Av. Paseo Colón de la Ciudad de Buenos Aires y luego en las periferias de La Plata. Las pancartas eran imágenes en blanco y negro que mostraban a personas desahuciadas, en ámbitos abandonados u hostiles. En 1989 publicaron el primer manifiesto, que titularon “Estética de lo roto”.

A mitad de la década del 90 publicaron un nuevo manifiesto, titulado “Estética de la Solidaridad”, que propone la figura del artista como servidor público y como persona obligada a ayudar a quienes quedan marginados del sistema. En este sentido, llevaron adelante acciones como la limpieza de un basural o una entrega de ropa para personas necesitadas, junto al grupo Focus.

Otro colectivo que buscó dialogar con la reconstrucción democrática desde el ámbito público - aunque más adelante- fue el Grupo de Arte Callejero (G.A.C.). Constituido en 1997, operó poética y políticamente en y desde el espacio público como sala de exposición. Desde sus inicios el colectivo se vinculó con la organización H.I.J.O.S., entre otros organismos de derechos humanos.

Desde un comienzo decidimos buscar un espacio para comunicarnos visualmente que escapara al circuito tradicional de exhibición, tomando como eje la apropiación de espacios públicos. Nuestra metodología de trabajo apunta principalmente a

subvertir los mensajes institucionales vigentes (por ejemplo: el código vial, el cartel publicitario, la estética del espectáculo televisivo, etc) y abarca desde la intervención gráfica hasta la acción performática; teniendo en cuenta que los códigos no funcionan de igual manera en cada lugar, ya que cada población posee características culturales propias. Nuestra producción busca infiltrarse en el lenguaje del sistema y provocar desde allí pequeños quiebres, fallas, alteraciones, para desenmascarar o hacer evidentes los juegos de relación del poder, a través de la denuncia.¹⁷



Acción del G.A.C. junto a familiares y amigos de las víctimas de la represión durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001.
Fuente: G.A.C.



Instalación de señalética realizada por el G.A.C. en el Parque de la Memoria.
Fuente: G.A.C.

Por esos años, la recomposición de una sociedad democrática no fue el único desafío para nuestro país. La globalización cultural, el neoliberalismo económico y político, marcaron las condiciones en las cuales el arte contemporáneo argentino comenzaría a gestarse. En este contexto, la figura de Roberto Jacoby en tanto artista polifacético, desmaterial y ciertamente político es interesante de rescatar. Jacoby había formado parte de la experiencia de Tucumán Arde. En el marco de la emergencia del VIH-SIDA, otro de los episodios que caracterizó este período, y frente a la discriminación que sufrían entonces las personas que convivían con el virus, Jacoby diseñó remeras con la inscripción “Yo tengo SIDA” e invitó a artistas y otras personalidades públicas a usarlas. Jacoby profundizó la idea de sacar al arte de los museos y desarrolló a través de diferentes intervenciones y acciones públicas, en las calles y en la prensa, lo que llamó “un arte de los medios de comunicación”. Hacia finales de los años 90, cuando los efectos de las políticas neoliberales comenzaban a emerger en la sociedad, generando estrategias como los “clubes del trueque” para poder acceder a bienes de consumo

¹⁷Recuperado en <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/quienes-somos-2/>

básicos, Jacoby presenta *Venus*. Reinaldo Laddaga (2006) en “Estética de la Emergencia” recupera esta experiencia. “Roberto Jacoby, quien, junto a un grupo de personas vinculadas a la escena del arte en Argentina concebía, en los últimos 90, un sistema de intercambio que nombró **Venus** y que articulaba una moneda destinada a circular en un grupo de 70 integrantes al comienzo (llegó a reunir a 500 personas), donde podría emplearse para intercambiar cosas o servicios -banales o suntuosos- que se anunciarían en un sitio en Internet. Nestor García Canclini en “La Sociedad sin relato” (2010) recupera de esta experiencia, por un lado la creación de un ámbito donde artistas y no artistas intercambian saberes y objetos por igual, pero además, su capacidad de promover *“una interrogación práctica sobre la monetarización de las relaciones sociales”* y en el caso de la Argentina de finales de los años 90 visibilizar los problemas económicos y monetarios que generaron que las personas asistan a clubes del trueque.



Andrés Calamaro

3.1.6. Aproximaciones a lo político en el arte contemporáneo

A lo largo de este ensayo hemos observado **diferentes períodos históricos y distintas experiencias de artistas que, a través de su práctica individual o colectiva, problematizaron desde el arte fenómenos socio políticos y buscaron intervenir en debates y preguntas de su época**. Como hemos visto, a partir de la llamada “pérdida del aura” en la obra de arte, atravesamos un cambio de paradigma. Con este aporte, Walter Benjamin discute la supuesta autonomía del campo cultural respecto a lo social, político y económico. Esto tiene, por lo menos, dos consecuencias directas y muy visibles que discuten con la concepción del arte y del artista promovida durante la Modernidad y que permite que nombremos esta etapa histórica de otro modo.

1. **La muerte del aura en la obra:** le corre el velo que la experiencia estética promovida durante la Modernidad le asigna a la “obra” de arte. Por este motivo, dejamos de

hablar de “obra” para hablar de “producción poética” o de “piezas”. Revela que toda producción artística opera, y por lo tanto adopta y transmite, sentido en un contexto histórico, geográfico, cultural, institucional; es decir, que requiere de otros/as para significar.

- 2. La muerte del artista como genio creador:** el artista no es ni erudito, ni un genio que “crea” o produce obra en el vacío, sin contexto ni tiempo. A través de la obra enuncia un posicionamiento político, aunque no resulte evidente en términos formales.

Una tercera consecuencia que comentamos sucintamente al comienzo de este apartado tiene que ver con la separación de las diferentes prácticas artísticas. Quien produce arte, que no es ni un genio, ni un erudito en determinada técnica u oficio, lo hace a través de diferentes medios. Lo que lo sitúa como artista no es la técnica, sino el contexto. Asimismo, Alan Badiou (2013), entre otros teóricos contemporáneos, indica que otra característica de las prácticas artísticas contemporáneas es **el carácter efímero de las prácticas o proyectos de artes. Ya no interesa conservar eternamente una pieza, sino más bien, el impacto de la experiencia promovida por esta en su contexto.** Así es que muchas de las experiencias que promueve el arte contemporáneo son instalaciones de sitio específico (Groys, 2008)¹⁸ o acciones en diferentes espacios -dentro o fuera de los circuitos del arte - cuyo único registro, si es que lo hay, es alguna foto, video o catálogo. Ahora bien, la práctica de los y las artistas contemporáneos se encuentra en constante tensión con el funcionamiento del mercado del arte, que por supuesto, también opera. En este sentido, Badiou advierte una crítica política al arte contemporáneo respecto de la “finitud” de la obra:

Hay que ver claro que la ideología de la finitud, de la equivalencia de las cosas, de su inmediatez, la idea de que el propio arte debe estar en la circulación anónima, el hecho de que nada debe ser contemplado, pero que todo debe ser consumido, es la ideología de la mercancía y quizás, ahí encontremos el secreto de esto que es muy evidente: la existencia del mercado del arte, especialmente del mercado del arte contemporáneo, en donde la valorización no genera ningún problema pues obedece a las mismas leyes de la oferta y la demanda, leyes que regulan la circulación de las mercancías. (...) El arte contemporáneo es, por tanto, el arte de la época financiera del capitalismo (Badiou, 2013: 4).

Frente a esta tensión existen artistas que, o bien eligen correrse de los circuitos tradicionales del arte o vinculados al mercado, o bien deciden exponer posiciones rupturistas desde adentro.

¹⁸El texto apareció en la antología *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, 2008 (pps. 71-80). Disponible en:

<https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topolog3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf>.

Aquí debemos distinguir, por tanto, entre un **“arte político”** que, enclaustrado en su código retórico, se limita a reproducir representaciones ideológicas, y **“un arte con política”** que, preocupado por el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente (Hal Foster, 2014: 11)

3.1.7. Entonces ¿cómo se cruzan la práctica artística y la política en nuestro país?

En la actualidad, además de visibilizar las desigualdades sociales, políticas y económicas, los artistas visibilizan otras estructuras desiguales que operan en la sociedad.

El interés de la reflexión teórica se ha desplazado de la consideración de la clase como sujeto de la historia hacia una exploración de la construcción cultural de la subjetividad, pasando de la identidad económica a la diferencia social. (...) De un modo similar, el arte político no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase (a la manera del realismo social) sino como crítica de los sistemas de representación social (su posicionamiento respecto al género, los estereotipos étnicos, etc.). Tal transformación implica un cambio de posición y función del artista político (Hal Foster, 2014: 2)

En los últimos años surgieron experiencias vinculadas al arte a través de diferentes formatos que desde Argentina proponen discutir el “régimen de lo visible” en palabras del filósofo Jacques Rancière. Podemos mencionar, entre ellas, al [Archivo de la Memoria Trans](#), proyecto colectivo a partir de la construcción de archivos fotográficos de la comunidad, que busca proteger las memorias y testimonios e irrumpe en la escena del arte y de los derechos humanos, visibilizando las vivencias de esta comunidad. Por su parte, [Identidad Marrón](#) a través de obras de teatro, muestras de arte, producciones audiovisuales y poesía, entre otras acciones, es un colectivo que contribuye a visibilizar y discutir el racismo que viven las personas de piel marrón en nuestro país. Sus actividades se desarrollan en instituciones culturales, museos y universidades, justamente los lugares donde las identidades indígenas y migrantes han sido históricamente marginadas. El proyecto “Escuela de Envejecer” (en proceso) de la artista Ana Gallardo invita a repensar a través de diferentes acciones y vínculos la relación que la sociedad contemporánea tiene con las personas mayores o la vejez.

Es política también la forma en la cual se articulan y organizan estos proyectos, ya que no se trata de una exposición u obra, sino de las ideas que estas experiencias, mayormente colectivas, promueven y visibilizan a través de diferentes medios visuales, relacionales, audiovisuales, sonoros, etc. Exploraremos estas otras formas de gestión cultural en la clase 5 de este seminario. En el actual contexto de múltiples crisis (económica, política, socio-ambiental, identitaria) de escala global, pero con características particulares en Argentina y la

región suramericana, es interesante recuperar el planteo del teórico del arte y Director del Centro de Arte - Museo del Barro de Paraguay, Ticio Escobar. Él propone pensar **al arte como dispositivo de crisis, al borde de la cultura, pero asigna a esta función un doble sentido.**

El arte instala un punto de crisis dentro de la cultura, entendida ésta como sistema simbólico en general, como ordenamiento que asegura la inserción social del individuo mediante el lenguaje y las normas. Enfocada así la cultura facilita el sentido colectivo: permite que las significaciones permanezcan estables y asegura un marco de seguridad y equilibrio, una guía de instrucciones para convivir y entender (tratar de entender) el mundo. (...) El arte, entonces, es fundamentalmente un dispositivo de crisis. Confunde las señales de la cultura -el sentido único- pero, en compensación, habilita otras posibles (Escobar, 2011: 1)

Escobar, que trabaja con comunidades originarias del pueblo guaraní y sus producciones simbólicas, comenta que frente a situaciones donde la comunidad se percibe en riesgo, se reúnen para realizar un ritual colectivo.

Es posible que, de atenernos al carácter ambivalente del término crisis, el sobresalto general de nuestro tiempo, de signo negativo, esté incubando momentos afirmativos: salidas creativas, movimientos de reajuste y adaptación, decisiones de cambio, comportamientos y conceptos innovadores, capaces de enfrentar los nuevos desafíos epocales, de capitalizar sus posibilidades renovadoras y esquivar sus riesgos (Escobar, 2011: 3)

Les propongo retomar de Escobar y de las comunidades nativas de nuestro territorio, **la idea del ritual, ya sea desde el arte o cualquier otro ámbito de la cultura, como espacio comunitario para resistir la crisis y realizar un ejercicio colectivo de *imaginación política*¹⁹ que nos permita proyectar un futuro común.**

3.2. Artes dramáticas: Breve recorrido por el teatro rioplatense

3.2.1. El teatro colonial

Desde que los estados de Europa invadieron América, **el teatro fue utilizado para evangelizar a los nativos a través de representaciones de historias bíblicas. El teatro de la época de la colonia emulaba las corrientes provenientes de Europa y los autores clásicos.** En 1757 comenzó a funcionar el Teatro de Óperas y Comedias, primer espacio que no funcionaba exclusivamente dentro del ámbito de la iglesia con representaciones relacionadas a la religión sobre todo jesuítica. En 1783 se termina de construir el Teatro de La Ranchería impulsado por

¹⁹ Le escuché al artista Eduardo Molinari en una clase hablar de *imaginación política* para referirse a las imágenes que promueven acciones colectivas y transformadoras en la sociedad.

el Virrey Vértiz. En 1786 se estrena allí “Siripo” considerada la primera obra teatral criolla que tenía por tema algo americano no religioso. En 1792 el teatro fue quemado producto de una bengala disparada desde una Iglesia y se perdió la escenografía y el vestuario que había en el teatro. De la tragedia “Siripo”, de Manuel de Lavardén, sólo se conserva el segundo acto.

3.2.2. El Teatro de la Revolución, propaganda de gobierno

Posteriormente a la Revolución de Mayo y la emancipación de España, el teatro comienza a tener en sus representaciones una postura clara donde se denostaba la figura del español, se apoyaba abiertamente la revolución y se exaltaba el discurso revolucionario. Aquí, se deja de tomar como modelo el teatro español y se reemplaza por el francés. En 1804 se fundó el Coliseo Provisional de Comedias. Durante 1817 y 1818, la Sociedad del Buen Gusto (de la cual formaban parte personalidades como Manuel Belgrano, Vicente López, Valentin Gómez) manejó la cartelera teatral. La sociedad buscaba velar por la moralidad del teatro, ser una escuela de costumbres y la elevación de las obras teatrales que se representaban. Tenía una comisión de censura presidida por Manuel Belgrano y el lema de la sociedad era “El teatro es un instrumento de gobierno”. Así, la Revolución utilizaba el teatro como un medio de propaganda. Durante el gobierno de Rivadavia, se comenzó a construir el nuevo Coliseo que fue comprado por el Estado, aunque administrado por empresarios del sector privado. Como alternativa a este coliseo, se hizo el Parque Argentino, un espacio al aire libre con espectáculos circenses. Además, en 1842 Juan Bautista Alberdi, exiliado en la Banda Oriental, escribió “El Gigante Amapolas”, una obra profundamente política que hablaba de la situación actual de la Argentina y de la disputa política contra el gobierno de Rosas que en ese momento acumulaba un poder que parecía infranqueable. Es considerada la primera obra escrita rioplatense pero al no haber sido representada no se considera la primera obra de teatro.

3.2.3. El Circo Criollo, primera experiencia escénica rioplatense

La primera obra de teatro nacional fue el “Juan Moreira”, de Eduardo Gutiérrez, concebida junto a Pepe Podestá en 1879. Se trata de una representación hiperrealista y circense donde se toman temas criollos y gauchescos para hablar de la identidad del pueblo argentino. Los hermanos Podestá fueron una compañía de circo que sentaron las bases del teatro rioplatense. El recordado payaso criollo Pepino el 88 era el personaje de José Podestá.

