

DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE: ENFOQUES SOBRE EL ESCENARIO ARGENTINO POST 2001.

FEDERICO URTUBEY¹

VERÓNICA CAPASSO²

RESUMEN

En el presente trabajo, partiendo de las transformaciones del campo cultural post 2001, nos inclinaremos a indagar las categorías de autogestión, horizontalidad y alternatividad en torno a los discursos artísticos del período, de modo de poder dar cuenta del tránsito fluctuante de las mismas. Metodológicamente, la propuesta incluirá ejemplos específicos, presentando a su vez el cruce entre referencias provenientes desde los estudios del arte, la sociología y los estudios culturales.

PALABRAS CLAVE

Prácticas artísticas post 2001 - autogestión - horizontalidad - alternatividad

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, los estudios visuales y la historia del arte local han manifestado una especial atención por la naturaleza de las transformaciones acontecidas en el campo artístico después de la crisis de 2001. Durante la misma, e incluso después de ella, hicieron eclosión una serie de transformaciones a partir de las cuales hoy, a más de una década del momento más álgido del proceso neoliberal, se erige una tarea intelectual consistente en evaluar la profundidad, continuidad y alcances de esas transformaciones. Y sobre todo,

¹ Prof. en Historia del Arte, becario Tipo A, UNLP, doctorando en Ciencias Sociales (FAHCE-UNLP), ue.federico@gmail.com. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

² Lic. en Sociología, Prof. en Historia del Arte, becaria Tipo A, UNLP, doctoranda en Ciencias Sociales (FAHCE-UNLP) capasso.veronica@gmail.com. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA), Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

comenzar un análisis que rastree cuáles fueron las categorías de análisis que se utilizaron para designar las manifestaciones artísticas prototípicas del período en cuestión. De esta forma, consideramos que la evaluación crítica de conceptualizaciones con una gran carga de sentido, como “lo alternativo”, “autogestión” y los patrones de “horizontalidad”, constituye una elaboración que no está de más, y que por el contrario colabora a (re) pensar términos que a veces se intercambian sin ser problematizados. Esta propuesta se desprende de debates suscitados por el diálogo entre dos proyectos de investigación, “*Arte de acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas efímeras*” y “*Arte y Medios, entre la cultura de masas y la cultura de redes*”, los cuales se llevan a cabo desde el año 2010 en el marco del Programa de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Dichos proyectos se encuentran radicados en el Instituto de Historia del Arte argentino y americano (IHAAA) de la Facultad de Bellas Artes, UNLP.

Las teorizaciones en torno al arte argentino de la década posterior al 2001, han enfatizado su carácter, alternativo y autogestivo. El consenso en torno a una aparente unidad (mayormente sustentada en la difusión del patrón colectivo-horizontal hacia casi la totalidad de las manifestaciones artísticas) de las prácticas, ha derivado en un relato de la historia del arte que por momentos no se ha detenido en los múltiples y también divergentes modos de asociacionismo artístico y la pervivencia de determinadas jerarquías tanto en la producción como recepción de la obra. En función de estas coordenadas, consideramos atendible una revisión de los postulados de Raymond Williams y Michel de Certeau, entre otros aportes (ampliamente retomados por los estudios visuales y la sociología de la cultura contemporánea), los cuales creemos que echarán luz sobre las dimensiones de los fenómenos en análisis.

En aras de esclarecer los conceptos de horizontalidad y autogestión en el período de la poscrisis, de modo de poder determinar su relevancia en el campo cultural, consideramos que es pertinente dar cuenta de los modos de asociacionismo de la época. Así, a partir de referencias contextuales, reseñaremos algunas características de fábricas recuperadas y asambleas barriales, analizando las apropiaciones de estos formatos por parte de colectivos o grupos de arte, ya que entendemos que hubo una adopción de estas “modos de hacer”.

