

**Ilze  
Gabriela  
Petroni**

## **ESTRATEGIAS DE RESILIENCIA: PRÁCTICAS DE GESTIÓN AUTÓNOMA DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA ARGENTINA POST-CRISIS DE 2001**

**Introducción: de la necesidad de ubicar biográfica y (con)textualmente la crisis argentina de 2001**

¿Qué decir sobre aquel diciembre de 2001 que no haya sido dicho en la prensa local e internacional y en sendas publicaciones escritas en, desde y posteriormente a esos días de caos?<sup>1</sup> Si es posible agregar algo, esto se

---

<sup>1</sup> Muchas son las publicaciones dedicadas a tematizar y reflexionar sobre lo acontecido en 2001 y los años posteriores. Entre ellas, destaco: Scribano, Adrián y Schuster, Federico. L. (2001). Protesta social en la Argentina de 2001: entre la normalidad y la ruptura. *Observatorio Social de América Latina*, 2, 5, 17-22; Giardinelli, Mempo (2002, 22 de febrero). Carta abierta para la resistencia cultural. *Página/12*, contratapa; Godio, Julio (2002). *Argentina: en la crisis está la solución. La crisis global desde las elecciones de octubre de 2001 hasta la asunción de Duhalde*. Buenos Aires: Biblos; Schamis, Héctor E. (2002). Argentina: Crisis and Democratic Consolidation. *Journal of Democracy*, 13, 2, 81-94; Dinerstein, Ana Cecilia (2003). ¡Que se Vayan Todos! Popular Insurrection and the Asambleas Barriales in Argentina. *Bulletin of Latin American Research*, 22, 2, 187-200; Mustapic, Ana María (2005). Inestabilidad sin colapso. La renuncia de los presidentes: Argentina en el año 2001. *Desarrollo Económico*, 45, 178, 263-280; Rossi, Federico M. (2005). Crisis de la república delegativa. La constitución de nuevos actores políticos en la

relacionaría evidentemente con la experiencia personal. Específicamente, con el ejercicio crítico de la rememoración como modo de ubicar y transparentar mi interés investigativo por uno de los tantos fenómenos derivados (directa o indirectamente) de este período del devenir histórico argentino.

Diciembre de 2001 es el acontecimiento que me marca y sitúa en tanto generación. Su magnitud –en términos de implicancias económicas, políticas, sociales, culturales e ideológicas- es paradigmática. Me atrevería a decir que ningún habitante argentino que estuviese transitando los inicios de su adultez volvió a ser el mismo y esto va más allá de las posiciones y disposiciones personales. La crisis vino a señalar un antes y un después de la década de los 90, aquellos años del *menemato*<sup>2</sup> que muchos de nosotros habíamos vivido como una suerte de ficción fundada en el Plan de Convertibilidad.<sup>3</sup> Una cadena de significantes sintetiza aquel período: la *pizza con champán* y los viajes a Miami convivían con el desmantelamiento de la industria nacional, las altísimas tasas de desempleo, las privatizaciones y/o concesiones de más de sesenta empresas públicas y la implementación de una Ley de Educación Superior que buscó devastar a la educación pública, gratuita y laica; entre tantas medidas que fueron –indudablemente- el caldo de cultivo necesario para el estallido.

---

Argentina (2001-2003): las asambleas vecinales y populares. *América Latina Hoy*, 39, 57, 195-216 y Gómez, Marcelo (2006). Crisis y recomposición de la respuesta estatal a la acción colectiva desafiante en la Argentina 1989-2004. *Revista Argentina de Sociología*, 4, 6, 88-128.

<sup>2</sup> Término que es utilizado para referirse a los dos períodos de gobierno de Carlos Saúl Menem, comprendidos entre 1989 y 1999.

<sup>3</sup> Dicho plan fue sancionado por el Congreso Nacional el 27 de marzo de 1991 a través de la ley 23.928 que estableció como paridad cambiaria la de 10.000 australes por dólar estadounidense y prohibió la emisión de dinero no respaldada en un 100% por reservas de libre disponibilidad. Autorizó, asimismo, al Banco Central a modificar la denominación del signo monetario. Así, desde el 1 de enero de 1992 se estableció el peso como moneda de curso legal, equivalente a 10.000 australes y se fijó el tipo de cambio de un peso por dólar. Vid. <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/328/texact.htm>.