3.2.4. La cuestionada década de oro y el teatro popular de la inmigración

De 1900 a 1910 tiene lugar la ya mencionada “época de oro” con Roberto Payró, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrere, a la cabeza de una estética costumbrista y un teatro en crecimiento. Con apenas una o dos décadas previas de existencia suena prematuro hablar de una década de oro y, de hecho, esta forma es criticada hoy en día por historiadores e historiadoras teatrales. **Se enaltecó esa época para denostar el movimiento popular que había producido la inmigración masiva y los géneros nuevos que ésta había traído como el Sainete y el Grotesco que habían dado lugar a sus homólogos Criollos.** En este punto, el teatro adquiere una popularidad y masividad que no se repetirá ni siquiera en nuestro tiempos. **En 1925 los registros dan el increíble número de 6.600.000 espectadores. El Sainete Criollo era un arte de las clases bajas inmigrantes que el poder veía desde arriba y no comprendía ni aprobaba.** El grotesco criollo es un género tragicómico y hace su aparición hacia los años 20, avanzada la inmigración. **Aquí nos metemos en los espacios pequeños, oscuros, fríos y húmedos del conventillo, en los que conviven grandes familias en pequeñas habitaciones.** Si antes, en el sainete, el cruce de idiomas disparaba situaciones cómicas, aquí se sufre la incomunicación entre los personajes que no se entienden y padecen la diferencia: **“el lenguaje ya no presupone fluidez ni cabalgata sino que se acrecienta como inerte carnosidad (...) El lenguaje pues, va siendo no únicamente grumo, dificultad y torpeza en el coloquio, sino mutilación en las posibilidades de trabajo” (Viñas, 1973: 14).** Se refleja en este género el fracaso del proyecto de la inmigración, la pobreza, la desesperanza y la tristeza de los previamente ilusionados inmigrantes. **La política pública del Estado Argentino en ese momento fue negar lo popular y “educar” en busca de un arte más “elevado” negando la producción estética y cultural de un movimiento masivo y popular del Río de La Plata.** El Grotesco Criollo, con su exponente mayor Armando Discépolo, contrario a lo que afirmaban desde las corrientes defensoras de las vanguardias teatrales, era un teatro sumamente propio y estéticamente rico. Con una profundidad y arraigo la propia identidad de la clase inmigrante que sufría profundamente el fracaso del proyecto de la inmigración. Este género, como síntesis de los procesos teatrales de esa generación, va a dejar rastro en nuestra poética teatral nacional y luego será retomada por autores como Roberto Tito Cossa, Alberto Ure y Ricardo Bartís, entre otros.

3.2.5. El teatro independiente, arte para educar

El teatro independiente nace en oposición al teatro comercial de las compañías de la inmigración. **Su lema principal era el no hacer arte para lucrar sino para educar.** Parte de este teatro tenía una vocación militante vinculada a corrientes anarquistas, comunistas y sindicalistas. El teatro occidental estaba atravesando las vanguardias históricas. Algunos intelectuales y militantes anarquistas, comunistas y socialistas del círculo teatral consideraban

que el teatro se había estancado por la repetición y la falta de innovación estética. Así, influenciados por las vanguardias y en contra de la noción de “teatro comercial” inician un movimiento de teatro “libre” o teatro “independiente”. Es interesante pensar cuánto conocían realmente de estas vanguardias europeas, ya que el teatro no es un género que se transmita sólo en el papel, y gran parte de las innovaciones vanguardistas tenían que ver con la puesta en escena y la actuación. Interpretado lo que hayan interpretado, este movimiento entendía al teatro como una herramienta para formar comunidad, formar culturalmente y para modificarla. En este grupo se encontraba Roberto Arlt como autor y referente de los inicios del movimiento. Leonidas Barletta, en 1930, fundó el Teatro del Pueblo donde se estrena la primera obra de Roberto Arlt “300 millones”. Otros grupos de la época son La Máscara y el Grupo Juan B. Justo. Se ha antagonizado en la historia teatral entre un teatro independiente y un teatro comercial y popular buscando generar posiciones y antagonismos donde no deberían existir. Las políticas públicas pueden fomentar y proteger tanto la investigación e innovación en las prácticas como la conservación y fomento de las costumbres y patrimonios culturales. La cuestión de la federalización y la pluralidad nos enfrenta al desafío de ampliar el abanico y fomentar, proteger y cuidar los patrimonios, identidades y culturas que habitan el territorio de la nación.

El actual Teatro Nacional Cervantes fue construido por una pareja de inmigrantes españoles que habían puesto todo su patrimonio en el proyecto en 1921. En 1926, viendo que era imposible de sostener es rematado y el Estado Argentino, presidido por Alvear, estatiza el teatro. En 1933 se crea la Comisión Nacional de Cultura que entre otras cosas administraba el Teatro Nacional de Comedias (hoy Cervantes). Durante su primera etapa el teatro oficial va a fomentar un retorno a los clásicos teatrales universales en detrimento del teatro local y costumbrista que no va a tener lugar en estos circuitos hasta la década del 40-50. El primer director del Teatro Nacional de Comedia fue Antonio Cunill Cabanellas. En 1933, además, con la Ley 11.723 se funda el Teatro de la Comedia y Junto a él el Instituto Nacional de Estudios de Teatro con el fin de documentar y registrar el teatro nacional.

Más tarde, con la llegada del peronismo al gobierno, el teatro Colón y el Cervantes, antes reservados para las élites, serán ahora abiertos al público con representaciones gratuitas para estudiantes, sindicatos y el público en general. Por primera vez se representó un Sainete Criollo en el teatro oficial, “El conventillo de la Paloma” de Alberto Vacarezza. Un segundo impulso del teatro independiente se da en esta época con los elencos de Teatro Popular Fray Mocho, Nuevo Teatro y Los independientes corrientes de las cuales surgieron actores como Héctor Alterio, Carlos Gandolfo o Enrique Pinti. Hedy Crilla, una actriz que había trabajado con Stanislavsky, introduce de segunda mano en Argentina el método desarrollado por el actor, director y pedagogo ruso en las escuelas de interpretación. En 1949 se estrena “El Puente” de Carlos Gorostiza y “Antígona Vélez” de Leopoldo Marechal se estrenó en el Teatro Nacional Cervantes el 25 de mayo de 1951 bajo la dirección de Enrique Santos Discépolo.

3.2.6. Nuevas dramaturgias y la experiencia de Teatro Abierto

En los años 70, de la mano de Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro, entre otros y otras, tomó fuerza un movimiento más cercano al absurdo con cuestionamientos sociales, éticos, estéticos y políticos. **Durante la dictadura militar, el teatro sufrió, como el resto de las artes y medios de comunicación, una fuerte censura.** En 1977 se estrena “La Nona” de Tito Cossa, una obra que retoma el Grotesco Criollo y funciona como metáfora crítica a la dictadura. Durante 1981 se representaron en el Teatro el Picadero obras de carácter contestatario contra la dictadura en el ciclo Teatro Abierto. En agosto del mismo año un comando militar incendió el teatro. El Instituto Nacional de Estudios Teatrales le otorgó un premio al ciclo Teatro Abierto en 1981, dato no menor considerando que es un órgano estatal. El ciclo continuó manifestándose en contra de la censura hasta 1986.

3.2.7. El retorno de la democracia

El Parakultural con Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Alejandra Flechner, Valeria Bertucelli como referentes, fue **un movimiento de liberación teatral emparentado con el underground del rock and roll. Una estética andrógina, un humor corrosivo y rebelde que influyó en la estética porteña de manera determinante.** En 1989 se fundó el movimiento del periférico de objetos. El proyecto experimentó con títeres y elementos escenográficos. Un hito de un recorrido que se sostiene hasta hoy donde la experimentación, el cruce de lenguajes escénicos y la búsqueda estética del lenguaje marcan el recorrido de las creaciones en un teatro que busca alejarse del relato y la palabra.

En 1997, luego de la lucha del movimiento teatral argentino, se sanciona la Ley Nacional del Teatro con una perspectiva fuertemente federal en busca de descentralizar y desarrollar teatralmente cada uno de los rincones del país. En este recorrido hemos abordado fundamentalmente el del Río de la Plata que no es todo el teatro Argentino, sino una parte de él.

3.3. Música

3.3.1. Censura, resistencia, rock e ironía

Las canciones del rock nacional presentan tanto composiciones altamente metafóricas como otras más populares y directas. (...) una forma alternativa de protesta, una propuesta contracultural que desafiaba la ideología del estado autoritario (Favoretto, 2009: 16)

En las décadas del 60 y 70, en el mundo se vivían épocas de crítica al sistema, conquista de derechos y un nuevo actor aparece con fuerza: las juventudes. La utilización de “juventudes” en plural responde a que no entendemos la manifestación como una juventud homogénea, y por lo tanto, una única manera de ser joven. Esta nueva generación había nacido luego de la Segunda Guerra Mundial, caldeada por la reciente Revolución Cubana que demostraba que era posible realizar la revolución en suelo latinoamericano y la reciente llegada al poder de Salvador Allende en Chile por la vía democrática. Las juventudes movilizadas habían protagonizado el Mayo Francés, el movimiento estudiantil que hoy conocemos por la Masacre de Tlatelolco, la Primavera de Praga y aquí en Argentina el Rosariazo, el Cordobazo y otras rebeliones obrero-estudiantiles que habían desgastado la dictadura de Onganía hasta hacerla caer.

En el terreno cultural, las juventudes de todo el mundo buscaban diferenciarse en terrenos éticos, estéticos, identitarios, sexuales, afectivos y políticos. El fenómeno Beatle, la invención de la pastilla anticonceptiva y la conquista del sufragio femenino que desencadenó una nueva ola feminista, el movimiento Hippie y pacifista en el seno del imperio estadounidense pronunciándose en contra de la guerra de Vietnam. **Las juventudes fueron protagonistas de estos movimientos de crítica al consumismo, al capitalismo, a las guerras y al patriarcado.** El “Proceso de Reorganización Nacional”, nombre con el que se autodenominó la dictadura que gobernó Argentina desde 1976 a 1983 se instauró con el objetivo de exterminar los movimientos de liberación, recuperar los valores occidentales y cristianos, y cambiar la matriz productiva y económica del país; ejecutar en nuestro país el plan neoliberal destruyendo el aparato productivo, adquirir deuda externa asfixiante y debilitar el aparato estatal mediante privatizaciones; y eliminar la unión obrero-estudiantil, fundamentalmente compuesta por jóvenes, que habían protagonizado las movilizaciones de masas de 1969. Más del 80% de los detenidos/as-desaparecidos/as eran menores de 35 años y el 21% eran estudiantes. Se persiguió cualquier idea opositora o de libre pensamiento. Respecto de la cultura, **intervino fuertemente de forma negativa con censura, listas negras y reducción de presupuestos además de haber torturado, matado y desaparecido a personalidades del campo que consideraban amenazas. La dictadura militar de 1976 llevó a cabo un control de las publicaciones que se hicieron durante ese periodo rigurosamente “mediante una estricta censura y una represión sin precedentes” (Favoretto, 2009: 14).**

Abordaremos en este documento el caso del rock nacional como fenómeno cultural, en función de acotar el recorrido y enfocar en lo que fue la política cultural de la dictadura. Artistas, intelectuales, escritores y escritoras y científicos y científicas se fueron del país. Quienes, en cambio, se quedaron, recurrieron a ingeniosas formas de esquivar los procedimientos de censura, para mantener algún tipo de actividad y permanecer con vida.

Las herramientas que se utilizaron para evitar la censura consistían en muchos casos en utilizar figuras retóricas, planos metafóricos y vericuetos del lenguaje que pudieran pasar desapercibidos ante los ojos censores de los militares. **“Sabido que no era viable ninguna forma de disidencia, debían adoptar una postura de silencio o generar un tipo de expresión oblicua que les permitiera expresar sus ideas pero que escapara a la censura y no los pusiera en peligro” (Favoretto, 2009: 14).** Existen distintas posturas sobre la

efectividad de los mensajes y en qué nivel llegaban o no masivamente al público: “el mensaje disidente debe ser lo suficientemente sutil para que logre evadir la censura, pero al mismo tiempo, lo suficientemente claro para que sea comprendido por la audiencia” (Favoretto, 2009: 14). En efecto, muchos no se enteraron o ni siquiera identificaron como un discurso de resistencia en el rock. **La censura de la dictadura propició un arte perspicaz, sagaz y creativo que afloró no sólo en las formas que buscaban los artistas para decir lo que pensaban sino también, y en consonancia con la época, en desarrollo de ideas musicales complejas e innovadoras. El efecto no fue inmediato para toda la sociedad, pero se generaron obras de importancia política que iban a marcar la vida cultural y la identidad de varias generaciones.**

Los efectos de la dictadura cívico militar representan todavía un estudio abierto y siguen movilizando y generando sentidos en torno a nuestra cultura e identidad. La literatura proviene originariamente del canto, y es por esta razón que podemos considerar el canto como literatura. La diferencia radica que mientras que un poema escrito no necesita nada más para ser un poema, un canto no es nada si no es cantado. La letra escrita es otra cosa distinta a la voz cantada. La canción necesita ser encarnada por una voz. No importa solo lo que se dice, sino también como se dice.

Además de su dimensión lírica y estética, el rock nacional fue una trinchera política, en un sentido físico, durante la dictadura militar. **Estando prohibida la organización política en partidos, sindicatos y universidades, esos espacios que previamente reunían la actividad, el rock funcionaba como un lugar de encuentro disidente y rebeldía donde la juventud encontraba un “espacio de reconocimiento mutuo y de resistencia” (Favoretto, 2009: 161).** La reunión estaba prohibida por el régimen y es precisamente en este momento donde se comienza con la cultura de los festivales masivos. Estos festivales eran en sí mismo los espacios efectivos donde miles podían congregarse y manifestarse culturalmente en contra del régimen, que a esta altura, había prohibido canciones, hostigado y amenazado artistas. El peso mismo de la reunión masiva como evento político-cultural en un momento donde los encuentros estaban prohibidos y las manifestaciones como las de las Abuelas de Plaza de Mayo eran obligadas a “circular”. En estos recitales a veces incluso se cantaban las canciones prohibidas o se le agregaban partes censuradas en los discos a las canciones. Esta concepción del rock como espacio identitario es una de las razones por las cuales se vuelve masivo y popular, entre otras, durante la dictadura militar del 76 al 83. **Las letras de las canciones del rock jugaban con la ironía y la metáfora para escapar de la censura que eran fiscalizadas una por una cayendo muchas en listas negras:** “la dictadura propiciaba la ironía (...) la Junta Militar gobernaba “a partir del amor” (...) Charly García le contesta a Massera organizando el “Festival del amor” en 1977, en el Luna Park” (Favoretto, 2009: 156). Frente a una dictadura que secuestraba, torturaba y desaparecía y que mantenía un discurso estupidizante, lleno de frases y conceptos superficiales, Charly García tituló irónicamente el festival de esa manera.

Los militares perseguían a intelectuales y artistas por considerarlos peligrosos para los objetivos del régimen. Dice el Documento secreto llamado Antecedentes ideológicos de artistas nacionales y extranjeros que desarrollan actividades en la República Argentina:

Para concientizar a amplios sectores de la población, la subversión inició una tarea tendiente a lograr transformar en COMUNICADORES LLAVE, esto es, personas de popularidad relativa en los medios artísticos, cuyo accionar – siguiendo la concepción soviética del rol de escritores y artistas– es el de verdaderos ingenieros del alma.