Metodológicamente, este trabajo propone por un lado, una revisión teórica que nos permita interpelar los estudios de arte contemporáneos a la luz de categorías que tienen una larga trayectoria en el campo intelectual, lo que no obsta a que las consideremos actuales. Y por otro lado, daremos cuenta de estas cuestiones en casos concretos.

Es necesario aclarar que no se propone un trabajo conclusivo, si no por el contrario, tenemos como objetivo abrir la discusión en torno a qué categorías usamos y desde qué lugar y qué relatos se han articulado en torno a un pasado reciente, como es el del 2001, en relación al arte de la poscrisis.

SOBRE LA CATEGORÍA DE ALTERNATIVO

La categoría de “lo alternativo” o “alternatividad” ha sido utilizada en el análisis del periodo propuesto. Muchas veces, el uso de esta noción no está acompañado de un claro posicionamiento teórico ni de una explicitación de a qué se hace referencia con dicho concepto. Otras veces, la categoría de “alternativo” se emplea para dar cuenta de algunas características de ciertas prácticas artísticas que remitirían a lógicas contrarias a las del capitalismo.

En este apartado nos parece prudente recuperar, desde dos autores - Williams y De Certeau, algunas categorías que creemos puedan servir para dar cuenta de algunas de las prácticas artísticas pos 2001. De todas formas, dicho análisis quedan sujetos al objeto de estudio con el cual se trabaje y a los requerimientos que éste demande.

Williams (1988), al conceptualizar la noción de hegemonía, realiza tres distinciones: *lo dominante, lo residual y lo emergente*. Por lo residual hace alusión a algo diferente a lo arcaico, lo cual sería un elemento del pasado. Lo residual se formó en el pasado pero todavía se encuentra activo en la configuración de los sentidos del presente. Lo residual puede ser o alternativo o incluso de oposición o puede ser incorporado, reinterpretado, incluido en la cultura dominante o hegemónica. Lo emergente tiene relación con prácticas no articuladas, nuevos significados, valores y relaciones que por esta condición, están en

relación con la *estructura del sentir*³. Otra de las diferenciaciones que el autor hace es la distinción entre elementos *hegemónicos* (dominantes), *oposicionales* (contra-hegemónicos) y *alternativos* (no llegan a significar una puesta en riesgo de lo hegemónico en su comienzo pero pueden llegar a ser oposicionales). Realizando un cruce entre estas seis conceptualizaciones (lo dominante, residual, emergente, hegemónico, oposicional, alternativo) y las prácticas artísticas, habría que ver si éstas y los colectivos artísticos y culturales pueden definirse como emergentes después de la crisis del 2001 o si tienen relación con tradiciones artísticas que, como las de los '60 en nuestro país, tendieron a unir lo estético con lo político⁴. En ese caso, ¿serían elementos emergentes o serían elementos residuales, al decir de Williams? Así, es importante dar cuenta de cómo se configuran estos grupos que surgen luego del 2001 en relación a aquellos de los '60, cómo se definen, cuál es la adscripción identitaria de estos sujetos y cómo se autopresentan. Otra de las preguntas que podríamos hacernos al recuperar las categorías propuestas por Williams es ¿son grupos oposicionales o son alternativos? ¿Y qué implicancias tiene esto en relación al poder hegemónico?

Por otro lado, los aportes de De Certeau (2000), también podrían servir en una propuesta de análisis de “lo alternativo”. El autor pretende dar cuenta del límite de la dominación y del orden, señalando la politicidad de prácticas que los sujetos realizan en lo cotidiano. Así, propone analizar las acciones que estos realizan, los modos en que encuentran intersticios donde operar de manera heterónoma. De su teoría surgen los conceptos de *tácticas* y *estrategias*, siendo las tácticas, el lugar de producción cultural del hombre común, la fortaleza del “débil” frente al poder dominante. Lo alternativo en De Certeau debe entenderse como un quehacer intelectual inclinado a pensar las condiciones de posibilidad de los discursos y las prácticas, que se dan en el orden de lo cotidiano y se constituyen como una zona de opacidad frente a al efecto normalizador del poder. Esto se traduce en que los elementos y agentes que se entrelazan con procesos ligados a lo popular y/o a lo

³ Para Williams, la estructura del sentir es la formación de elaboraciones personales en el presente en relación a percepciones y al sentido común. Por ello no es algo articulado ni definido.

