

Jornadas de Estudios en Comunicación y Cultura

IDAES - Universidad Nacional de San Martín

Mesa 4. Políticas culturales y cultura política

Título: **“Políticas culturales: la cultura independiente o el porvenir de una ilusión”**

Autora: Silvina Mercadal

Pertenencia: Instituto. A. P. Ciencias Sociales UNVM (Universidad Nacional de Villa María).

### **Introducción**

El siguiente trabajo es una reconstrucción selectiva de los antecedentes -o estado del arte- del campo de estudio de las políticas culturales. Se trata de una reconstrucción parcial porque las políticas culturales han experimentado una expansión en las últimas décadas que desborda las disciplinas, y en tanto campo de estudios genera cruces y diálogos entre las ciencias sociales y humanas que demandan análisis específicos.

En el campo de estudio de las políticas culturales convergen estudios especializados con sus respectivas tradiciones teóricas, aunque se puede reconocer el predominio de la sociología de la cultura, los estudios culturales y la economía política, esto es, el análisis de la producción de bienes simbólicos, los rasgos de la formación cultural en la sociedad capitalista -en la larga, mediada o corta duración-, la constitución de instituciones dedicadas a la cultura en la estructura del Estado moderno y del sistema jurídico que sustenta tales políticas. En efecto, en tanto campo de problemas las políticas culturales se constituyen a mediados del siglo XX con la creación de instituciones públicas encargadas de “administrar el sector” (Bayardo, 2008), mientras en el siglo XXI se produce una expansión de las actividades culturales -las que son concebidas en términos de la economía de la cultura o de la tendencia a la culturización de la economía-, a las que acompañan políticas de formación con la creación de programas de profesionalización de los agentes.

En particular nos interesa abordar dos dimensiones de análisis de las políticas culturales. Por un lado, la relación entre política y cultura vinculada a los procesos de constitución de la hegemonía (García Canclini, 1987). En esta dimensión una contribución importante fue el reconocimiento de los paradigmas políticos de acción cultural que introdujo Néstor García Canclini a fines de los 80, la que complementan perspectivas recientes que procuran comprender los modos específicos de conflictividad, constitución de sujetos y repertorios de acción colectiva de nuestras sociedades (Escobar, 2001; Grimson, 2013). Por otro, la expansión de la “cultura independiente” con la entronización de una razón neoliberal (Gago, 2014) que obliga a los sujetos a generar condiciones para el desarrollo de prácticas creativas en tensión con el Estado y el mercado. En este sentido hablar de “cultura independiente” supone reconocer transformaciones en los modos de producción y circulación de los bienes culturales, la expansión de la autogestión en sectores de las artes y las industrias culturales, renombrados bajo el discutible término “industrias creativas” (Zallo, 2016).

El propósito de nuestro trabajo es articular ambas dimensiones considerando cómo la cultura independiente y las modalidades de autogestión suponen posiciones complejas que abarcan relaciones de subordinación o tensión con el Estado y lógicas de inserción diferenciales en el mercado. En base a este propósito nuestro trabajo procura reconocer los paradigmas que predominan en las políticas culturales contemporáneas, la inserción de la autogestión en tales modelos, los sentidos que predominan en su definición, en base a estudios recientes (Canclini: 2012, Zallo: 2016).

En su trabajo pionero García Canclini reconocía que el interés en las políticas culturales se vincula con la crisis de los modelos productivistas del desarrollo, lo que conduce a interpelar las bases culturales de la producción y del poder. Así, consideramos como supuesto de nuestro trabajo que en la formación de un sentido común diferente se ha incorporado recientemente la autogestión y los procesos autónomos de producción a los que cabe interrogar respecto de sus intereses (su *illusio*) y sus tácticas en tanto construcción de *mercados alternativos* en el contexto actual de sostenida precarización que atraviesa todo tipo de espacios y relaciones sociales.