El rock es conectado por los dictadores con la subversión. Por eso durante los primeros años de la dictadura y hasta la administración de Viola en 1981 el desarrollo es mayormente underground, clandestino y de profunda tensión entre las personalidades del género y los militares. En 1980 los recitales masivos vuelven de la mano de Serú Girán que reúne a 60.000 personas en Palermo durante la presentación del disco *La Grasa de las capitales*. “En conjunto, el disco hablaba del imaginario social, de las representaciones de la Argentina reprimida y estancada.” (Favoretto, 2009: 163). Durante la administración de Viola, la dictadura afloja la represión e intenta ablandar la relación con la música popular pero la reacción frente a la menor censura y represión dispara las críticas.

En 1982 la Dictadura, comandada por Galtieri, declara la Guerra de Malvinas y prohíbe la reproducción de música anglosajona. Este acto impulsó la difusión del rock nacional de forma estrepitosa. **El mismo gobierno condenaba previamente y censuraba al género, pero ahora buscaba su apoyo, puesto que necesitaba el apoyo de las juventudes: cedía un espacio a cambio de apoyo en la cruzada de Malvinas.** Convocó a los rockeros y rockeras a realizar dos festivales. En el primero llamado Festival de Solidaridad Americana realizado en el Estadio de Obras Sanitarias y al cual acudieron 70.000 personas. León Gieco cantó *Sólo le pido a Dios*, una canción en contra de la guerra que los soldados cantaban en Malvinas. Charly García y Nito Mestre cantaron *Rasguña las Piedras* y luego Charly junto a David Lebón cantó *San Francisco y el Lobo*. San Francisco (la iglesia) y el Lobo (el salvaje). Favoretto pone en contexto el momento en que se escribió esta canción con los cien años de la Conquista del Desierto, evento que los militares reivindicaron y homenajearon.

La expedición de Roca era una forma de celebrar la historia del Ejército, que en aquella oportunidad luchó contra otro enemigo interno: el indio. El enemigo del momento ahora era el subversivo y el Ejército repetía la táctica.(...) ¿cómo no emplear el mismo método cien años después? (Favoretto, 2009: 173)

El festival organizado por los militares era en apoyo a la guerra con el fin de recolectar bienes que enviar a la isla. Pero lejos del objetivo de los militares, el festival fue utilizado a modo de protesta y denuncia en contra de la dictadura. En el campo se cantaba “se va a acabar la dictadura militar”. “Evidentemente, el objetivo que movilizó al régimen a invitar a los músicos a “participar” es su cruzada, se tornó en un efecto boomerang, dando voz a quienes estaban en su contra” (Favoretto, 2009: 173). El gobierno no obtiene el apoyo del rock nacional. Por el contrario, los recitales masivos, festivales y en general lo que rodeaba al circuito rockero es utilizado como un espacio de denuncia contra la dictadura que finalmente luego de la derrota en Malvinas desgastada convoca a elecciones. **De esta manera, un efecto imprevisto de la política cultural militar fue la catapulta de un género hasta entonces no tan masivo como el**

rock nacional y la producción cultural de un período que aún hoy genera repercusiones en nuestras identidades.

→ Capítulo 4

4.

Cultura pública. Modelos de gestión cultural y políticas culturales en Argentina

Ivana Salemi²⁰ y Pedro León Alonso²¹

Durante esta clase del seminario “Cultura y políticas culturales en Argentina” abordaremos la relación particular entre el estado en sus diferentes niveles y el campo de la cultura. Esta relación se caracteriza por cierto grado de tensión entre los intelectuales, artistas y otros trabajadores de la cultura y los y las funcionarias de los diferentes gobiernos. **La cuestión de la autonomía por un lado, pero la necesidad de apoyo y promoción por parte del estado por otro, son algunas claves de estas tensiones. A lo largo de la historia nacional, los diferentes proyectos políticos y de gestión han marcado avances y retrocesos en relación al vínculo entre los campos de la política y la cultura a través de diferentes “políticas culturales”.** En este sentido, retomamos la definición de Nestor García Canclini para analizar las políticas culturales. Según el autor, este concepto engloba

el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, que incluye a las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (García Canclini, 1987: 26).

²⁰ Licenciada en Ciencia Política (UBA). Diplomada en Desarrollo Local, Territorial y Economía Social (FLACSO). Se desempeña como asesora en el Ministerio de Desarrollo Territorial y Hábitat. Realiza asistencia técnica y capacitación en diferentes organizaciones de Economía Social. Mail: msalemi@mininterior.gob.ar

²¹ Licenciado en Actuación de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Como gestor cultural ha trabajado en encuentros, residencias, festivales y eventos varios. Se desempeña como músico y actor. Es docente de teatro. Mail: pedroalns1@gmail.com

4.1. Políticas culturales y proyectos políticos

Si bien existen muchas otras definiciones posibles, resulta interesante retomar la que propone García Canclini: la idea de que **las políticas culturales, si bien tienen que ver con las diferentes formas de intervención del estado, también se relacionan directamente con la comunidad cultural en sus múltiples formatos**. En la actualidad podríamos pensar en espacios culturales o grupos culturales con o sin personería jurídica, cuyo objetivo está relacionado a una práctica cultural específica -como, por ejemplo, una sala de teatro o un centro de alfabetización barrial- o espacios culturales híbridos donde se desarrollan diferentes actividades y prácticas.

A su vez, si ponemos el foco en la intervención estatal, el trabajo de Paulina Alonso (2020) señala que:

Los cambios de ubicación en el organigrama del Estado afectan la distribución de presupuesto destinada al área en cuestión tanto en cantidad —es decir, en pesos asignados—, como en margen de maniobra para su ejecución por parte de la autoridad responsable del área. Por ejemplo, cuando Cultura tiene rango de Secretaría dentro de una estructura ministerial, comparte su asignación presupuestaria, aun cuando el monto asignado no pueda gastarse en otra cosa (Olmos, 2009). (...) Esto también influye en la representatividad. El titular del área participa en las reuniones de Gabinete y se involucra en el diseño de las políticas; cuando esta representatividad es compartida, los intereses pueden verse relativamente afectados por temáticas más urgentes o de mayor interés en la agenda política, que relegan a Cultura (Olmos, 2009), siendo esta temática un espacio minoritario dentro de los ministerios compartidos (Alonso, 2020: 16)

Al mismo tiempo, García Canclini realiza un análisis sobre los diferentes modelos de gestión cultural estatal y políticas culturales que, si bien lo construye analizando casos de diferentes países latinoamericanos, podemos retomar para analizar la historia de las políticas culturales en Argentina que iremos analizando en el resto de esta clase. **Los modelos o tipos de política cultural delimitados por esta matriz definen un contexto institucional que marca la relación entre el sector cultural, las instituciones culturales, las administraciones públicas y la sociedad.**

Modificaciones de la ubicación del área de Cultura en la estructura de la APN (1983-2019)



Fuente: CUI NAP N°8 Políticas culturales en la Argentina: un recorrido por sus principales planes (1983-2019). Paulina Alonso (2020).

En palabras del historiador y antropólogo teatral Carlos Fos, existen intervenciones estatales positivas y negativas. Por **intervención positiva** entendemos el fomento mediante subsidios, becas, premios u otros programas y en general el apoyo a las actividades culturales por parte del Estado. Por otro lado, la **intervención negativa** se entiende como el cobro de impuestos, la censura, la persecución y la imposición de temáticas, entre otras. A continuación abordaremos diferentes ejemplos y los inicios de algunos organismos autárquicos culturales existentes en la actualidad, sus transformaciones a lo largo de la historia y sus antecedentes, para pensar cuáles son las razones en cada caso por las cuales son creados en su contexto, y cómo esos organismos van transformando sus objetivos.

4.2. Estado nacional y políticas culturales durante el Siglo XX. La cultura en disputa entre las élites y el pueblo

4.2.1. La Ley de propiedad Intelectual de 1933 y la Primera Comisión Nacional de Cultura

La intervención cultural por parte del Estado tenía principalmente, en sus comienzos, un carácter negativo. Es decir, el cobro de impuestos, la censura, la imposición de temáticas y los tribunales de buen gusto. Los carnavales ponen de manifiesto diferentes intervenciones -positivas o negativas- según el gobierno de turno. Por ejemplo, al asumir como gobernador en 1773 Juan José de Vértiz (quien luego se convertiría en Virrey) concedió autorización a los bailes y mascaradas teatrales de las comunidades afrodescendientes, aunque, los obligó a realizar estos eventos en espacios cerrados, y no en la vía pública. A lo largo de la historia los carnavales fueron promovidos, ignorados o prohibidos desde el Estado.



Máscaras de Carnaval.
Fuente: AGN

El período de 1910 a 1943 está marcado por un fuerte proceso de profesionalización de las prácticas culturales. Es un momento marcado por la transición hacia formas de producción industrial, el auge democrático con las elecciones de 1916 -en las que resulta electo Hipólito Yrigoyen-, el ascenso de las clases populares y el surgimiento de la clase media. En estos años aparecen espacios e instituciones, corrientes poéticas y grandes artistas y referentes culturales de la nación. Aquí florecen géneros rioplatenses que pasarían a la historia como fenómenos populares y constituyentes de la identidad porteña, como el sainete y el grotesco criollos, el tango, el folklore. Además, en 1905 se crea, por decreto del Poder Ejecutivo Nacional, la primera Institución que otorgó títulos oficiales de arte (lo que posteriormente se convertiría en la Universidad Nacional de Artes) y en 1911 se realiza el primer Salón Nacional de Artes Visuales, dos hechos que produjeron un gran estímulo para los artistas argentinos.

Comenzamos aquí nuestro recorrido, tomando a la **Comisión Nacional de Cultura**, el primer ente público de políticas culturales, como principal objetivo.

A los fines establecidos en el artículo precedente créase la Comisión Nacional de Cultura, la que deberá dictarse su propio reglamento ad-referéndum del Poder Ejecutivo, y que se compondrá de doce miembros escogidos en la siguiente forma: por el Rector de la Universidad de Buenos Aires; por el Presidente del Consejo Nacional de Educación; por el Director de la Biblioteca Nacional; por el

presidente de la Academia Argentina de Letras; por el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes; por el Director del Registro Nacional de Propiedad Intelectual; por el presidente de la Sociedad Científica Argentina; por un representante de la Sociedad de Escritores; por un representante de las sociedades de autores teatrales; por un representante de la sociedad de compositores de música popular y de cámara y por dos representantes del Congreso Nacional (Ley 11.723/33).

En 1933, luego de la Gran Depresión de 1929 que desencadenó una crisis económica internacional, los Estados tomaron un rol interventor en la economía. El liberalismo era criticado mundialmente y este contexto dió lugar a fuertes legislaciones para proteger los derechos intelectuales tanto en Europa y Estados Unidos como en América Latina. Argentina contaba, desde 1910, con una Ley de propiedad intelectual pero que era considerada ineficiente, ya que por un lado, no estipulaba claramente penas para las violaciones de propiedad y, por el otro, no contemplaba las nuevas tecnologías como el cine y los vinilos musicales. Un episodio replicado por la prensa precipitó la redacción de la Ley de 1910. Georges Clemenceau, un político y dramaturgo francés que estaba de visita en el país, pudo enterarse que un grupo de teatro iba a representar una obra de su autoría. El grupo le solicitó permiso pero este se negó y difundió una denuncia por escrito que salió en varios diarios. Durante 1933 se debatió -y posteriormente aprobó- la Ley de Propiedad Artística e Intelectual N° 11.723 en el congreso del gobierno de la década infame de Agustín P. Justo, compuesto por conservadores y socialistas. La Ley tomaba las legislaciones de otros países que ya habían estipulado un régimen a la propiedad intelectual. Esta Ley dotó al Estado de dos instrumentos para intervenir y regular la producción cultural:

- El Registro Nacional de la Propiedad Intelectual (R.N.P.I.), encargado de establecer las pautas de penalización de las infracciones y los métodos de control.
- Comisión Nacional de Cultura, un organismo con el objetivo de diseñar un plan respecto a políticas culturales de fomento y patronazgo a las actividades artísticas e intelectuales.

Este último fue el primer organismo nacional que tenía a la cultura nacional como ámbito específico de sus políticas. Becas, premios, subsidios, creación de bibliotecas populares, administración del Teatro Oficial (Teatro Cervantes) y el Museo del Teatro además de la creación del Instituto de Estudios de Teatro, un Auditorio Nacional, el Instituto Cinematográfico del Estado y el Instituto de Radiodifusión del Estado. La Comisión Nacional de Cultura funcionaba, además, como un canal oficial entre actores del gobierno e instituciones gremiales y culturales. Un punto de comunicación donde se intercambiaban opiniones, se defendían intereses y elaboraban proyectos. La legislación funcionaba específicamente para la ciudad de Buenos Aires y no incluía a las provincias aunque tampoco planteaba su exclusión, ya que se esperaba que adhirieran en reglamentaciones posteriores.

El contexto en que nos situamos está atravesado por la inmigración europea de comienzos de siglo, que había desarrollado un arte popular masivo. En este sentido, la hacinación porteña de principios de siglo XX dió lugar a un fenómeno idiomático e intercultural único: italianos, españoles, criollos y diversidad de identidades se encontraron conviviendo en estrechos edificios conventillescios. En estos espacios, la lengua sufrió profundos cambios debido a la necesidad de comunicarse de los individuos. El teatro, el tango y la pintura bebieron de esta lengua que generaba incontables situaciones de comicidad, así como también de tragedia debido a la angustiante dificultad de comunicación. Acá hay que agregar el lunfardo, el idioma de los delincuentes y ladrones utilizado para evadir a la policía y, por lo tanto, en constante cambio. Este idioma fue apropiado por los sectores populares gracias fundamentalmente al tango a mediados de los años 20.

El fenómeno de las artes populares porteñas fue realmente masivo, e incluso los autores de historiografía cultural lo denominan a escala de **industria cultural** por su masividad y producción seriada, con números que no se replican ni siquiera en la actualidad habiendo crecido exponencialmente la población del país. Hubo en los teatros porteños 6.600.000 espectadores en 1910. Las élites porteñas consideraban que las artes de la inmigración eran denigrantes y bajas. Según Osvaldo Pelletieri (2008), uno de los fines de una de las primeras políticas culturales en nuestro país se cimienta en estimular el quehacer de una arte elevado y culto en contra de un arte indecente y bajo. El concepto de “bellas artes” funcionó durante mucho tiempo como una forma de diferenciar los gustos de las clases populares con los de las clases altas. Es en este sentido que la Ley N° 11.723 de propiedad intelectual de 1933 crea la Comisión Nacional de Cultura con el objetivo, tomando las palabras de Pelletieri, de “adecentar” el teatro, pero también la música, ya que las élites consideraban a los géneros sainete, grotesco criollo y tango como vulgares y apostaban un arte elevado.

En 1924 se fundó el Conservatorio Nacional de Música y Declamación a cargo de Carlos López Buchardo, que se ha transformado a lo largo del tiempo. Actualmente se ha dividido y convertido en los Departamentos de Artes Dramáticas y Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. Estas Instituciones que tomaban partido por un arte “culto” iban a ser utilizadas de forma diferente a lo largo del tiempo.