⁴ El caso más emblemático de aquellos años fue “Tucumán Arde”. Para profundizar en el tema ver “Del Di Tella a “Tucumán Arde”, de Ana Longoni y Mariano Mestman (2010).

cotidiano, deben ser analizados para ver si pueden ser dimensionados como alternativos, es decir, si se articulan verdaderas *producciones*, y en tal caso, si las mismas pretenden (re) posicionarse, y así, jerarquizarse.

Haciendo un cruce entre ambos autores, en este punto se puede decir que la noción de táctica de De Certeau (2000) y el concepto de elementos alternativos o, más precisamente el de elementos oposicionales de Williams, dan cuenta de lo mismo: una práctica que puede leerse en términos de resistencia, al poder, a la dominación, al orden establecido. La diferencia está en que, en Williams, un elemento oposicional es contrahegemónico y puede llegar a disputar el poder, mientras que la táctica para De Certeau, ¿puede devenir estrategia? ¿O se limita a ser sólo táctica? ¿Es posible la existencia de acciones intermedias entre la táctica y la estrategia? Por otro lado, De Certeau (en *La invención de lo cotidiano*, Tomo I), no analiza la posibilidad de que ciertas tácticas puedan ser incorporadas, absorbidas, por el poder, cuestión que sí tiene en cuenta Williams al sostener que la cultura dominante reinterpreta, diluye, excluye o incluye elementos que atenten contra ella.

AUTOGESTIÓN Y OTROS CIRCUITOS

En los años previos y posteriores al 2001 la acción colectiva se evidencia en las diversas formas de lucha y expresiones organizativas, muchas de ellas autogestionadas, tales como movimientos piqueteros, los cacerolazos, las fábricas recuperadas por sus trabajadores, las asambleas barriales y la conformación de cooperativas. Así, se evidenciaba un desplazamiento hacia otras formas o modos de practicar la política, por fuera de la política institucional.

Las asambleas barriales fueron uno de los fenómenos más novedosos luego del 19 y 20 de diciembre de 2001. Las asambleas (que aparecieron en distintas zonas y barrios de la ciudad de Buenos Aires y otros grandes centros urbanos, partidos del GBA, Mar del Plata, Rosario, Córdoba), nucleaban a una heterogeneidad de actores, provenientes, en líneas generales, de la clase media (profesionales, amas de casa, desocupados, jubilados,

comerciantes, jóvenes, etc.), que rechazaban las instancias tradicionales de representación⁵. Abal Medina et al. (2002: 129-131) identifican tres momentos del proceso asambleario. En primer lugar, bajo la consigna “que se vayan todos y no quede ni uno solo” y el rechazo a la política, se constituía el momento de la “destitución”, con movilización permanente y ocupación del espacio público⁶. Un segundo momento, en el cual las peleas, los roces y las diferencias de opinión hicieron que muchas de las asambleas se diluyan o aumente la desertión. Y un último momento de “aislamiento y acción concreta”, asistencia y cooperación, en el cual, las asambleas que sobrevivieron, se centraron en demandas barriales y en la ayuda a quienes habían sufrido las consecuencias de las condiciones sociales imperantes (desocupados, pobres, cartoneros). Otra lectura al respecto es la que sostiene un devenir progresivo (en la conformación de una identidad) de “vecino-cacerolero” a “asambleísta-militante” (Schillagi, 2005: 86; Svampa, 2009: 137) a partir de una práctica autogestiva en el territorio (el barrio), invocando la democracia directa y la horizontalidad, con la intención de reconstruir lazos sociales socavados después de más de diez años de neoliberalismo. Respecto de su vínculo con otros actores sociales movilizados, las asambleas desarrollaron relaciones con trabajadores de fábricas recuperadas, agrupaciones piqueteras y con los cartoneros. En síntesis, “las asambleas repolitizaron espacios (el barrio, las plazas, la calle) y las relaciones sociales (el vecinazgo) por fuera de los canales tradicionales de participación política y la lógica estatal de la política” (Retamozo, 2011: 257).