## **Hegemonía y política cultural**

A partir de la contribución fundacional de Antonio Gramsci, la noción de hegemonía constituye una herramienta de análisis central para las ciencias sociales y la sociología de la cultura. En la obra del pensador italiano la noción adquiere una especificidad que amplía su sentido, pues permite pensar la centralidad de la cultura en los procesos de dominación social, a la vez que define la forma que adquiere la dominación política en el Estado moderno. En este sentido, la acción política incluye la articulación de fuerza y consenso, autoridad y hegemonía, o en otros términos, política y cultura. Así, autores de referencia para pensar las políticas culturales, como Alejandro Grimson (2013), Arturo Escobar (2001) y Néstor García Canclini (1987), sitúan en un lugar central el análisis de los procesos constitución de la hegemonía. En el contexto actual de refuerzo de las formas de dominio neoliberal su articulación supone complejidades específicas en tanto “arte de gobernar” o forma de *gubernamentalidad*<sup>1</sup> inscrita en los imaginarios.

En efecto, las citadas contribuciones indican la importancia de la dimensión simbólica en el análisis de la conflictividad social. Ahora bien ¿Qué significa hablar de hegemonía? En principio considerar que la sociedad está tramada por relaciones de poder, las que adquieren los rasgos de la hegemonía, esto es, la producción del sentido común y modos de subordinación naturalizados. Sí la noción permite pensar la relación constitutiva entre política y cultura, a la vez supone la internalización de un orden, es decir, la aceptación del sentido común dominante que se traduce en aquellos valores que definen los límites de las prácticas sociales y las modalidades de convivencia colectiva. Por lo tanto, en contextos específicos la dimensión simbólica requiere ser examinada a partir de los modos de conflictividad, de subordinación, de constitución de sujetos y repertorios de acción colectiva (Grimson 2013: 10).

Según Grimson la comprensión de los procesos de conflicto implica reconocer la historicidad, esto es, registrar la transformación de los lenguajes, los modos de

---

<sup>1</sup> En las primeras páginas de su estudio, Verónica Gago propone pensar el neoliberalismo como un cambio en el “arte de gobernar”, implícito en el término gubernamentalidad de Michel Foucault. En esta perspectiva el neoliberalismo es una racionalidad novedosa y compleja que articula “una serie de tecnologías, procedimientos y afectos que impulsan la iniciativa libre, la autoempresarialidad, la autogestión y, también, la responsabilidad sobre sí”. (2014: 10).

enunciación y las posiciones de sujeto (2013: 11). De esta manera, una situación de relativa estabilidad en el proceso hegemónico supone que se ha logrado establecer y delimitar las identidades y las formas de acción de quienes participan en los conflictos y disputas sociales. A la vez, hay que tener en cuenta que una situación de hegemonía es un proceso abierto, implica un “equilibrio inestable”, pues aunque permanezca latente el conflicto es constitutivo y reclama redefiniciones. De modo que la dominación implica la fijación de límites a determinados sectores sociales, la definición de los modos de enunciación, y concesiones a las demandas que permitan reproducir el orden social.

El sentido atribuido a la “política cultural” suele considerar las acciones del Estado o de otras instituciones en relación a la cultura concebida como esfera de producción y consumo de bienes culturales. Sin embargo, se puede postular un concepto ampliado de política cultural que reconozca los vínculos constitutivos entre ambos términos en “tanto conjunto de significados que integran las prácticas sociales” atravesadas por relaciones de poder (Escobar, 2001: 135). En esta perspectiva, la cultura no es una esfera independiente sino una dimensión que forma parte de todas las instituciones sociales, políticas y económicas. Asimismo, para Escobar resulta interesante la tensión que cabe reconocer entre significados y prácticas, una especie de “algo más allá” de los significados en las prácticas, y “algo más” que desborda lo material inscripto en los significados. En esa dimensión incalculable es que se sitúa la historicidad de las prácticas culturales y la apertura del proceso histórico.

En su trabajo pionero sobre políticas culturales Néstor García Canclini también reubica a la cultura en el campo político, pues supone “el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce o transforma mediante operaciones simbólicas”. Así, “es posible verla como parte de la socialización de las clases y los grupos en la formación de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas de desarrollo” (García Canclini, 1987: 25). Así, la cultura trasciende la administración del patrimonio o la provisión de servicios culturales por el Estado. En la definición amplia que propone las políticas culturales son “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social” (1987: 24).