4.2.2. La segunda Comisión Nacional de Cultura (1943 - 1955)

La disputa política entre una cultura “elevada” y una cultura “nacional y popular” marcó los siguientes años en materia político-cultural. El peronismo en el poder buscaba dar al pueblo una **“cultura nacional de un contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultural tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la doctrina nacional” (Segundo plan quinquenal)**. Es en este contexto que surge una discusión -vigente en la actualidad- en

relación al grado de autonomía de los intelectuales y artistas en relación al gobierno y su responsabilidad como agentes culturales de una Nación.

Con la revolución del Grupo de Oficiales Unidos (G.O.U) se abrió una nueva etapa en la relación entre las Academias de Ciencias y Cultura y el gobierno nacional. **La nueva gestión de gobierno se propuso abiertamente habilitar un lugar en la escena cultural nacional para la cultura popular, masiva y fomentar el desarrollo de actividades culturales por fuera de la Ciudad de Buenos Aires. Reconociendo así la importancia en la vida social y política de las Academias de Ciencia y Cultura, el gobierno de Farrell primero y de Juan D. Perón después, tuvo una fuerte presencia institucional en relación al funcionamiento de las Academias.**

El primer texto legal que registra los cambios en las relaciones entre Academias Culturales y el Estado es el Decreto 5.979, de marzo de 1948. Se trata de la creación del denominado “Senado Académico”. El objetivo del Decreto es la creación de un consejo que articule las Academias y el Poder Ejecutivo, constituido por dos representantes de cada una de ellas, elegidos por el Poder Ejecutivo. El consejo actuará como junta asesora de la Subsecretaría de Cultura. Las Academias, a partir de este decreto, no podrán manifestarse ante el Poder Ejecutivo sino a través de sus representantes en el Senado Académico. La Constitución proclamada en 1949, la llamada “Constitución Peronista”, también incluye en uno de sus artículos²² referencias explícitas al funcionamiento de las universidades y las Academias científicas y culturales, en el que, si bien se explicita el principio de autonomía institucional, se incluyen referencias a una ley específica que reglamente su funcionamiento (Glozman, 2006).

Durante el gobierno peronista se estipula, así, la obligación de que los estrenos de las obras de teatro en carteleras oficiales sean, en un 50%, de autores nacionales. Respecto del teatro oficial o, como lo llama Dubatti, “oficialista”, **su uso es propagandístico y proselitista, pero también tiene una función ligada a la “justicia social” incluyendo sectores marginados que no habían accedido a estos teatros desde su fundación.** El caso paradigmático fue quizás el estreno de Antígona Vélez de Marechal, obra estrenada en 1951 con el madrinazgo de Eva Perón, una reescritura del mito griego atravesada por la actualidad Argentina. Estas salas previamente reservadas para la alta cultura ahora realizaban funciones gratuitas para las clases populares. **De este modo, el peronismo puso un eje fundamental en la distribución y la circulación.** Un ejemplo es el Teatro Colón, donde con el segundo plan quinquenal se afirma que en los años anteriores ese organismo cultural estatal pagado por el pueblo en su conjunto era utilizado exclusivamente por la oligarquía. En el gobierno peronista se abrieron esos espacios de “élites culturales” con funciones gratuitas dedicadas a las clases trabajadoras tanto en el Teatro Nacional Cervantes como en el Teatro Colón y otros espacios culturales.

²² El artículo 37º, IV, 5 de la Constitución Nacional de 1949 sostiene: “Corresponde a las Academias la docencia de la cultura y de las investigaciones científicas postuniversitarias, para cuya función tienen el derecho de darse un ordenamiento autónomo dentro de los límites establecidos por una ley especial que las reglamente”.

Estos cambios fueron instrumentados con la reformulación de la Comisión Nacional de Cultura. El peronismo se propuso cambiar la C.N.C. apuntada a la Capital Federal, apuntando a las provincias instando a las mismas a redactar informes sobre las situaciones artísticas en los territorios. Organizó giras, conferencias, seminarios, concursos y exposiciones en el interior del país. El Estado, por medio de la C.N.C., disponía de todas las salas teatrales oficiales del país que previamente se hallaban concedidas a empresas cinematográficas.

4.2.3. Creación de la Subsecretaría de Cultura (1948)

El ascenso jerárquico del área administrativa de cultura implica, como veremos más adelante, mayor presupuesto y capital simbólico. Este ascenso fue tildado por algunos sectores intelectuales como un intento de intervenir directamente en la cultura y la producción artística, centralizar las decisiones en el ejecutivo y convertir a la Comisión Nacional de Cultura en una herramienta del ejecutivo a través de una cuestionable renovación de su directorio.

La subsecretaría puede constituir una oportunidad para encauzar las relaciones del gobierno con la intelectualidad para proveer de nuevos recursos a los intelectuales y fortalecer las instituciones de la cultura subvencionando y apoyándolas. No obstante, para Fiorucci (2011) la reforma burocrática abre un escenario incierto porque los objetivos de la subsecretaría entran en tensión con el funcionamiento independiente del campo intelectual, puesto que la fundación de este cuerpo administrativo se justifica en el deseo del Estado de dar su propia orientación a la cultura, para fijar sus objetivos y controlar su ejecución (Olivares, 2017: disponible en:

<http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/archivo-4/s-y-v-nro-4/articulos4/el-hecho-peronista-en-el-debate-cultural-e-intelectual/>).

La primera manifestación legislativa de la profundización del cambio de política del gobierno peronista en relación con las Academias aparece en 1950 con la **Ley N° 14.007 Reglamentación del funcionamiento de las Academias Científicas**. El Poder Ejecutivo, a partir de esta ley, tal como se explicita en el texto legal, reglamenta de manera directa el funcionamiento de las academias científicas y culturales. Se introduce el requisito de “función social” que deben cumplir las academias que forman parte de las esferas públicas de la cultura. **El Estado, pues, señalará la orientación de las academias, de sus fines, sus miembros, sus proyectos, sus conclusiones, sus publicaciones ya que “si esa orientación no interpreta, por cualquier circunstancia, el sentimiento tradicional del pueblo, ello sería indudablemente perjudicial para el país”**. Sin embargo, se remarca que esto no implica directivas que dañen o interfieran en la investigación imparcial de la ciencia: “esto no puede significar, por otra parte, una interferencia en la investigación científica que debe hacerse siempre con la más absoluta imparcialidad y buena fe”. Ahora bien, en 1952 Perón firma el decreto que efectiviza el funcionamiento de la Ley 14.007. **A partir de este, las academias debieron funcionar como órganos estatales, como “entidades de derecho público” y, por lo**

tanto, quedaron bajo la órbita del Estado. El Presidente de las academias será, tal como reglamenta el decreto, elegido por el Poder Ejecutivo Nacional. Nuevamente, y con más firmeza que en los textos legales precedentes, el Estado reclama para sí el ámbito cultural como espacio de intervención.

Se plantean en el debate (parlamentario), entonces, dos posicionamientos, que articulan redes conceptuales en torno al concepto de cultura. En el discurso peronista, el eje central que articula los fundamentos al proyecto de ley es la función social de los intelectuales, los “deberes sociales de los artistas y hombres de ciencia”. Dentro de este debate, la intervención más completa en defensa del proyecto de ley es la del Diputado Cooke. Estado, cultura y pueblo (la realidad nacional) forman en este discurso una unidad triádica que legitima la acción del Estado, pues es el elemento que permite articular los dos restantes: sin la acción del Estado, la cultura –que opera, en este contexto, como equivalente de “cultura tradicional”- y las Academias, que se designan como representantes de la cultura, se desvincula la del pueblo, y, consecuentemente, de la realidad nacional. El Estado, en este discurso, tiene el papel de garantizar el funcionamiento triádico de la unidad (Glozman, 2006).

En 1953 se estrena en el teatro Colón el primer sainete criollo en un teatro oficial: *El conventillo de la Paloma* de Alberto Vaccarezza. Ésta acción fue un gesto de valoración del gobierno peronista hacia el teatro popular industrial de las décadas pasadas, corriente estética criticada por las élites (como hemos mencionado previamente). **La relación con los intelectuales del campo cultural fue muy conflictiva. Por un lado, se sostuvo una posición de neutralidad frente a la Segunda Guerra Mundial, cosa que molestó a los movimientos antifascistas que demandaban alejarse de las potencias del eje. Estas organizaciones fueron clausuradas y prohibidas.** Estos antifascistas, muchos intelectuales de los círculos culturales, se convirtieron en antiperonistas. El accionar proselitista y propagandístico se asociaba por parte de los círculos intelectuales con los sistemas de propaganda de los fascismos europeos. **La intervención de las áreas culturales estatales para poner a la cultura al servicio del Estado recortando la autonomía de las instituciones causaba rechazo en los sectores culturales que pedían un Estado al servicio de la cultura y no al revés.** El G.O.U. había intervenido las Universidades Nacionales y puesto en sus direcciones a referentes y cuadros de la iglesia católica, la enemiga por antonomasia del movimiento reformista universitario. Además, prohibió los centros de estudiantes y la Federación Universitaria Argentina por considerarla “comunista”. Desde muy temprano el reformismo, corriente principal del movimiento estudiantil, se asociaba directamente con el antiperonismo. Vale recordar que fue el mismo gobierno peronista el que instauró la gratuidad en la universidad y masivizó el acceso a las mismas por parte de las clases populares.

En 1947 se sanciona la **Ley 12.299 de fomento a la cinematografía**, donde se prevén aumentos al financiamiento a partir de créditos baratos a los estudios o productoras promovidos por el Banco Industrial. Por otro lado, se sanciona que todos los cines deben

exhibir una película argentina al mes, las políticas oficiales fueron la protección de la industria cinematográfica. Dos instituciones se encargaron anualmente de premiar a las películas realizadas el año anterior: una fue la Asociación de Cronistas Cinematográficos (ACC) y la otra, la Academia Argentina de Artes y Ciencias Cinematográficas (AAyC). Como resultado, en 1950, se produjeron 58 películas, hecho que fue un récord histórico. Juntamente se crean institutos provinciales de Cine; si bien no se unificaron en un solo Instituto Nacional de Cine, crearon un importante precedente.²³

Las “élites culturales” no estaban formadas por la oligarquía dueña de los capitales, sino que una gran parte de los y las intelectuales y artistas de la argentina, así como el movimiento estudiantil y los partidos tradicionales -incluso el socialismo-, leían al peronismo como un fascismo popular de ascenso precipitado soportado por una vasta base obrera. Esta dicotomía social produjo un parteaguas en la sociedad e incluso en la forma de leer la historia.

Esta polarización, centrada en la dicotomía peronismo-antiperonismo, era proyectada sobre otros ejes de manera semejante: pueblo-oligarquía, patria-antipatria, pueblo-antipueblo, contraposiciones que organizaban el pensamiento peronista (Mogliani, 2004: 172).

Durante esos años, el compositor y dramaturgo Enrique Santos Discépolo tomó partido abiertamente por el peronismo con su diálogo radial de “Discepolín y Mordisquito”, cosa que le costó muy caro, ya que recibió amenazas, humillaciones, boicots a sus presentaciones y abucheos públicos.

“Mordisquito” se quejaba por algunos problemas de desabastecimiento, por ejemplo, el de queso. Discepolín decía: “¡No hay queso! ¡Mirá qué problema! / ‘¿Me vas a decir que no es un problema?’ / ‘Antes no había nada de nada, ni dinero, ni indemnización, ni amparo a la vejez... y vos no decías ni medio... vos veías pasar el desfile de los desesperados y no se te movía un pelo”. Y todas las charlas terminaban con un: “¡No, a mí no me la vas a contar!” (Baccarelli, 2013)²⁴.

²³ Disponible en: <https://es.wikidat.com/info/instituto-nacional-de-cine-y-artes-audiovisuales>.

²⁴ Disponible en: <https://www.universidad.com.ar/discepolo-el-martir-espiritual-del-peronismo>.



Enrique Santos Discépolo en la penúltima charla del ciclo que originalmente se llamó *"Pienso y digo lo que pienso"* y que él mismo rebautizó *"¿A mí me la vas a contar?"* (1951).

Lo cierto es que durante el primer y segundo gobierno de Perón la tensión entre el campo de la cultura y el gobierno fue constante. El interés del Estado Nacional por la cultura en tanto dispositivo de producción simbólica, si bien significó la ejecución de políticas públicas "positivas" y de promoción, también generó una ruptura con ciertos sectores de la cultura nacional que consideraban la posición del ejecutivo como demasiado intervencionista y antidemocrática. En 1954, la Comisión Nacional de Cultura dejó de funcionar y en 1955 con el golpe de estado la ecuación cambió. Aquellos que habían sido reprimidos por el peronismo tuvieron lugar en la autodenominada Revolución Libertadora, con la cual se puso el acento en recuperar la autonomía y poner al Estado al servicio de la cultura con la idea de que la cultura debe ser un espacio "apolítico". La libertadora, sin embargo, produjo nuevas listas negras dirigidas a los y las artistas que se identificaban con el peronismo. Además, al asumir el poder, se dio de baja a todos los proyectos culturales que habían iniciado con el peronismo. Entre ellos, se desmanteló el apoyo oficial al cine, produciendo una larga pausa, entre 1955 y 1957, de todas las grabaciones. Con esto, se paralizó la estructura federal estatal del cine hasta entrado el año 1957, cuando se crea el "impuesto cinematográfico" y su "afectación específica", que funcionaba por convenio desde el año 1948 y había sido creado -aunque no legislado- por el gobierno de Juan D. Perón. El impuesto era un importe equivalente al 10% del precio de cualquier entrada de cine y debía ser depositado en los 10 días subsiguientes al cobro en la cuenta del Instituto Nacional de Cinematografía. La política cultural de la libertadora estuvo a cargo de un grupo de la élite intelectual designado en los altos cargos por el gobierno militar que, por ser opositores al peronismo, no habían tenido acceso a las herramientas del estado o habían estado en el exilio. Su bandera era la defensa de la libertad creadora del artista y la necesidad de que el Estado esté al servicio de la cultura y no al revés. La discusión respecto de la autonomía, tanto en la esfera del arte como en la educación (universidad) es transversal en la relación entre el peronismo y los círculos intelectuales.

El intelectual revolucionario es aquel que no concibe el acceso a la cultura como un fin en sí mismo ni como atributo personal, sino como la ventaja que un régimen injusto pone al alcance de unos pocos, y solo tiene justificación en cuanto parte de ese conocimiento sea

compartido por las masas y contribuya a que éstas enriquezcan su conciencia de la realidad, en cuanto pueda transformarse en acción revolucionaria.²⁵

4.3. La cultura alcanza rango ministerial

4.3.1. Ministerio de Cultura y Educación (1973)

Al asumir el gobierno de Héctor J. Cámpora en 1973, por primera vez en la historia argentina, se le da carácter de ministerio -aunque compartido- a la cartera de cultura en el llamado **Ministerio de Cultura y Educación**. Eran funciones de dicho ministerio “asistir al Presidente de la Nación en todo lo inherente a la cultura y educación con un sentido nacional, popular, humanista y cristiano”. Específicamente en tanto cultura, se nombra a la cultura popular y la conciencia nacional “como instrumentos de liberación individual y social, material y espiritual, y de realización de la felicidad del pueblo y de la grandeza de la Nación” (Ley 20.524/73).