Por otro lado, el fenómeno de las fábricas recuperadas cobró mayor visibilidad pública luego de las crisis del 2001 aunque las primeras experiencias sucedieron con anterioridad, como son los casos de la Metalúrgica IMPA, del Frigorífico Yaguané y otros (Fajn, 2004). El modelo de apertura comercial afectó a las empresas orientadas al mercado interno tanto por la importación como por las dificultades de exportación, lo cual obligó el cierre de

⁵ Si bien daremos cuenta de algunas características generales, es importante tener presente que cada asamblea contó con rasgos propios. Para un análisis de casos específicos ver Svampa (2009), Schillagi (2005), Bergel (2003).

⁶ Aquí se vislumbra una situación ambigua en tanto, por un lado hay un fuerte rechazo y negación a/de la política y los políticos, pero al mismo tiempo las asambleas fueron en sí mismas un lugar importante de la escena política, reconstituyendo la identidad política de las clases medias (Svampa, 2009: 119).

muchas de ellas. La desestructuración industrial, la destrucción del sistema productivo y la recesión que comenzó en el año 1998, confluyeron llevando al quiebre a numerosas empresas. Ante la quiebra de las empresas, aparecían dos opciones: o transformarse en cooperativas de trabajo (opción que adoptó la mayoría) o, a partir de ocupar las fábricas, reclamar la estatización, funcionando bajo control obrero, generando así emprendimientos autogestionados. De esta forma, empresas de diversos sectores de actividad (metalúrgicas, frigoríficos, textiles, clínicas, establecimientos educativos privados, etc.), pudieron retener a un gran número de trabajadores en sus puestos laborales. (Arévalo y Calello, 2003). El gran cambio que aquí se efectúa es que, frente al derecho a la propiedad privada, privilegiado por el sistema, los trabajadores erigen como principal el derecho al trabajo. Dos casos de repercusión pública fueron el de la fábrica textil Brukman y la fábrica de cerámicas Zanón, quedando, finalmente, ambas, en manos de los trabajadores. La fábrica aparece así como territorio de disputa. A su vez, otra característica de este fenómeno fue que las empresas recuperadas generaron un entramado de redes sociales, articulándose con asambleas de vecinos, sindicatos, universidad, etc., generando asimismo espacios de cultura, debate y solidaridad, trascendiendo así los objetivos meramente económicos de una empresa tradicional (Arévalo y Calello, 2003).

Tanto las Asambleas como las fábricas recuperadas tejieron lazos con diferentes tipos de proyectos artísticos, sean colectivos de arte o centro culturales barriales. Las características de horizontalidad y de la autogestión estuvieron presentes en estos fenómenos, habiendo una coincidencia en los modos activados tanto por estas formas de lucha y protesta social como por los artistas y sus colectivos. ¿Qué se entiende por autogestión en el ámbito del arte? La autogestión colectiva genera nuevos dispositivos de visibilidad y circulación de la producción artística. En el campo del arte, se generan estrategias para obtener recursos y financiamiento para las propuestas de los artistas. La horizontalidad aparece como un modo de organización del trabajo, aunque hay asignación y división de tareas. Las propuestas autogestionadas marcan independencia y cierta distancia de las instituciones estatales o privadas, aunque puedan contar con algún tipo de apoyo por parte de estas.