En la definición hay varios aspectos relevantes, la identificación de los agentes públicos, privados y comunitarios, el problema de la hegemonía en los procesos de construcción de consenso, el reconocimiento de la adhesión a determinado orden o la expresión del conflicto. En base a lo expuesto, las políticas culturales se pueden pensar teniendo en cuenta los procesos de conflicto en torno a Estado, o bien, en tanto dimensión de una situación de hegemonía que trasciende las instituciones y se inscribe en las prácticas que interpelan los sentidos establecidos.

### **Cultura independiente y hegemonía neoliberal**

En “De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes” (2012) García Canclini aporta claves importantes para pensar los sentidos políticos de la cultura independiente. En primer lugar reconoce que las transformaciones de los procesos culturales deben ser analizadas considerando distintas dimensiones, pues involucran dinámicas transnacionales, estructuras económicas, modificaciones en los hábitos de consumo y acceso a los bienes simbólicos.

Para el autor la situación de la cultura en la última década se procura explicar a partir del debilitamiento del Estado, el avance del sector privado, la tendencia a la industrialización de los bienes simbólicos, la expansión de las redes digitales y la importancia de las culturas juveniles en las fases de circulación y consumo. En relación a tales procesos emergen ciertos conceptos fetiche: economía creativa, industrias creativas y ciudades creativas.

Sin subestimar la relevancia de la cultura en el crecimiento económico, esto es, la incidencia de la producción cultural en el PBI -en la ciudad de Buenos Aires<sup>2</sup> las llamadas industrias creativas alcanzan el 8%- que ha logrado instalar un sentido distinto, ya no concebida como gasto, sino en tanto recurso (*sensu* Yúdice), la articulación de este sentido tiene modalidades diversas de expresión en relación a las tácticas de los agentes culturales que actúan en la zona intersticial abierta entre el Estado y el Mercado, y se autodefinen como “independientes” o “autogestivos.” Así, resulta valioso el supuesto de Verónica Gago (2014) de una razón neoliberal que opera desde abajo, o bien es transversal a distinto tipo de prácticas.

---

<sup>2</sup> La incidencia porcentual en la ciudad de Buenos Aires surge de la nota de Daniel Santa Cruz en La Nación. Véase “Industrias creativas y culturales: ¿La cuarta revolución industrial? La Nación, 17 de mayo de 2018.” Consulta <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/industrias-creativas-y-culturales-la-cuarta-revolucion-industrial-nid2128632>

En verdad, como advierte García Canclini la fetichización de la creatividad y el emprendedorismo encubre las fallas del sistema económico para incorporar a las nuevas generaciones, mientras la creciente precarización induce a acomodarse a trabajos temporales, gestionar recursos públicos y privados, generar formas de gestión colectiva que resguarden y fortalezcan los proyectos. Al tener en cuenta las condiciones estructurales de las prácticas creativas, la independencia y la autogestión aparecen como una necesidad de las prácticas, aunque por lo general se las considera en términos opositivos a lo oficial y a lo establecido.

Sin embargo, el autor aporta otra clave interesante para analizar el sentido político de la cultura independiente -o el valor de lo autogestivo-, pues la independencia supone distintas dimensiones: “en el modo de producción, en los contenidos, o controlando la repercusión y el uso” (García Canclini, 2010: 11).

Para situar estos problemas en la ciudad de Córdoba, y dotar de consistencia empírica a estas discusiones, es pertinente referir el conflicto que se originó en el Mercado de Arte Contemporáneo (MAC) entre un colectivo de espacios artísticos independientes y la gestión cultural pública. El MAC es una feria organizada por la Municipalidad de Córdoba junto a la fundación Pro Arte Córdoba con apoyo del ex Ministerio de Cultura de la Nación, la Agencia Córdoba Cultura y la Universidad Nacional de Córdoba. Con curaduría actual a cargo de Elian Chali, la feria establece distintos segmentos de participación para galerías, espacios autogestionados y colectivos artísticos, los que se complementan con actividades de reflexión en torno a los modos de producción del arte, la gestión de espacios, la comercialización, entre otros aspectos.