El ascenso se refleja en la creación de la Secretaría de Cultura con los objetivos de estimular y asistir culturalmente las actividades de este campo a nivel nacional y también fomentar y apoyar las investigaciones culturales. Como vimos previamente, la Subsecretaría había sido creada en 1948, descendido a Dirección General y vuelta a Subsecretaría en 1964. Además del ascenso jerárquico, que implica un mayor capital simbólico, en tanto que obtiene mayor representatividad y apoyo económico para la cultura, podemos ver que se incorpora en el mismo texto el concepto de *cultura popular*. Acorde con los movimientos de la época, donde las universidades se abrían al pueblo, **el arte buscaba tener un rol social y a veces, incluso, involucrarse en los procesos revolucionarios o de liberación.**

La gestión de Jorge Alberto Taiana al frente de este ministerio durante el gobierno de Cámpora- y posteriormente el de Perón- tenía una fuerte influencia de las juventudes revolucionarias. Uno de los proyectos más destacados fue, en 1974, el de la **Ley N° 20.654 de regulación de la educación superior**, que disponía:

- Reconocimiento a la autonomía, el cogobierno y la libertad de cátedra en las universidades

²⁵John William Cooke, Conferencia en Córdoba: Universidad y país, 1964.

- Los Consejos Superiores y Directivos se conformaban con un 60% de profesores, 30% de estudiantes y 10% de trabajadores no docentes
- Se establecía la incompatibilidad de la función docente con la pertenencia a empresas multinacionales o extranjeras y a organismos internacionales “cuyos objetivos o accionar se hallen en colisión con los intereses de la Nación”
- Se delegaba en el Poder Ejecutivo Nacional la reglamentación de una Coordinación Interuniversitaria que debía ser “compatible con el sistema nacional de planificación y desarrollo”
- Definía la jubilación de los docentes a los 65 años

Así, los postulados de esta legislación recuperaban las banderas y conquistas de la reforma universitaria de 1918.

A nadie escapa la trascendencia de la educación superior en el proceso de unidad, reconstrucción y liberación nacional emprendido por el Gobierno Popular. (...) La Universidad debe estar al servicio del pueblo y no de sus componentes; no es una isla, por avanzadas o revolucionarias que sean las inspiraciones de sus integrantes, ni un Estado dentro del Estado (Ley N° 20.654)

Luego, durante la Dictadura Militar de 1976, mientras que muchos artistas e intelectuales debieron exiliarse fuera del país, el área de cultura descendió nuevamente a rango de Secretaría, a cargo de Carlos Burundarena, ferviente católico y antiperonista, con una fuerte persecución a la militancia estudiantil en la Universidades Nacionales.

4.3.2. La cultura en democracia

Si bien el gobierno democrático de Raúl Alfonsín fortaleció el área de cultura y educación como pilares de la reciente democracia argentina, el área de cultura en particular se mantuvo como una Secretaría bajo la órbita del Ministerio de Educación y Justicia y de Presidencia de la Nación. El Programa Nacional de Democratización de la Cultura (1984-1989) buscó promocionar y fortalecer los valores democráticos en el marco de una sociedad en crisis, no solamente en términos político-institucionales, sino además en términos económicos. En 2001, el Presidente Fernando De la Rúa creó el Ministerio de Turismo, Cultura y Deporte (Decreto N° 1612/2001), que contaba con una Secretaría de Cultura y Medios de Comunicación. Esta última tuvo una muy corta duración ya que, en 2002, Cultura vuelve a ser una Secretaría de Presidencia (Decreto N° 357/2002). En 2005, a través del Decreto del Presidente Néstor Kirchner N° 533/2005 se crea Canal Encuentro. Si bien los contenidos estaban vinculados a la Sociedad del Estado “Educ.ar” vinculada al entonces Ministerio de

Educación, Ciencia y Tecnología, el aporte de Canal Encuentro en relación a la difusión de la cultura nacional, desde una mirada federal, fue totalmente innovador. Por eso, resulta interesante analizar los fundamentos del decreto: para pensar el cambio de paradigma respecto de las tecnologías de comunicación e información y el rol en la formación de saberes y opinión que cumplirán la tele e internet.

Que el Estado Nacional debe garantizar a todos los habitantes de nuestro país la igualdad de posibilidades de acceso a similares niveles de calidad de competencias, saberes y valores, en cada uno de los niveles y modalidades del sistema educativo.

Que para ello es necesario desarrollar estrategias que permitan compensar las desigualdades sociales, de género y regionales existentes, con el objeto de efectuar una genuina equiparación de las posibilidades educativas, sosteniendo el principio de educación para toda la vida sin discriminación de ninguna índole.

Que el uso de las nuevas tecnologías y de los medios masivos de comunicación con fines educativos puede promover la igualdad de oportunidades y contribuir con una distribución más democrática del saber.

Que los medios de comunicación y las nuevas tecnologías han modificado la manera de aprender y de construir el conocimiento de niños y adolescentes, desplegando nuevos paradigmas para la educación, que, bien empleados, pueden potenciar las políticas educacionales en marcha.

Decreto Presidencial N° 533/2005

4.3.3. Un ministerio para democratizar el acceso a la cultura y la producción cultural

En 2012, durante la segunda presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, cuando aún Cultura mantiene el rango de Secretaría y es dirigida por Jorge Coscia, se lanza el Plan Nacional Igualdad Cultural (PNIC). Este plan combinaba tres enfoques: cultura, telecomunicaciones y producción de contenidos bajo el concepto de igualdad e integración digital, acompañado de desarrollo tecnológico. El PNIC concibe el acceso a la información y a la cultura como derechos fundamentales para el desarrollo pleno de los ciudadanos y reconoce el rol estratégico que cumple la cultura asociada a las nuevas tecnologías como

generadora de inclusión social, la creación de empleo y el desarrollo de la Nación (Decreto N° 345/2012). Se establecen, además, cuatro ejes estratégicos de acción: Red Federal de Cultura Digital; Infraestructura Cultural; Promoción y Estímulo a la Innovación en las Artes y las Industrias Culturales y Administración del Centro Cultural Bicentenario.



Jura y asunción de Teresa Parodi como ministra de Cultura, junto a la presidenta Cristina Fernández de Kirchner en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno (2014).

Fue recién en 2014, también durante el segundo gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, que la cartera de cultura adquiere por primera vez en la historia el rango ministerial, como Ministerio de Cultura en solitario, es decir, por fuera del Ministerio de Educación. Su primera ministra fue Teresa Parodi, música y cantautora de la provincia de Corrientes, ícono del folklore nacional. Fue durante este período, concretamente en mayo de 2015, que se inauguró en el edificio que pertenecía al Correo Central el Centro Cultural Kirchner, actualmente el más grande de América Latina y uno de los más grandes del mundo. En 2018, el entonces presidente Mauricio Macri vuelve a descender al área de Cultura al rango de Secretaría en el marco del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, hasta que durante la gestión de Alberto Fernández y Cristina Fernández de Kirchner la cartera recupera rango ministerial.

Paradigmas	Método de organización política-cultural	Conceptos y objetivos del desarrollo cultural
Mecenazgo liberal	Apoyo a la creación y distribución discrecional de la alta cultura	Difusión del patrimonio y su desarrollo a través de la libre creatividad individual
Tradicionalismo patrimonialista	Uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases	Preservación del patrimonio folclórico como núcleo de la identidad nacional
Estatismo populista	Distribución de los bienes culturales de elite y reivindicación de la cultura popular bajo el control del Estado	Afianzar las tendencias de la cultura nacional-popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del sistema
Privatización neoconservadora	Transferencia al mercado simbólico privado de las acciones públicas en la cultura	Reorganizar la cultura bajo las leyes del mercado y buscar consenso a través de la participación individual del consumo
Democratización cultural	Difusión y popularización de la alta cultura	Acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales
Democracia participativa	Promoción de la participación popular y la organización de las actividades culturales y políticas	Desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades

Fuente: CUI NAP N°8 Políticas culturales en la Argentina: un recorrido por sus principales planes (1983-2019). Paulina Alonso (2020).

4.4. Los organismos autárquicos y los Institutos Nacionales

4.4.1. El Fondo Nacional de las Artes (1958)

El Fondo Nacional de las Artes se fundó en 1958 con el Decreto-Ley N° 1.224. El objetivo era crear una fuente de financiamiento para las artes, las industrias culturales y la cultura nacional. El Decreto-Ley anula los artículos 69 y 70 de la Ley 11.723/33, justamente los que creaban a la previamente nombrada Comisión Nacional de Cultura. Entre sus funciones están las de la anterior pero la idea del Fondo es más profunda. En 1948, la Declaración Universal de los Derechos Humanos proclamó los derechos culturales, basados en el acceso a la cultura y participación cultural de todos los seres humanos. En los años 60, luego de la crisis de posguerra, el mundo se reconstruye y los estados retoman un rol interventor desde el

punto de vista económico. Sumado a esto, el mundo vivía una revolución cultural en torno a las instituciones como la familia, la sexualidad y la juventud. En este contexto es fundado el Fondo como un organismo autárquico de la Administración Pública Nacional, por lo que se gobierna y se administra a sí mismo. **Actualmente es un organismo descentralizado actuante en el ámbito del Ministerio de Cultura de la Nación: tiene autarquía funcional, financiera y administrativa tal como los bancos oficiales, una característica esencial para poder funcionar como un organismo financiero.**

Las principales características de los entes descentralizados es que tienen personería jurídica propia, una o varias asignaciones legales de recursos, su patrimonio es estatal, se administran a sí mismos y son creados por el estado. Respecto del concepto de autarquía o autonomía legalmente significa que se norman y administran a sí mismos.

- a) “Autarquía” significa que un ente determinado tiene capacidad para administrarse a sí mismo;
- b) “Autonomía” agregaría a la característica anterior la capacidad para dictar sus propias normas, dentro del marco normativo general dado por un ente superior.

(...) La autarquía no puede concebirse como mera capacidad de administrarse, sin poder dictarse norma alguna, sino que comprende siempre el dictado de normas para reglar el propio funcionamiento. (...) Se sigue de ello que no hay una diferencia esencial entre las llamadas “autarquía” y “autonomía” (Gordillo, 2013: 185-186)

El Fondo fue y es un fuerte impulsor de la actividad cultural argentina brindando préstamos a tasas muy bajas, becas para estudio y producción, subsidios y adquiriendo obras para museos nacionales o su propia colección. Los créditos son destinados a estimular, desarrollar, salvaguardar y premiar actividades artísticas y culturales; como también destinados a construcción o refacción de bienes inmuebles destinados a actividades culturales. Desde su fundación, el Fondo financió el trabajo de artistas como **Antonio Berni, Jorge Luis Borges, Sara Facio, Leonardo Favio, Julio Le Parc, Alejandra Pizarnik, entre otros.** Las artes visuales, la arquitectura y el urbanismo, el teatro, la danza, la cinematografía, las letras, la industria editorial, la música, la danza, las artesanías, los centros culturales, el diseño, las artes aplicadas, la radiofonía, la televisión, la fotografía, son su campo de aplicación.

Su original forma de financiamiento le daba un carácter vanguardista en el mundo que luego iba a ser emulado por otros países como Estados Unidos, Canadá y Brasil e incluso organizaciones Internacionales como la UNESCO. Su financiamiento se conformaba en un principio de varias fuentes. Un fondo de 200 millones de pesos (equiparable a 5 millones de dólares hoy) aportado por el gobierno nacional que funcionaba como un resguardo y sólo podían ser utilizados sus intereses. Una parte importante provenía del dominio público pagante. El resto del financiamiento provenía de diversos impuestos ligados a la actividad

artística y cultural. Entre ellos un porcentaje de todas las entradas de cine que se vendían, publicidades de radio y televisión, etc.

Este formato de financiamiento se sostuvo hasta **1969**, año en que el gobierno del dictador Onganía fue quitando las fuentes dejando solamente los derechos de autor caídos en dominio público. En **1986**, mediante la Ley 23.382, se restablecía un capital integrado al fondo por el Poder Ejecutivo Nacional. Pero no se recuperó el grueso del financiamiento. El dominio público pagante fue la característica innovadora del Fondo Nacional de las Artes. Este establece que todas las obras caídas en dominio público, es decir pasada determinada cantidad de años de la muerte del o la autora (70 años en general), en lugar de ser gratuita para quienes quieran utilizarla continuarán pagando el porcentaje al FNA. Esta recaudación va directamente al Fondo. De esta manera, los y las artistas del pasado financian a los y las artistas del presente y el futuro. El FNA hoy en día continúa funcionando otorgando préstamos, becas y subsidios.

4.4.2. Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales - INCAA

El cine llega prontamente a Argentina. En **1896** se hace por primera vez una exhibición cinematográfica. Aficionados comienzan a documentar y realizar producciones desde ese entonces pero no es hasta **1914** que se estrena el primer largometraje. Su masividad se intensificó hacia la década de 1930 alcanzando números inmensos reemplazando el lugar de la radio como uno de los tres berretines: el fútbol, el tango, y ahora, el cine. **La primera película sonora fue *Tango* estrenada en 1933.** El cine contó con una basta producción de hasta treinta películas anuales por esta época que se exportaban a toda Latinoamérica.

En la década de 1940 Argentina es castigada por EEUU por su posición de neutralidad frente a la Segunda Guerra Mundial. Una de las penas es la suspensión de película virgen. Entra así la industria cinematográfica en crisis debido a la falta de materia prima y comienzan a organizarse los reclamos por una ley de protección y fomento del cine nacional y la creación de un instituto para el cine. **En 1947 se sanciona la Ley 12.299 de fomento cinematográfico con aumentos al financiamiento y créditos con tasas bajas de interés promovidas por el Banco Industrial.** Se estipula además la obligación de los cines de exhibir una película argentina al mes. En **1950** se produjeron **58 películas**, el máximo número alcanzado hasta la época. Paralelamente se crearon Institutos de Cine provinciales.

La autodenominada revolución libertadora desmantela el apoyo oficial al cine y desde 1955 a 1956 no se graba ninguna película. El año 1957 terminó con 15 estrenos nacionales mientras que se estrenaron 697 películas extranjeras. Paraliza la estructura federal estatal del cine hasta entrado el año 1957 donde se sanciona el decreto/ley 62/57 que brinda al cine derechos de libre expresión, crea el Instituto Nacional de Cinematografía. Este es financiado por el “impuesto cinematográfico” y su “afectación específica” que funcionaba por convenio desde el año 1948 y había sido creado, aunque no legislado, por el gobierno de Juan Domingo Perón. El impuesto era un importe equivalente al 10% del precio de cualquier entrada de cine y que

debía ser depositado por los mismos en los próximos 10 días al Instituto Nacional de Cinematografía.

En la década de **1960** toma fuerza el movimiento independiente de Cine que funciona por fuera de los Estudios. Toman fuerza nuevos géneros como el cine documental de contenido social, los ensayos de cine alternativa y experimental. Estos años estuvieron fuertemente marcados por la censura de las dictaduras y un cine en muchos casos comprometido socialmente, militante y clandestino.

Con el retorno democrático se puso fin a la censura y el Instituto volvió a funcionar. **En 1995 tras años de lucha y con oposición de los medios privados hegemónicos se sancionó la Ley 17.741 que creó el Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales.** La fervorosa oposición de los medios tenía que ver con un artículo de la Ley que estipula la financiación del Instituto a partir de impuestos cobrados a estos. Con la Ley aprobada ya en 2015 el Instituto poseía 55 salas en todo el país con 18.000 butacas, 90 festivales, cines móviles y concursos. El Instituto tiene entre sus principales funciones la promoción y el fomento de la cinematografía nacional mediante créditos, subsidios y concursos.