ENTRE LO COLABORATIVO, LO ARTESANAL Y LA BÚSQUEDA DE INDEPENDENCIA

Resulta interesante entender que, luego del 2001, una parte importante de la discusión por el sentido del arte va a posicionarse por fuera de las formas y lenguajes estéticos. Así, se conforma un panorama heterogéneo en el cual confluyen proyectos culturales con filiaciones políticas e ideológicas diferenciadas. En este sentido, si convocamos el caso de las editoriales artesanales que comenzaron a surgir en los 90 y que multiplicaron su área de influencia en los años posteriores al 2001, lo cierto es que el mapa que designa la posición de cada editorial es tan fecundo en las caracterizaciones que pueden hacerse de las intenciones y elaboraciones materiales de las mismas, como divergentes en su relación con prácticas políticas militantes y/o ideológicas. De este modo, del conjunto de editoriales artesanales como Clase Turista, Eloísa Cartonera, etc., cabe no soslayar los diferentes posicionamientos que estas asumen a la hora de valorar en forma político o ideológica su rol como gestores culturales, actitud que se traspondrá en mayor o menor escala, en la materialización del objeto-libro. Así, algunos investigadores han señalado cómo el neoliberalismo alumbró la creciente polarización del panorama editorial argentino, el cual desembocó en una porción claramente delimitable de editoriales con criterios de edición, circulación y venta que polarizaron con los de las grandes editoriales (Botto, 2006).

De Eloísa Cartonera, para el caso, cabe señalar que su intención de ser “un proyecto latinoamericanista, border, vanguardista y marginal” involucraba de manera directa la relación con un corpus de valoraciones, categorías y significados que comprometían lo artesanal con un programa cultural alternativo. En las declaraciones de los integrantes de Eloísa Cartonera, proliferan palabras relacionadas con la autogestión, la solidaridad, la sustentabilidad. Esto implica pensar que la artesanidad de los productos es, al mismo tiempo, la vinculación con materiales con arraigo en un contexto social, político y económico determinado, así como una forma de entenderse independientes. En esta multidimensionalidad del libro-objeto, se visibiliza aquello que Deleuze y Guattari (1975) entendieron como agenciamientos colectivos de enunciación, al momento en que el plano

semiótico de la escritura se entrelaza con el aspecto material-estructural del dispositivo, sus criterios de exhibición, circulación.

Ahora bien, la cita deleuziana en nuestro caso apunta a un contexto general de editoriales artesanales, en el cual se remarca el hecho de que hoy en día los escritores y editores se diferencian menos por su adherencia a programas estéticos, cuanto confluyen en determinadas prácticas, tecnologías y comunidades que comparten una militancia en lo literario. Así, lo “alternativo” de las distintas propuestas parece no residir en lineamientos estilísticos y sí en un propósito común que es la resignificación del libro y de las actividades y prácticas que lo circundan: “en el lugar marginal o under de la edición, lo literario se vincula con la experiencia lo interactivo y, la sociabilidad (nuevos formatos, diseño, redes sociales, presentaciones, ferias, lecturas)” (Szpilbarg, 2010)

Asimismo, lo alternativo puede ser entendido como un tipo de gestión artístico editorial enlazado con la publicación de textos nacionales. A partir del desembarco de los sellos españoles sobre finales de la década del noventa, la extranjerización de los títulos fue un hecho cuyo contrapeso necesario implica publicar autores nacionales. Ahora bien, del conjunto de editoriales analizadas, se entiende que para las mismas no constituye extranjerización el hecho de publicar autores latinoamericanos (chilenos, brasileros, mexicanos, colombianos) sino que lo que podría denominarse un “estar juntos” de estas editoriales, entiende como constitutiva a la dimensión latinoamericana como ampliación necesaria del arraigo local que proponen.