En la página web del municipio la convocatoria actual (2019) de la feria refiere como objetivo visibilizar la escena artística de Córdoba en diálogo federal, promover la vinculación entre artistas, galeristas, coleccionistas, curadores y públicos. Si bien la convocatoria destaca el “carácter federal”, los objetivos de la política se han desplazado a la búsqueda de la proyección internacional del evento, y así superar “la mirada autodirigida”, expresión que subordina lo local al énfasis internacional y la proyección latinoamericana de la feria, e incorpora como objetivo atender “los asuntos coyunturales”, estableciendo como ejes “género, territorio y producción”. En la convocatoria anterior el espacio dedicado a las galerías, espacios autogestionados y proyectos “experimentales, alternativos y emergentes” estableció un cupo del 40 %

mínimo para los espacios de Córdoba, y agregó el “Premio En Obra” como incentivo para el crecimiento de estos espacios.

En la convocatoria de 2017 los objetivos declarados proponían otras definiciones: la democratización de las políticas culturales, el acceso igualitario a los bienes de la cultura y la promoción de la producción local. En la referida edición la escasa participación de proyectos locales en el segmento de espacios autogestivos –solo tres entre quince expositores– generó un conflicto en torno a la política cultural municipal, la modalidad de gestión del mercado de arte y los vínculos con los espacios independientes. En el marco de esa confrontación con la gestión cultural oficial, un grupo de espacios autogestivos organizó un contra-evento o espacio alternativo a la feria con el nombre de Limbo.

El conflicto se originó por la tensión, y evidente disonancia, que emana de los propósitos que definen la gestión pública y el espacio minoritario destinado a la producción local. El reparto asimétrico en aquella instancia derivó en el establecimiento del cupo que se adecúa a la promoción de la producción local, o dicho en otros términos, el conflicto puso en evidencia la gestión de visibilidades que administra el Estado y la lógica que subyace a una política cultural cuyos objetivos de promoción del “acceso” y “democratización” son meramente retóricos.

La dimensión inventiva de la disputa simbólica que estableció el sentido del conflicto se condensó en la denominación Limbo: una zona indeterminada entre el Mercado y el Estado, alianza que define las modalidades de acceso a los segmentos de la feria. En este marco Limbo<sup>3</sup> se presentó como una asociación de espacios independientes y autogestionados para la difusión de arte de Córdoba, con el propósito de potenciar las artes visuales, “compartir experiencias”, “ampliar el mercado”, “articular el trabajo” para que la oferta cultural sea más inclusiva.

En verdad la referida controversia permite pensar en la ambigüedad del impulso autónomo (Gago, 2014), pues frente a espacios no garantizadas por el Estado y a su administración recubierta de retóricas igualitarias, los espacios independientes buscaron

---

<sup>3</sup> La disputa por la inclusión se tradujo en demandas detalladas en un documento presentado a las autoridades municipales, donde se propuso la revisión de la iniciativa a fin de “construir espacios de participación equitativos y representativos”, establecer la actividad mediante un proyecto de ordenanza y la revisión de las bases del reglamento de participación. En la muestra paralela participaron Casa de Cosos, Bitácora de vuelo, Pinball, Cien Días, Payaso de Vitruvio, Mommia, Criatura Extraña, Un Globo Rojo, Obra Co-working.

disputar su lugar en el mercado. Si se tiene en cuenta que el neoliberalismo es un régimen de existencia de lo social –y no tanto un conjunto de políticas– los signos de ese régimen se leen en una racionalidad que “negocia beneficios”, matriz subjetiva que combina saberes autogestivos con una micro-empresarialidad de masas<sup>4</sup>. Asimismo, en la disputa con el municipio se expone una “pragmática vitalista” (Gago, 2014), perceptible en la capacidad de construir y defender un espacio que se despliega evidenciando modos de hacer que son a su vez formas de afirmación.