4.4.3. El Instituto Nacional del Teatro (1997)

En la década de los noventa, en el marco del vaciamiento cultural de los medios, la extranjerización narrativa y el achicamiento del Estado vinculado a las políticas neoliberales, aparecen las leyes que promueven el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Ley 24.377) y el Instituto Nacional del Teatro (Ley 24.800). Este hito marca, al menos en términos formales, la presencia del Estado y sus consecuentes políticas culturales en todo el territorio nacional, aunque la federalización del acceso a la cultura y la circulación de bienes y servicios culturales sea aún hoy un tema pendiente (Relats-Algán, 2019: 41)

Un antecedente importante de la Ley Nacional del Teatro es la Ley 14.800/59, que fue sancionada dado que las salas teatrales estaban desapareciendo por la fuerte expansión del cine, entre otros factores. La ley establece que **“en caso de demoliciones de salas teatrales, el propietario tendrá la obligación de construir en el nuevo edificio otra sala con las mismas características” (Ley 14.800/59).** En simultáneo, el Decreto-Ley 1.251 de 1958 establecía a través del Fondo Nacional de las Artes un régimen financiero para la construcción o adquisición de salas de teatro y un sistema de subvenciones privilegiando a las obras de autores nacionales. Se estipulaba también a través de los ministerios incentivos y subsidios para sostener la actividad como subsidios para giras, exención impositiva para traslados,

venta de entradas y mantenimiento de salas, organización de concursos, festivales y premios nacionales por parte del Estado. Aproximadamente desde **1940**, colectivos de teatristas se organizaron y lucharon por una legislación de apoyo y fomento a la actividad teatral. En **1972**, la organización ya era nacional y se creó la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro con el fin de profesionalizar la actividad teatral y, entre otras cosas, impulsar la legislación nacional:

porque entendemos que el interior argentino ha venido sufriendo un proceso de colonización y dependencia cultural, así como la carencia de un proyecto que unificara en lugar de aislar sus regiones entre sí: es que nos proponemos revertir totalmente ese proceso, hasta alcanzar el estado que permita la concreción plena de las expresiones surgidas de sus hombres, de su sentir, de su realidad (Programa IV Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro, 1974)

El golpe de estado de **1976** prohibió las organizaciones gremiales y el proyecto se detuvo hasta que en 1985 se presentó durante el gobierno radical de Raúl Alfonsín, que no lo aprobó. **Finalmente, en 1997 durante el gobierno menemista tras largas negociaciones el proyecto de Ley 24.800 se aprobó por unanimidad en ambas cámaras creando el Instituto Nacional del Teatro.**

El Instituto Nacional del Teatro es el organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país. Las amplias facultades que otorga la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 al Instituto permiten la elaboración, ejecución y seguimiento de una política teatral en todo el territorio del país, y su carácter federal hace de las provincias las principales beneficiarias de la promoción y apoyo que realiza este Instituto. (Comunicación institucional del I.N.T. disponible en:

<https://inteatro.ar/institucionales/comunicacion-institucional/>)

Así, las políticas públicas del INT consisten en:

- Otorgamiento de subsidios, aportes y contribuciones para la realización de obras, equipamiento de salas, grupos de teatro, fomento del teatro comunitario, publicaciones teatrales y apoyo a editoriales teatrales;
- Becas para la formación, investigación, gestión y desarrollo de actividades teatrales;
- Organización y realización de fiestas provinciales y encuentros regionales que buscan generar un espacio de encuentro e intercambio en las distintas provincias y de todo el país con la Fiesta Nacional del Teatro
- Otorgamiento de premios y concursos que reconocen obras y trayectorias de artistas del país.

La ley establece que los fondos del instituto provendrán de una asignación en el presupuesto Nacional, las recaudaciones de los eventos que realice el propio organismo y el 8% de la recaudación de impuestos del Comité Federal de Radiodifusión (actualmente reemplazado por el Ente Nacional de Comunicaciones) y por el 1% de los impuestos a los juegos de azar que recauda la Lotería Nacional. **La ley establece un criterio igualitario y federal para distribuir el presupuesto del organismo, ya que uno de los objetivos es descentralizar la producción y fomentar el teatro en las provincias. De esta manera, el país se divide por regiones y cada una recibe la misma cantidad de recursos.**

4.4.4. El Instituto Nacional de la Música 2012

En 2005, mediante un decreto se reglamentó la Ley 14.597 del año 1958. Con esta ley, se disponía el trabajo de los ejecutantes musicales y se los obligaba a rendir un examen probatorio de habilidades para obtener una matrícula que les permitía ejercer la profesión. En 2006 se reunieron aproximadamente 100.000 músicos y músicas de diversos géneros y de todo el país en el hotel recuperado Bauen para oponerse colectivamente a la ley reglamentada y proponer en cambio un proyecto para crear una nueva ley de la música. Fueron recibidos por el entonces presidente Nestor Kirchner y, en una reunión, presentaron su proyecto redactado en asamblea y consiguieron que se derogue el decreto recientemente firmado. Luego de años de trabajo, en 2010 se presentó el primer proyecto de ley que creaba al Instituto Nacional de la Música (INAMU) y en 2012 se aprobó de forma unánime en ambas cámaras la Ley N° 26.801. El nuevo organismo funcionaba como un ente público no estatal con el objetivo de fomentar la producción, difusión y distribución de música nacional, así como también fomentar la circulación de la música en vivo, incentivar la formación integral musical y realizar campañas en defensa de sus derechos intelectuales. Su financiamiento se compone por aportes del tesoro nacional, herramientas de gestión y a través de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. El principal objetivo del INAMU, así, es federalizar la intervención estatal en los circuitos musicales independientes del territorio argentino. Establece, además, la obligatoriedad de difusión de 30% de música nacional en medios y la obligatoriedad de que toquen artistas nacionales en shows de extranjeros/as.

La creación del Instituto Nacional de la Música, como política pública aplicada a la industria de la música resultó ser [...] una necesidad de los músicos, sobre todo de los no subordinados al star system, para respaldarse frente a los acuerdos tácitos existentes entre los eslabones más fuertes de la cadena de valor de la industria de la música (productores fonográficos multinacionales, distribuidores y medios de comunicación masiva), que tienden a la concentración de los mercados y a la repetición incesante de la difusión de sus productos (artistas de su carter) (Yanicelli, 15-16).

En la próxima clase de este seminario, abordaremos sin pretensión totalizante la actualidad de las prácticas culturales, poniendo el foco en la figura del centro cultural como ámbito social y político de producción y circulación de la cultura o las culturas

contemporáneas. Les invitamos a continuar profundizando estos contenidos con los videos que acompañan las clases y el material didáctico complementario.

→ Capítulo 5

5.

Culturas contemporáneas: prácticas y modelos de gestión cultural comunitarios

Kekena Corvalán²⁶, Ivana Salemi²⁷, Pedro León Alonso²⁸

5.1. Prácticas artísticas situadas en territorio(s)

Este módulo incluye, además de la presente bibliografía, una conversación entre Ivana Salemi y Kekena Corvalán en formato audiovisual, y un recurso interactivo con información sobre las industrias culturales. Durante este recorrido, y a modo de cierre de este primer seminario, les proponemos abordar algunos conceptos y prácticas vinculadas a la cultura contemporánea, es decir, de los últimos 30 años. A diferencia de la globalización imperante durante los años 80 y 90 donde podríamos situar, un poco arbitrariamente, el comienzo de la llamada *posmodernidad*, el contexto actual se caracteriza por la territorialización de las prácticas, es decir, la problematización del contexto que rodea las diferentes manifestaciones culturales. Las prácticas artísticas y culturales *son* situadas.

²⁶Ivana Salemi es Licenciada en Ciencia Política (UBA), docente del INCaP y artista visual. Como artista visual se encuentra investigando diálogos posibles entre las prácticas artísticas contemporáneas y la práctica del tejido e hilado artesanal a partir de fibras naturales como lenguaje de las mujeres rurales argentinas. Mail: msalemi@mininterior.gob.ar

²⁷Kekena Corvalán es profesora en la Universidad Nacional de las Artes y en la Universidad del Museo Social Argentino, curadora, escritora y activista disidente.

²⁸ Licenciado en Actuación de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Como gestor cultural ha trabajado en encuentros, residencias, festivales y eventos varios. Se desempeña como músico y actor. Es docente de teatro. Mail: pedroalns1@gmail.com

En cualquier momento de la historia, en cualquier sitio, una acción destinada a la composición de imágenes, palabras o sonidos, desplegada con el objeto de afectar a un individuo a solas o entre otros y forzar su fascinación o su espanto (supongamos que éste es el mínimo común denominador de todo aquello que llamamos “arte”) se hace en el interior de una cultura: no hay producción artística que pueda realizarse sin que los agentes de la operación tengan una idea de qué clase de presuposiciones pondrán en juego aquellos individuos o aquellos grupos a los que está destinada (...) (Laddaga, 2006: 23-24)

Kekena Corvalán, desde Argentina, propone **deconstruir el campo del arte contemporáneo distinguiendo aquellos agentes que disputan espacios dentro del mercado a través de enunciados y las prácticas artísticas contemporáneas que, a través de gestiones colectivas y vínculos afectivos, disputan espacios de enunciación, que también podríamos llamar territorios**. Es decir, lo que disputan las prácticas artísticas son las condiciones de posibilidad (o condiciones materiales de producción) de esas enunciaciones. Así, desde su práctica curatorial distingue entre dos modelos:

- **La curaduría tradicional** donde la unidad de trabajo es el carácter objetual de la obra, la herramienta es el “relato curatorial” y se desarrolla desde la “autonomía” del campo artístico.
- **La curaduría afectiva** en cambio es una curaduría de escucha, a demanda de los pueblos, es un ejercicio de justicia social y reterritorialización del deseo.

Esta propuesta se encuentra en estrecha relación con la teoría del filósofo Jacques Rancière sobre la potencia política de las imágenes o el **“régimen de lo visible”** donde se disputan las posibilidades de enunciación y visibilización: **“la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quien tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière, 2002).**

Obras que formaron parte de la muestra **"Políticas del deseo: para todes, tode"** (2020) curada por Kekena Corvalán.



"La Potencia",
de Lucia Bianchi y Silvana Castro (2020)



"Jardines para llevar en la cartera",
de Maria Celina Galera (2019)

5.2. Las prácticas culturales hoy: cuerpos, territorios e interseccionalidad

Kekena Corvalán

Retomando lo que planteamos en la primera clase, vamos a pensar la cultura desde la actualidad; esto es, pensar las cuestiones que los estudios culturales nos propusieron en un estallido de constelaciones desde múltiples paradigmas que se superponen para pensar las culturas desde el presente.

Hoy tenemos todos los conceptos bajo borradura, al decir de Stuart Hall (2003): **“no hay más remedio que seguir pensando en ellos, aunque ahora sus formas se encuentren destotalizadas o deconstruidas, y no funcionen ya dentro del paradigma en que se generaron”**. El concepto de **identidad** ya no puede pensarse a la “vieja usanza”, ni resulta útil en su forma originaria y no deconstruida, según plantea el enfoque deconstructivista. En esta situación se encuentran términos que funcionaban de manera muy particular en torno a las prácticas culturales, como pueden ser: “identidad”, “género”, “mujer”, “hombre”, “tradicción”,

“patrimonio”, entre otras. Porque a partir de los años 90, especialmente, dentro del pensamiento posmoderno -que desde estas latitudes vamos a llamar *pensamiento decolonial*-, se está produciendo un debate que sacude nuestras bases occidentales de ese sentido de “cultivar”. Este debate aflora en lo político, lo biopolítico y lo necropolítico, lo *queer*, el paradigma intercultural y anticultural, transdisciplinario pero sobretodo indisciplinario, afectivista, antiracista, antiespecista, y profundamente no binario de la cultura. Estos modos se suman a un pensar desde el hacer, desde el cuerpo, desde las grandes movilizaciones sociales, desde las mayorías culturales minorizadas que disputan con su potencia cultural el poder. Una de las cuestiones centrales de esta clase es la idea de que, a todo lo que vimos en la clase 1, que es fundamentalmente un conjunto de estudios teóricos, nucleados en academias y en los partidos políticos tradicionales, abroquelados en el plano de la disputa del pensamiento y el reconocimiento del pensamiento, le vamos a sumar ahora un aspecto muy práctico. Porque vamos a pensar **las prácticas culturales y las prácticas políticas, como teorizadas o conceptualizadas a partir de las luchas sociales**. Aquí entra un factor nuevo, que es el ingreso al debate, la disputa y la conformación de **espacios paralelos de producción de sentido, que surgen territorializados, es decir, situadamente, desmarcadamente**.

Por otro lado, en la actualidad ya no hablamos de Cultura, sino de *culturas*. Muchos niveles del estado tienen direcciones, secretarías o ministerios de culturas, porque entendemos claramente, y en eso es clave el descentramiento y las narrativas de la multiplicidad de impronta decolonial (lo que en Europa podría decirse *posmoderna*), que discuten el tema de lo meramente nacional y a su principal sostén, el Estado Nación. **Entonces, lo que vamos a pensar es en culturas, y en términos plurinacionales, o mejor, más allá de las naciones, y plurilingüísticos. Van a surgir infinidad de “culturas”: cultura villera, cultura marika, cultura afroitoraleña, cultura del ballroom y del voguing, cultura cannábica, culturas del buen vivir, que van a ir transversalizando ese proceso que mencionábamos en la primera clase.**

Así, se fue desagregando de esa gran idea de *Cultura*, primero, el componente de la **ideología** (de clase, racializadora, patriarcal); luego, la desnaturalización de la **dominación** (concepto de hegemonía), y de allí la apertura a la **resistencia** y a la **disputa de identidades**. Estas instancias son muy importantes para ir más allá de otro término que es el de **diversidad cultural**, que también está en pleno debate, ya que este concepto sigue actuando desde el binarismo uno/otro, donde uno siempre es lo dado o lo hegemónico y lo diverso es lo otro aceptado, reconocido e incluso patrocinado, subsidiado por lo uno. **Ese desarmar los binarismos (hombre/mujer, cultura/naturaleza, razón/emoción, ciencia/arte, arte/artesanía, centro/periferia, hombre/máquina, cuerpo sano/cuerpo gordo, hombre/animal) creo que es el eje, hoy, de la discusión cultural que se sustenta sobre uno de los términos, el primero de toda esa serie, que es culturalmente dominante.**

De esta manera, la apertura del término “cultura”, se va a dar interseccionalmente y de la mano de los feminismos populares (también en plural) y de lo que vamos a llamar *improntas no binarias, improntas de mundos, de existencias*. Y esta idea de *culturas*, como artes, se van a expandir en diversas prácticas, integralmente, agenciadamente. Por ejemplo, los temas ambientales, los temas de cuidado y crianza, la alimentación. Se va a pensar en términos de justicia cultural, y también justicia ambiental, como formas de justicia social. Este nuevo punto

de vista sobre las culturas sucede en territorios que ya tienen instituciones que habitar. Es decir, hay toda una revolución que está sucediendo en nuestras comunidades, en las personas, en las mentalidades, en las prácticas, pero tenemos las mismas instituciones en las que activar, que son instituciones absolutamente “modernas”, y en Latinoamérica, decir “modernidad” es decir “colonialidad”. Nos resultan complejas, insuficientes a nuestras políticas del deseo, nos hacen navegar un maravilloso océano de contradicciones, que lejos de aplacar las preguntas, las acrecientan y esparcen.