Ahora bien, otro caso de análisis, es la variedad de colectivos de arte activista surgidos, potenciados y/o activos post 2001 en nuestro país, con especial hincapié en la ciudad de La Plata tales como *Ala Plástica*, *Siempre*, *Lanzallamas*, *Sienvolando*, *Luli*, *Arte al Ataque*, *Colectivo Libélula*, *Hacé como José*, *Frente de Artistas* y acciones y proyectos de artistas como *Luxor*, *Lumpenbola*. En ellos prevalece el modo de producción colaborativo. Es interesante la perspectiva de Becker (2008), quien sostiene que el trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie de personas. Las formas de cooperación pueden ser efímeras o rutinarias pero crean patrones de actividad colectiva que él denomina *mundo del arte*. Así, hay quienes diseñan, quienes producen, quienes difunden, etc. Al

mismo tiempo, este tipo de producción genera modos de estar juntos y lazos colectivos, no sólo entre quienes conforman los grupos y colectivos de arte, sino también con los vecinos, transeúntes y personas que se suman a los lugares en donde se emplazan las intervenciones artísticas. En este sentido, Vattimo (Fernández Vega, 2013) sostiene que el arte puede “hacer comunidad”, con lo cual se refiere a acontecimientos alrededor de los cuales la gente se reúne, se agrupa, ocupando el arte un lugar donde ella puede reconocerse.

Recuperando las categorías de alternativo, es necesario analizar cada caso particular e indagar si estos grupos serían emergentes o no, si se reconocen herederos de una tradición anterior (la de los '60 tal vez) y también si son o no alternativos y en qué sentido. Es decir, retomando a Williams, lo alternativo giraría en torno a una propuesta y lógica de acción que se opondría a la lógica hegemónica pero que no intenta ocupar el poder ni tiene intenciones de hacerlo. Por lo cual, la alternatividad daría cuenta de modos de accionar críticos, un estar juntos y una sociabilidad compartida construidos por los colectivos de arte a partir de sus prácticas. En cuanto a la autogestión, estos grupos se autofinanciaban a partir de fiestas o realización de eventos que les permitían recolectar recursos, por ejemplo, para la compra de pintura u otros insumos utilizados para sus intervenciones en el espacio público.

Para finalizar, haremos una breve referencia al caso de los centros culturales autogestionados, experiencias asociativas emergentes, en palabras de Williams, luego del 2001. Estos espacios de la sociedad civil conformaron redes informales de formación, producción y difusión artística y cultural, lugares de encuentro y de desarrollo de actividades (Osswald, 2009).

El surgimiento de estos centros culturales es producto de la gestión de proyectos autónomos e independientes. ¿Qué se entiende por esto? Gestionar y autofinanciar un espacio colectivo de trabajo y de reunión. Y en este sentido, es la autogestión, la posibilidad de solventar los gastos y llevar adelante los centros culturales con recursos propios, la que conlleva al rótulo de independientes y autónomos. A su vez, Osswald (2009) sostiene que estos centros culturales aparecen como espacios alternativos al mercado laboral, para artistas y profesionales que deseen ejercer su vocación. Pero también se constituyeron como espacios abiertos a la comunidad y al barrio, fomentando su propio rol de agentes que

proporcionaban un espacio apto para el cruce y desarrollo de sociabilidades. De lo dicho se desprende con claridad que estos tipos de gestión cultural planifican sus operaciones corriendo los límites tradicionales de los términos en los que se piensa a la gestión y a la cultura. Pero en el análisis de las sociabilidades que se privilegian, y en los criterios de selección y circulación de las obras que ingresan a estos espacios, es que pueden encontrarse las claves para entender qué tipo de alternatividad están proponiendo estos centros culturales.

A partir, entonces, de los diferentes casos expuestos (editoriales cartoneras, colectivos de arte y centros culturales autogestionados) es posible visibilizar un fresco de las transformaciones de y en las experiencias y prácticas artísticas después de la crisis del 2001. En ellos hemos comprobado efectivos cruces entre las estéticas y las referencias a materiales, poéticas y consignas referenciados con claridad al panorama social y económico de la última década. Al mismo tiempo, hemos observado cómo rápidamente se ha designado a dichas manifestaciones con categorías con una amplia trayectoria en los estudios visuales y la sociología de la cultura. En cualquier caso, consideramos que es posible pensar como operativas a las categorías invocadas, pero siempre dentro de la constatación de que el análisis concreto de cada experiencia permitirá ver en qué sentido, desde qué lugar y sobre todo con qué extensión es que hablamos de “alternatividad”, “horizontalidad” y “autogestión”, con el objetivo de comprender la originalidad y complejidad de cada caso.