### **Cierre**

La perspectiva de García Canclini continúa siendo productiva para superar los análisis descriptivos de la política cultural, pues reconoce las concepciones y los modelos que la organizan. En un conjunto de paradigmas el autor identifica los agentes sociales que los sustentan, los modos de concebir la relación entre cultura y política y su concepción del desarrollo cultural. En la actualidad coexisten el paradigma de la democracia cultural con el de la democracia participativa, aunque hay elementos residuales de todos los paradigmas presentes en las instituciones culturales y en sus formas de administrar la cultura.

En el caso analizado la confrontación surge de la interpelación pública desde el paradigma de la democratización cultural. Los agentes situados como productores independientes evidencian los límites de un modelo que restringe el acceso a un circuito que se caracteriza por su visión elitista, redoblando la exclusión. Con todo, la reconfiguración del sentido común y el advenimiento de otras posibilidades que redefinen los límites de la hegemonía requiere ser probada a partir de la emergencia de una racionalidad alternativa que corroe los lugares asignados y las formas de nominación. Así, la constatación de una disputa en torno a lo común encarnado en lo público-Estatal, no necesariamente supone la emergencia de un sentido común diferente a la dominación.

---

<sup>4</sup> Al respecto, dice Verónica Gago: “La desinversión del Estado en su fase neoliberal más dura genera el espacio para interpelar a los actores sociales bajo la ideología del microempresario y del *emprendedorismo*. Es un modo en que las políticas autogestivas aparecen subsanando las actividades y servicios de reproducción” (Gago, 2014: 36).



En la actualidad, el abigarramiento del sector independiente materializa a su vez el desarrollo del sector de economías creativas –aunque la categoría está en discusión<sup>5</sup>– asociada a la multiplicación de actividades basadas en la creatividad individual para la generación de productos y servicios.

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

Al respecto Ramón Zallo señala:

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

Sin embargo, la proliferación de iniciativas artístico-culturales y la capacidad mover las fronteras del sentido común pueden ser analizadas teniendo en cuenta que las prácticas artísticas están atravesadas por una ambivalencia fundamental, es decir, están condicionadas por las formaciones de poder del capitalismo, a la vez que inscriben una sensibilidad heterogénea (Rancière, 2011) opuesta la lógica equivalencial del capital.

Las resonancias freudianas de “el porvenir de una ilusión” remiten más bien a la *illusio* (*sensu* Bourdieu), a los intereses de los productores culturales, a la importancia de disputar recursos en el espacio social, mediante la creación de esquemas organizativos

---

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

que combinan la producción autónoma, demandas específicas al Estado y ciertos elementos micro-empresariales.

Si observamos las modalidades de investimento de la producción artística, determinadas creaciones no se explican por la captura en la lógica equivalencial del capital, sino que en ellas es posible constatar la emergencia de elementos expresivos y singulares que inscriben una sensibilidad heterogénea a las lógicas de la instrumentalización de las prácticas artísticas.

### **Referencias bibliográficas**

Altamirano, Carlos (2002): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

Bayardo, Rubens (2008) “Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas”. En: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, vol. 7 num.1, pp- 17-30. Servicio de Publicacions da Universidade de Santiago de Compostela.

Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loic (2014): *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.

García Canclini, Néstor (1987) “Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano” en *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo, México.

García Canclini, Néstor; Cruces, Francisco (2012): Introducción a *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Editorial Ariel, Barcelona.

Gago, Verónica (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón, Buenos Aires.

Grimson, Alejandro (2013): Introducción a *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*, CLACSO, Buenos Aires.

Escobar, A. (2001): “Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina” en Escobar, A., Alvarez, S., y Dagnino E. Selección de textos. *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Taurus, Colombia.

Rancière, Jacques (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual, Buenos Aires.

Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura*. Traducción de Gabriela Ventureira. Gedisa; Barcelona.

Zallo, Ramón (2016): *Tendencias en comunicación. Cultura digital y poder*. Editorial Gedisa, Barcelona.