Estas instituciones culturales en las que se mueve el quehacer cultural hoy son los Archivos, las Bibliotecas, los Museos y las Universidades. Lo que se denomina *gestión mediación cultural* opera en esos territorios específicos, que interpelan nuestra construcción subjetiva, singular o colectiva, de manera precisa. Estas cuatro instituciones, o aparatos ideológicos, o dispositivos de producción cultural, son un invento de la modernidad europea y conforman parte de nuestras prácticas cotidianas culturales. Es importante señalar que hoy las prácticas culturales se tensan desde allí, y que la relación no es ya de obediencia sino más bien crítica. Fátima El-Tayeb dice que el museo es “el repositorio racial de la memoria”²⁹; justamente cuestionando el lugar de los museos donde una minoría se exhibe administrando relatos culturales con una clara voluntad política y disciplinadora. Mencionamos la justicia social, la justicia ambiental, también se habla de justicia visual y justicia museal, formando parte de una reparación cultural. La cultura va a ser hoy un lugar que repare, amplificando, no paternalmente, no en el sentido de “cultivar” como refinar ni dar valores que vuelvan a una persona mejor, no en el sentido de civilizar en función de universales, sino en tanto adquisición de derechos.

La interseccionalidad en la cultura es hoy una constelación de conceptos y paradigmas que transforman el campo cultural. Y una cuestión clave es la cuestión del cuerpo, las subjetividades y las autopercepciones, que empiezan a ser los conceptos que tensionan y disputan las categorías de alteridades, etnicidades, otredades, inclusión, políticas del otro/a/e, respeto, tolerancia.

La cultura se convierte en culturas, a partir de una exigencia de derechos con la que se ve claramente que hay otras existencias invisibilizadas en lo uno y lo otro. Hay múltiples mundos, posibilidades de estar, que van a insurgir culturalmente, a partir de diversas estrategias y prácticas. El lenguaje inclusivo, las luchas por el derecho a decidir sobre los cuerpos (que dieron la sanción de la IVE); o los pedidos de legalización del cannabis, que seguramente darán su ley, están en relación a nuevas culturas que emergen y se ganan un lugar. Esto sucede exitosamente cuando hay políticas de Estado que acompañan las expresiones culturales, y hay retroalimentaciones; cuando hay un Estado presente que amplifica deseos comunitarios y culturales.

²⁹ En “La vida queer de la diáspora”. Conferencia en las jornadas “De- colonizar el Museo”, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba), 2015. Traducción del Colectivo Ayllú, para Devuélvannos el Oro. Propiamente proscrita trans-fronteriza-barroca sudaka-afrocaribeña.

Un claro ejemplo que es el de la **Ley 26.150 de Educación Sexual Integral (E.S.I.)**, promulgada en 2006, que, más allá de las dificultades de su aplicación, también por cuestiones de cultura e ideología, va a jugar un rol clave junto a otras leyes en la ola verde que toma vigor y se hace cuerpo colectivo a partir de 2015. Porque la ESI permea muchísimos ámbitos de discusión educativa y cultural donde esas pibas que encarnaron una revolución inédita (se calcula que se movilizaron un millón en las calles para el intento de sanción de la ley del aborto en 2018), esas pibas y pibxs, se formaron con leyes como la ESI, el Matrimonio Igualitario, la Jubilación de Amas de Casa, la Ley de Identidad de Género, por lo cual, además, el tándem participación política/ampliación de derechos culturales también es novedoso. Y aquí volvemos a pensar en eso que decíamos al comienzo, la disputa por el reconocimiento de las culturas, se da más allá de los debates teóricos y académicos: entra la calle, como lugar de expresión, celebración y aprendizaje, y está asociada a las organizaciones, las luchas y las memorias.



Performance frente al Congreso de la Nación en la lucha por el aborto legal, seguro y gratuito.

5.3. La gestión cultural como dispositivo político en la escena contemporánea

5.3.1. Deconstruir el patrimonio hacia narrativas políticas de emancipación

Retomando lo planteado en el apartado anterior, les invitamos a repensar el rol político de los patrimonios (materiales e inmateriales) a partir de la conferencia de **Elvira Espejo Ayca “La rebelión de los objetos”** en el marco del ciclo “Los Patrimonios son Políticos: textiles, trama y vida” del Ministerio de Cultura de la Nación que se llevó a cabo en Santiago del Estero en 2022. Elvira Espejo Ayca es artista, tejedora, escritora e investigadora boliviana. Actualmente se desempeña como directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore La Paz. Publicó diferentes libros en aymara, quechua y castellano. Durante la conferencia, invita a discutir los procedimientos de validación de saberes en academias y museos, poniendo atención al rol

que estas instituciones relegan a las comunidades de donde provienen las piezas, saberes y técnicas que integran el acervo de los museos. Invita además a revalorizar los saberes y tecnologías presentes en nuestros territorios latinoamericanos como posición política emancipatoria frente a los miles de años de opresión académica eurocentrada. **A través del trabajo que realiza junto a las comunidades y sus colegas tejedoras, pone en valor la forma que estas tienen de relacionarse con los objetos/piezas/artesanías asignándoles subjetividad y valor frente al paradigma vigente -en crisis- del descarte.** Este modo de relación con los objetos desde una perspectiva de cuidados mutuos (“*uywaña*” en aymara y “*uyway*” en quechua) resulta muy potente en el actual contexto de crisis socio-ambiental.



Elvira Espejo Ayca.

Otro proyecto que, desde el ámbito de la cultura pública, propone un diálogo junto a artistas e intelectuales contemporáneos para analizar las tensiones de los modelos vigentes y proponer alternativas de sociabilidad con especial énfasis en los vínculos socio-ambientales y, en palabras de Rancière, en el reparto de lo sensible es **Proyecto Ballena** que desde el Centro Cultural Kirchner propone agendas con actividades presenciales y virtuales para repensarnos. Recientemente, el ministro del Interior Eduardo “Wado” de Pedro fue invitado a participar de un encuentro para repensar, a 40 años de democracia ininterrumpida en Argentina, los desafíos de la política democrática en la actualidad.

5.3.2. Los centros culturales, otras formas de gestión cultural, autogestiva, afectiva y comunitaria

La crisis económica que marcó el final de la década del 90 y los comienzos de la era 2000 generó algunos corrimientos en los roles de artista/gestor o artista/productor y público, a la vez que obligaron a la cultura independiente, alternativa a buscar espacios otros donde

refugiarse. Por un lado, fue necesario refugiarse de la crisis económica que azotó a la Argentina, pero también de la crisis cultural que acompañó al Neoliberalismo a nivel global. En este contexto de lazos sociales rotos, la cultura independiente encontró en la autogestión y en la construcción colectiva de espacios³⁰ una estrategia de resistencia y salida a la crisis. Muchos de estos espacios culturales se gestaron en edificios de fábricas cerradas durante la década neoliberal, en algunos casos recuperadas, en otros reconvertidas en centros culturales, bachilleratos populares o talleres de artistas. Estos espacios se gestan en el marco del llamado “tercer sector”: ni Estado, ni Mercado, con una fuerte impronta colectiva y comunitaria y fuentes diversas de financiamiento (Estravis Barcala, 2014). Durante la resistencia cultural de los años 90 las bibliotecas populares fueron antecedentes de lo que algunos años más tarde llamaríamos “centros culturales”. Estos espacios de cultura comunitaria, más allá de promover la lectura y otras actividades relacionadas a la educación, fueron espacios de contención social que funcionaron como comedores, talleres de oficios, clubes del trueque y que, en muchos casos marcaron la vida de personas que habían quedado marginadas por el sistema Neoliberal. En el año 2005, el Presidente Néstor Kirchner incorporó a través de una ley de asignación específica a las Bibliotecas Populares en el presupuesto nacional, ampliando así los recursos y posibilidades de estos establecimientos a nivel federal.

Los centros culturales son espacios comunitarios y barriales donde se realizan actividades culturales, musicales, teatrales, ciclos de cine, exposiciones de artes visuales, ciclos de formación y debate, entre un un incontable número de actividades que engloba esta heterogénea figura. Distinguimos los **centros culturales oficiales o institucionales** que tienen un funcionamiento absolutamente distinto a los de **índole comunitaria e independiente** por su infraestructura, administración, financiamiento, organización, etc. Los centros culturales independientes suelen ser espacios de contención social, donde se forman comunidades barriales y se le da un lugar a las expresiones artístico-culturales propias de los territorios que suelen funcionar en los márgenes del mercado o lo comercial ya que no es su objetivo primordial la ganancia económica. Además, los centros culturales, a diferencia del mercado del arte y la cultura, no suelen tener un un fin lucrativo sino que su existencia se sostiene en y por la militancia cultural, que busca alojar las diferentes expresiones culturales de un barrio o una comunidad (no necesariamente geográfica). Como común denominador encontramos que son, o se definen, autogestivos. Sobre el concepto rescatamos lo dicho por Karina Benito:

Para los anglosajones el término autogestión se corresponde con dos nominaciones: el self-government, que implica la voluntad ciudadana para participar en el funcionamiento democrático de la sociedad, y el self-management, que implica la voluntad de transferir el poder decisorio a todos los integrantes de una empresa. (Retomado en Hudson, 2010:581) (...) Entre tanto, Francisco Iturraspe (1986: 31) entiende la autogestión como el movimiento social, económico y político que tiene como método y objetivo que la

³⁰ No en todos los casos los espacios son físicos. Podemos pensar, por ejemplo, en los proyectos virtuales o en las ferias de arte itinerantes.

empresa, la economía y la sociedad en general estén dirigidas por quienes producen y distribuyen los bienes y servicios generados socialmente. La autogestión propugna la gestión directa y democrática de los trabajadores, en las funciones empresariales de planificación, dirección y ejecución. (Pérez Roque, 2017. p.19-20-21).

Por su característica independiente, autogestiva, social y crítica muchas veces los centros culturales funcionan como un trampolín a la organización política ya sea partidaria o de otra índole. Como dice Valente (2019): **“entonces se habla de espacios mixtos donde confluyen diversas formas de lo artístico, lo cultural, lo social, lo comunitario y lo político”.** **Espacios donde el accionar político y el cultural se cruzan por su propia naturaleza.**

Se trataba de iniciativas colectivas que buscaban accionar en lo social desde lo cultural, en un contexto de crisis económica, desintegración social y descreimiento en la política institucional y partidaria que caracterizó esos primeros años de la década. Alternativos, independientes y autogestionados fueron las categorías que utilizaron para nombrarse, situándose por fuera de los centros dependientes de la administración municipal a la cual se le cuestionaba la falta de políticas públicas y la escasez de recursos destinados al sector, así como una agenda marcada por una concepción de la cultura como espectáculo y no como motor de participación ciudadana (Valente, 2019: 1).

Dado que la figura de centro, club o casa cultural surge como respuesta autogestiva, como marco de contención de una serie variopinta de actividades vinculadas al campo cultural y artístico, entre otros, la cuestión de la institucionalización fue y es bien compleja. Hasta hace pocos años, no existía en la legislación cultural argentina una figura que enmarcara a estos espacios. Esto generaba (y genera), en el caso de las ciudades que cuentan con legislación y en la mayoría de las ciudades del país problemas de habilitación por un lado, pero además de visibilización y promoción de las actividades, por ende, de crecimiento del proyecto cultural. En muchos casos, la respuesta institucional fue registrarse con figuras legales preexistentes como salas de cine, bares o salas de teatro. Esta estrategia institucional resultaba endeble y poco satisfactoria para los centros culturales, ya que en reiteradas oportunidades la habilitación reconocía sólo una de sus actividades y sufrían clausuras reiteradas, que dependían de la buena voluntad política de la gestión de turno.

Una de las primeras ciudades del país en conseguir legislación específica fue la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Lo ocurrido en el establecimiento “República de Cromañón” en el año 2004 marcó a fuego la historia de la cultura del AMBA y marcó precedentes en relación a las medidas de seguridad y habilitación en espacios culturales:

La noche del 30 de diciembre de 2004, durante un recital de la banda de rock “Callejeros” se produjo un incendio en el local donde funcionaba el boliche República de Cromañón. (...) El local ubicado en una zona céntrica de la Ciudad de Buenos Aires contaba con una habilitación para funcionar otorgada por el estado local, pero no cumplía con los requisitos de seguridad señalados en las normas que regulan la actividad. (...) al iniciarse el incendio, cientos de personas que intentaron escapar quedaron atascadas bajo el cartel de salida, sin poder abrir la puerta. Como resultado de todo esto murieron 194 personas,

y cientos o tal vez miles -el dato no se conoce con certeza- de los sobrevivientes cargan con daños físicos crónicos”. (Isacovich, 2009: 6).

En 2006 se aprobó **Ley 2.147/06 de Salas de Teatro Independiente** en C.A.B.A, que muchos centros culturales utilizaron para habilitar sus espacios. Uno de los problemas era que las habilitaciones formalmente eran para espectáculos y clases relacionadas a la actividad teatral pero no habilitaban el espacio como sede de un recital, o una exposición de arte o fotografía.

La Agencia Gubernamental de Control A.G.C. los inspeccionaba y sancionaba como si fuese boliches o discotecas, por ejemplo, pero no como centros culturales específicamente porque tal normativa no existía y nada indicaba que se fuese a legislar un cambio en tal sector (Benito, 2017: p.95).

Por otro lado, la financiación de la mayoría de los centros provenía de la gastronomía y la barra, cosa que la ley tampoco habilitaba. Estravis Barcala (2013) afirma al respecto que **“todos poseen una barra donde se expenden bebidas alcohólicas, que es su principal fuente de ingresos; a veces, acompañado de una cocina con mayor o menor variedad gastronómica”**. Alrededor de 2010, los centros culturales de la CABA se organizaron en el Movimiento de Espacios Culturales y Artísticos (MECA) en busca de una legislación que contemple las particularidades de estos establecimientos.

A pesar de que su interés primordial era la promoción de la “Ley de Espacios Culturales” de la Ciudad, MECA sirve en el día a día para cosas tan variadas como comprar hielo en cantidad y así pagarlo más barato, recibir asesoramiento legal en caso de clausura o si se quiere habilitar un nuevo espacio o simplemente conocer gente con las mismas preocupaciones que uno (Estravis Barcala, 2013: 3).

La salida que se busca a la problemática consistía no en desdibujar las condiciones para obtener la habilitación sino en **establecer criterios claros y acordes a las actividades que se realizaban en esos establecimientos. Generar una figura legal que los contemple, proteja y permita funcionar a estas expresiones genuinas de la sociedad civil**. Los colectivos culturales, artistas y gestores vinculados en MECA redactaron un proyecto de Ley que se presentó en la legislatura porteña por iniciativa popular. Entre el 2010 y el 2014 se clausuraron más de 100 espacios de cultura popular en la Ciudad de Buenos Aires con la excusa del vacío legal y en muchos casos de forma irregular.