PALABRAS FINALES

En este trabajo se propuso reflexionar sobre algunas categorías como “lo alternativo”, “la autogestión” y la “horizontalidad”, cuestiones que se han relacionado con prácticas y modos de hacer artísticos-colectivos.

Uno de nuestros objetivos fue indagar teóricamente en estas categorías, pensarlas problemáticamente, recurriendo a los aportes de diferentes autores desde los estudios culturales. Luego, a través de una exposición contextualizada de los casos de las editoriales

cartoneras, los colectivos de arte y los centros culturales autogestionados, se quiso indagar empíricamente sobre cómo operaría “lo alternativo”, “la autogestión” y la “la horizontalidad” en ellos. Estas “ecologías culturales” (Laddaga, 2006) refieren a proyectos que implican formatos colaborativos en los cuales individuos se asocian por determinados espacios de tiempo. Estas personas provienen de diferentes disciplinas, lugares, edades y clases y proponen, a partir de sus proyectos, una modificación en los estados de cosas locales. Es decir, la propuesta de estos grupos, a través de sus proyectos, supone una asociación entre la realización de imágenes u obra, gestión de espacios, etc. y la ocupación del territorio. Por detrás de esta conceptualización, hallamos la idea de comunidad (lo que el autor denomina comunidades experimentales) formas experimentales de asociación, las cuales tienen como punto de partida acciones voluntarias, que pretenden ahondar sobre las condiciones de la vida social del presente.

Pensar, analizar y revisar las categorías que se adoptan cuando el análisis estético trasunta tópicos como los colectivos, la política y/o la utilización de técnicas fuertemente comprometidas con realidades e imaginarios sociales concretos es de suma importancia. En este caso, el trabajo grupal en torno a la confección de una obra o la gestión de un espacio, por más que esté enlazado con un imaginario en torno a la crisis del 2001, cuando se multiplicó esta metodología de la organización, no debe automáticamente adscribirse a la definición de “alternativo” u “oposicional”, ya que es preciso distinguir antes si en esta instancia realmente hay una disputa de poder que amenaza la hegemonía. Esto tiene que ver menos con el hecho de suscribir a los distintos puntos de la teoría cultural de Raymond Williams que con la necesidad de preguntarse por la presencia de elementos dinámicos que rivalicen en el esquema de poder.

A su vez, ¿la politicidad es un valor agregado de estas experiencias o cabe definirla en cada caso en particular? Marcelo Expósito (2006) hace una observación respecto del panorama del arte contemporáneo, apuntando que “la extensión de un cierto modelo difuso de artista gestor (...) hoy no conlleva necesariamente una práctica crítica ni alternativa ni dirigida a la autovalorización”. Esta pregunta puede orientar nuestra reflexión en torno a si la autogestión, en las manifestaciones artísticas analizadas, encuentra filiación en forma

excluyente en los efectos de la poscrisis, o si por el contrario su repetición y sostenimiento a través del tiempo puede explicarse por la difusión global de este tipo de prácticas en los últimos años. Vinculado íntimamente a esto, la cuestión de la horizontalidad también merece ser pensada en relación a las tensiones descriptas. Y también es preciso que las prácticas artísticas en análisis sean estudiadas en sus transformaciones a través del tiempo. De este modo, puede hacerse un seguimiento y constatar si se inscriben relaciones de poder (de forma velada o manifiesta), si los artistas se erigen en líderes o por el contrario colaboran a “mantener la invitación”, en términos de Marcela Martínez. Advertir que todas las prácticas son contextuales implica la necesidad de no soslayar si los actores en cuestión mantienen activas las convocatorias, alientan las reuniones de grupos y/o fomentan la organización asamblearia.