El Café de los Patriotas, (...) fue clausurada porque corrieron las mesas del bar y en ese espacio estaban por dictar una clase de tango. Argumentaron desde la AGC que tenían que pedir que los declarasen academia de tango para poder bailar. Asimismo, el Teatro del Perro que estaba regido por la normativa de teatros independientes que regulaba la asistencia de 50 espectadores fue clausurado porque en su sala había 57 personas. Entre ellas se encontraban los actores, es decir que contabilizaron a los actores de una obra de teatro como parte del público y por eso los clausuraron (Benito, 2017: 105).

En diciembre de 2014 se aprobó la **Ley 5.240** en la Ciudad de Buenos Aires, que establece la denominación los centros culturales como figura legal contemplando su funcionamiento, aunque con algunas excepciones como, por ejemplo, que no habilitaba el “baile”; es decir, alguien bailando frente a una banda era motivo de clausura. En noviembre de 2018 se aprueba la **Ley 6.063**, que en su artículo 5 establece que “los asistentes pueden participar de la actividad cultural en vivo a través del baile”. **La Ley fue bien recibida por las organizaciones culturales porque incluye varias demandas que estas habían hecho y no habían entrado en la legislación de 2014.**

A su vez, la Provincia de Buenos Aires contaba con el antecedente de la ciudad de La Plata que en 2015 sancionó la ordenanza N° 11.301/15, al igual que las ciudades de Junín, Pinamar, Tandil, Bahía Blanca, Mercedes, San Miguel, entre otros. En este contexto, la Provincia de Buenos Aires sancionó en 2021 la **Ley 15.302**, que regula **“la habilitación para el funcionamiento de Salas de Teatro Independiente, Centros Culturales y Espacios Culturales Alternativos dentro del territorio de la provincia de Buenos Aires”**. Esta Ley no reemplaza las ordenanzas locales sino que **brinda un régimen de habilitación para las ciudades que no habían legislado e invita a adherir a aquellos municipios que deseen hacerlo**. No existe un registro que indique cuántas provincias del país cuentan con legislación de promoción y protección de los Centros Culturales. Lo cierto es que cada territorio tiene su particularidad y su historia y es importante respetar esto a la hora de generar normativa. De cualquier forma, recuperar experiencias de otros municipios o ciudades puede resultar interesante en un ámbito donde hay mucho por hacer.

Vale aclarar, además, que **si bien la sanción de normativa específica fue una de las luchas institucionales que llevaron adelante los diferentes proyectos y colectivos culturales para poder subsistir, el objetivo común a muchos de estos espacios culturales contemporáneo está vinculado a la búsqueda de otros modos de gestionar cultura, de habitar los espacios culturales, de generar vínculos dentro de las comunidades y amplificar otras voces que recuperen las culturas y memorias locales.**

Conclusiones

A lo largo del seminario **Cultura y Políticas Culturales en Argentina**, se propuso un repaso -sin pretensión de exhaustividad- del cruce entre cultura, arte y política en la historia de la producción cultural argentina.

Las primeras dos clases ofrecieron una introducción teórica a través de los estudios culturales, haciendo foco en la dimensión política de la lectura de la producción cultural autóctona con herramientas teóricas coloniales. La tercera clase, a través de la bibliografía y de los recursos audiovisuales, planteó un repaso por las manifestaciones de artistas provenientes de diferentes campos, que se propusieron intervenir políticamente. **Desde las artes visuales, escénicas, musicales, literarias y desde todos los ámbitos de la cultura, surgieron colectivos y personas que dedicaron su producción poética y su obra a problematizar las desigualdades, la censura política o la guerra, entre otras problemáticas e injusticias.** Las últimas clases se focalizaron en la producción cultural, desde las industrias hasta la gestión pública y la independiente. Esta última supone una posición novedosa en relación a la organización cultural comunitaria y a la percepción de la cultura como ámbito de fortalecimiento de los lazos sociales.

Las diferentes experiencias muestran, a través de diferentes medios y artistas comprometidos con su contexto, **la propuesta de un arte militante que o bien surgió en defensa de causas o líderes políticos, o bien que convocó a un corrimiento respecto del sentido común.** Así, a través de las diferentes manifestaciones simbólicas, culturales y artísticas, se generan ámbitos de producción de nuevos sentidos que permiten imaginar futuros mejores para todxs.

Resulta evidente que, más allá de la capacidad de los artistas y colectivos de imaginar o de intervenir, las dimensiones de “la cultura nacional” (si fuera posible pensarlo en términos de unicidad) implican al Estado como actor comprometido. En este sentido, el presente seminario esperó ser un primer aporte en la formación gratuita y accesible para quienes tengan interés en la producción cultural. En los últimos años ha habido una mayor visibilización de las escenas culturales de las provincias argentinas y su diversidad. Una próxima edición de este seminario intentará abordar esta perspectiva federal con mayor profundidad. **Desde el INCaP, esperamos que estos contenidos siempre movilicen sentidos, preguntas y acciones culturales que promuevan acciones poéticas y políticas hacia una sociedad más justa, libre y soberana.**

Bibliografía

- Aisemberg, Alicia (2003): “El Teatro del Pueblo y sus epígonos”; en Osvaldo Pelletieri (dir.): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1949-1976*. Buenos Aires: Galerna-Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 101-108.
- Alonso, Paulina (2020): *CUINAP N°8 Políticas culturales en la Argentina: un recorrido por sus principales planes (1983-2019)*. Argentina: INAP. Disponible en: <https://publicaciones.inap.gob.ar/index.php/CUINAP/issue/view/31> (16/01/2023).
- Andrada, Juan Cruz (2018): “Arte, dinero e instituciones públicas en Argentina. El Fondo Nacional de las Artes (1958-1968)”; en *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, núm. 4, pp. 147-164, 2019. Universidad de Los Andes.
- Baccarelli, Nicolás Sosa (2013): *Discípulo, el mártir espiritual del peronismo*. Disponible en: <https://www.universidad.com.ar/discipulo-el-martir-espiritual-del-peronismo> (16/01/2023).
- Badiou, Alan (2013): *Las condiciones del arte contemporáneo*. Conferencia dictada en Buenos Aires. Transcripción y corrección de la traducción directa: Brumaria. Disponible en: <https://docplayer.es/24856866-Las-condiciones-del-arte-contemporaneo.html> (23/02/2023).
- Baran, Zbigniew. (2014): “La música rock como una herramienta en la lucha contra la dictadura militar de los años 1976-1983 en Argentina”; en *Universitas Ostraviensis*. Centro de los Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia, pp 35-42, 2014. Disponible en: <http://dokumenty.osu.cz/ff/kro/svk2014-sbornik.pdf> (01/12/2022).
- Barrancos, Dora (2014): *Los caminos del feminismo en la Argentina: historia y derivas*.
- Bauman, Zygmunt (2011). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid: Polity Press.
- Benito, Marina Karina (2017): “Tensiones entre la cultura ‘independiente’ y la política pública cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Arte y Ciudad”; en *Revista de Investigación*, nro. 11, pps. 93-116.
- Benjamin, Walter (2017): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Berenguel, Julián (2020): “Voces que denuncian: el rock argentino de posdictadura”; en *Sociales y Virtuales*, 7(7). Disponible en: <http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/voces-que-denuncian> (23/02/2023).
- COMFER (s/f): “Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de radiodifusión”. Disponible en: <http://biblio.comisionporlamemoria.org/meran/getDocument.pl?id=5> (01/12/2022).
- Correa, Gabriel (2002): “El rock argentino como generador de espacios de resistencia”; en *Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño*, nro.2, pp. 40-54. Editada por Dirección de Investigación y Desarrollo, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1276/correahuellas2.pdf (01/12/2022).
- Cuche, Denys (1966). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. París: Editions La Découverte.

- Devalle, Verónica (2010): *Estudios Sociales, Estudios Visuales: señalamiento de posibles convergencias en la problemática de lo social*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-027/709> (23/02/2023).
- Dercoli, Julian (2013): “Las leyes universitarias del primer peronismo. Hacia una nueva forma de producción del conocimiento”; en *XIV Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-010/556.pdf> (16/01/2023).
- Discépolo, Armando (1976 [1928]): *Stéfano en Mateo – Stéfano*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Dubatti, Jorge (2012): *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Escobar, Ticio (2011): “Mirada y crisis. Más allá del arte”; en *6ta Ventosul Bienal de Curitiba*, Brasil. Disponible en: https://www.aica-paraguay.com/?page_id=1623 (23/02/2023).
- Espejo Ayca, Elvira (2022): *Yanak Uywaña. La crianza mutua de las artes*. La Paz: Programa de Cultura Pública.
- Estravis Barcala, Julio César (2014): *El entre-nos de la cultura. Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la Ciudad de Buenos Aires (2008-2013)*. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Universidad Nacional de General Sarmiento. Diciembre 2014.
- Estravis Barcala, Julio César (2013): *Relación con el Estado y clandestinidad en los espacios culturales independientes de la ciudad de Buenos Aires*. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Favoretto, Mara. (2014): “La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos”; en *Resonancias*, vol. 18, nro. 34, pp. 69-87.
- Favoretto, Mara (2010): *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso (1976-1983)*. New York: Edwin Mellen Press.
- Foster, Hal (2014): “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo en Modos de hacer”; en *Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en: <http://www.ttv-i.net/wp-content/uploads/2009/08/Recodificaciones-Hal-Foster.pdf> (23/02/2023).
- García Canclini, Néstor (2010): *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires-Madrid: Katz editores.
- Geertz, Clifford (1973). *La interpretación de las culturas*. Edición española en Barcelona, Gedisa, 1989.
- Glozman, Mara R. (2006): *Perón y las academias científicas y culturales. Políticas de intervención y proyectos culturales de estado entre 1944 y 1955*. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/181/122> (16/01/2023).
- Groys, Boris (2014): “Poética vs. Estética”; en *Volverse Público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Grüner, Eduardo (2002): "El sitio de la mirada"; Conferencia dictada en SEMA el 16/09/2002. Buenos Aires, Argentina.
- Gordillo, Agustín (2013): *Tratado de derecho administrativo y obras selectas: teoría general del derecho administrativo*. Buenos Aires: Fundación de Derecho Administrativo.
- Hall, Stuart (2003): "Introducción: ¿quién necesita `identidad`?"; en Hall, Stuart et. al.: *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, Edwin (2008): "El Fondo Nacional de las Artes, medio siglo al servicio de la Cultura"; en *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-fondo-nacional-de-las-artes-medio-siglo-al-servicio-de-la-cultura-nid983430/> (16/01/2023).
- Hudson, Juan Pablo (2010): "Formulaciones teórico-conceptuales de la autogestión"; en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 72, nro. 4, octubre-diciembre, pps. 571-597.
- Instituto Nacional de Estudios Teatrales (1936). *Cuaderno N° 1*. Argentina: INET.
- Isacovich, Paula (2009): *Sobre el dolor, la furia y la justicia. Etnografía del procesamiento político del caso Cromañón*. Tesis de Licenciatura. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Iturraspe, Francisco (1986): *Participación, Cogestión y Autogestión en América Latina*. Caracas, Venezuela: Editorial Nueva Sociedad, pps. 31-35.
- La Cerda Punk (2014): *Ensayos desde un feminismo gordo, lésbiko, antikapitalista & antiespecista*.
- Laddaga, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lacquaniti, Leandro Gustavo (2017): "La ley de propiedad intelectual de 1933: Proyectos y debates parlamentarios sobre los derechos autorales en Argentina"; en *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, nro. 17, IMESC-IDEHESI/Conicet, Universidad Nacional De Cuyo, pps. 69-87.
- Leonardi, Yanina Andrea (2008): "El teatro oficial durante el primer peronismo"; en *Nuevos espacios para un nuevo público*. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/100920> (16/01/2023).
- López, Vanina Soledad (2016): "Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80". Disponible en: www.revistaafuera.com (20/01/2023).
- Mogliani, Laura (2011): "El actor y su formación, ayer y hoy"; exposición en el *I Encuentro Internacional de Estudiantes de Arte*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Mogliani, Laura (2004): *El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista*. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/39115469.pdf> (16/01/2023).
- Olivares, Belén (2017): "El hecho peronista en el debate cultural e intelectual: 1945-1955"; en *Sociales y Virtuales*, 4 (4). Disponible en: <http://socialesyvirtuales.web.unq.edu.ar/el-hecho-peronista-en-el-debate-cultural-e-intelectual/> (16/01/2023).
- Ordaz, Luis (1962-1966): *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

- Ordaz, Luis (1957): *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán.
- Pelletieri, Osvaldo (1990): *Cien años de Teatro argentino (1886-1990) (Del Moreira a Teatro Abierto)*. Buenos Aires: Galerna-IITCTL.
- Pelletieri, Osvaldo (2011): *El sainete criollo: teatro de autor y de actor*. Roger Mirza (ed.) Hiber Conteris; Emilio Irigoyen; Roger Mirza; Gustavo Remedi (consejo editor). Montevideo: Universidad de la República.
- Pelletieri, Osvaldo (2008): “El sainete criollo: teatro de autor y de actor”; en *Gestos*, Irvine Tomo 23, nro. 46, 57-63,7.
- Pelletieri, Osvaldo (2011): *El sainete criollo: teatro de autor y de actor*. Roger Mirza (ed.) Hiber Conteris; Emilio Irigoyen; Roger Mirza; Gustavo Remedi (consejo editor). Montevideo: Universidad de la República.
- Pérez Roque, Angélica Irais (2017): *Gestión Ambiental en el Pueblo de San Gregorio Cuautzingo Autogestión de los Recursos Hídricos*. Iztapalapa, CDMX.
- Raggio, Liliana (2014): “El incendio de Cromañón en la CABA. Una bisagra en la gestión cultural”; en *Revista Estudios Sociales Contemporáneos*, nro. 9 / IMESC-IDEHESI-CONICET.
- Rancière, Jacques (2002): *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- *Segundo Plan Quinquenal* (1953). Presidencia de la Nación, Secretaría de Informes. Buenos Aires. Disponible en: <http://cdi.mecon.gov.ar/greenstone/collect/planesde/index/assoc/HASHf8f1.dir/doc.pdf>(16/01/2023).
- Szurmuk, M.; Mckee Irwin, R. (comps). (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI editores en coedición con el Instituto Mora.
- Valente, Alicia (2013): “Agenciamientos colectivos y militancia. Apuntes sobre los centros culturales autónomos de la ciudad de La Plata”; ponencia presentada en las *9.º Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42601> (20/01/2023).
- Valente, Alicia (2018): *Centros, casas y espacios. Modos de autogestión artística y cultural en la ciudad de La Plata (2005-2015)*. Tesis de maestría. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10915/68075> (20/01/2023).
- Viñas, David (1973): *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Williams, Raymond (1976). *Palabras Clave: Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Wonsiak, Ignacio. (2019): “Rock, dictadura(s) y memoria(s): Identidad juvenil entre memoria, cultura y espacialidades de resistencias en el período 1966-1983”; en *Revista Espectro* nro. 5. Disponible en: http://espectros.com.ar/wp-content/uploads/2019/03/Rock-dictaduras-y-memorias_por-Ignacio-Wonsiak.pdf (01/12/2022).
- Zalacain, Luz (2012): “Porchetto: ‘La guerra fue una locura que no entendíamos’”; en *El Digital*.

Cultura y Políticas Culturales en Argentina



INCaPminterior

Seguinos para
estar al tanto sobre
cursos y capacitaciones

Leandro N. Alem N° 168, 5to Piso CABA [CP C1003AAP]
Tel.: 011 - 4346-1545 | incap.institucional@mininterior.gob.ar