En suma, valga lo dicho hasta aquí como una necesidad de problematizar las categorías que normalmente se utilizan para hablar del arte de la última década. Lejos de querer establecer una utilización restrictiva de los términos que hemos invocado, nuestra voluntad es apuntar a señalar que toda conceptualización de la cultura es tan conflictiva como el campo en el cual se inserta. Este dato es central, ya que definir y categorizar a los movimientos, elementos, agentes y manifestaciones que surgieron en torno a la crisis del sistema neoliberal y que modificaron las reglas de juego del campo cultural, implica ineludiblemente insertarse en la dinámica de la historia, asumiendo el investigador el peso y la relevancia de las significaciones que construye. Queda abierto el panorama tanto a nuevas definiciones de las transformaciones artísticas a las que hemos hecho referencia, como a re-significaciones de las categorías ya empleadas.

BIBLIOGRAFÍA

- **Abal Medina, P., Gorbán, D. y Battistini, O.** “Asambleas: cuando el barrio resignifica la política”, En Battistini, O (coord.) *La atmosfera incandescente: escritos políticos sobre la Argentina movilizada*, Asociación Trabajo y Sociedad, Buenos Aires, 2002, p. 123-140.
- **Arévalo, R. y Calello, T.** “Las empresas recuperadas en Argentina: algunas dimensiones para su análisis”, ponencia presentada al Segundo Congreso Argentino de Administración Pública Sociedad, Estado y Administración Pública “Reconstruyendo la estatalidad: Transición, instituciones y gobernabilidad” Córdoba, 27, 28 y 29 de Noviembre de 2003.
- **Becker, H.** *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008.
- **Botto, M.** “1990-2000: la concentración y la polarización de la industria editorial” En De Diego, J. (coord.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- **De Certeau, M.** “Introducción general”, “Capítulo III. Valerse de: usos y prácticas”, “Capítulo VII. Andares en la ciudad” y “Capítulo IX. Relatos de espacio”, en *La invención de lo cotidiano*. ITESO, México, 2000.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1972.
- **Expósito, M.** “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”. En <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es> [10-7-2014], 2006.
- **García Canclini, N.** *La sociedad sin relato*. Katz editores, Buenos Aires, 2010.
- **Fajn, G.** *Fábricas Recuperadas: la organización en cuestión*. En <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/fajn.pdf> [10/07/2014], 2004.
- **Fernández Vega, J.** *Diálogos sobre estética y política con Arthur Danto, Hans Belting, Thierry de Duve, Gianni Vattimo y Slavoj Zizek*, Taurus, Buenos Aires, 2013
- **Laddaga, R.** *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006.
- **Martínez, M.** “Sostener una invitación. La gestión de proyectos comunitarios” En *Construcción de Proyectos en Ciencias Sociales: investigación cualitativa, acción social y gestión cultural*, CAICYT - CONICET cursos, área Ciencias Sociales, 2011.
- **Osswald, D.** “Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo”, en Wortman (comp.) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Eudeba, Buenos Aires, 2009.
- **Retamozo, M.** “Movimientos sociales, política y hegemonía en Argentina”, en *Polis*, Revista de la Universidad Bolivariana, 10 (28), 2011, p. 243-279.
- **Schillagi, C.** “Devenir vecino militante. Las asambleas barriales de Buenos Aires” en Delamata, G. *Ciudadanía y territorio. Las relaciones políticas de las nuevas identidades sociales*. Biblos, Buenos Aires, 2005.
- **Svampa, M.** *Cambio de época. Movimientos sociales y poder político*. Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A, Buenos Aires, 2008.
- **Szpilbarg, D.** “La vuelta al libro: representaciones de editores "artesanales" sobre la industria editorial”. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, (9). En <http://www.revistaafuera.com/print.php?id=115&nro=9> [6/07/2014], 2010.
- **Williams, R.** “Cultura”, “Lenguaje”, “Base y Superestructura”, “Determinación” y Hegemonía”, en *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona, 1988.