Por entonces tenía 25 años. Ese 19 de diciembre (entre huelgas docentes por reclamos salariales que impedían, a quienes éramos estudiantes, rendir los últimos exámenes finales) viví el primer estado de sitio de mi existencia adulta. Es decir, participé en tanto ciudadana de la cristalización del derrumbe institucional cuando el entonces presidente de la República Argentina, Fernando De la Rúa, firmó el Decreto 1678. Si el *corralito* y el *corralón*<sup>4</sup> no habían sido medidas de una violencia simbólica y material lo suficientemente fuertes como para movilizar a cientos de miles de ciudadanos, la suspensión de las garantías constitucionales terminó de coagular el malestar general y generalizado. No quedaba más que salir a las calles. Tomar el espacio público. Tomarlo otra vez.<sup>5</sup>

De la catarsis colectiva, de la represión policial, sus 37 muertos y cientos de heridos, del “*que se vayan todos, que no quede ni uno solo*” y cinco presidentes en diez días a las asambleas abiertas, las ollas populares, los clubes del trueque, las luchas sectoriales por la recuperación de fábricas y empresas quebradas. El paisaje social y cultural argentino se transformó a través de todas estas experiencias compartidas. Y fue ese paisaje, esa trama densificada por el trauma y la fractura lo que me llevó a decidir investigar el pasado reciente; específicamente a reflexionar sobre la reproductibilidad del campo del arte contemporáneo local entre finales del siglo XX y principios del XXI. Decidí investigar un período del que fui testigo vivencial.

---

<sup>4</sup> A través del Decreto 1570/2001, el gobierno nacional limitó el retiro de dinero a 250 dólares o pesos argentinos por semana y recortó las actividades bancarias para empresas.

<sup>5</sup> Como sostienen Nicolás Iñigo Carrera y María Celia Cotarelo -en el artículo “Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina” (2006)-, el “*Argentinazo* constituye al hecho en amalgama y ariete ideológico de una fuerza popular, ya que lo entronca con las luchas de masas de nuestra historia reciente (los *azos* de las décadas del sesenta y el setenta) y señala también la forma nacional que toma en 2001. Invaldar el término *Argentinazo* sería pretender invalidar esa recuperación de la historia de la lucha de las masas en Argentina. Sin embargo, ese nombre es insuficiente porque carece de universalidad en tanto refiere sólo a Argentina, y remite al sufijo *azo*, utilizado para denominar hechos que tienen en común el rasgo de las acciones callejeras pero que son muy distintos entre sí, si se atiende a los intereses presentes en ellos, sus protagonistas y los procesos históricos de los que forman parte” (Buenos Aires: CLACSO, 50).

Se trata de que la elección de una problemática de estudio siempre está fundada en decisiones que no sólo se encuentran motivadas por la curiosidad teórica y/o epistemológica; sino que también se hallan atravesadas por aspectos subjetivos (más cercanos a la ideología y a la afectividad) y que por tanto –a mi juicio- requieren ser evidenciados. Dicho en otros términos: si las disciplinas, disciplinan; si los marcos teóricos y metodológicos –en relación siempre dialéctica- modelan a los objetos de estudio, resulta por lo menos necesario tornar transparente el modo particular en que dicha operación se produce. Porque si "... lo real no tiene nunca la iniciativa puesto que sólo puede responder si se lo interroga"<sup>6</sup>, dichas preguntas están siempre motivadas y movilizadas por intereses que exceden lo estrictamente vinculado a la producción de conocimiento.

Optar, entonces, por el ejercicio de desnaturalización y desvelamiento interpretativo de la compleja trama de las (inter)acciones sociales hacia dentro y fuera del campo artístico argentino después de la crisis de 2001, implica una elección autoconsciente que busca "... configurar un mirar al sesgo: una mirada oblicua que, más allá de lo lineal y consecutivo, permita captar lo que se haya rupturado y puesto en relación con el tematizar y el problematizar".<sup>7</sup> Esto, a partir de un doble movimiento o juego en tanto agente: alternar entre la participación activa en dicha reproductibilidad con la búsqueda de esa mirada distante que objetiva su propia posición para "... hacer surgir el nuevo sistema de relaciones entre los elementos".<sup>8</sup> Concretamente, de acuerdo con mi interés, intentaré elaborar un sistema de relaciones que, en el caso del campo del arte argentino, se descentre de la

---

<sup>6</sup> Bourdieu, Pierre, Chamboredon, Jean-Claude y Passeron, Jean-Claude (2002). *El oficio del sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 55.

<sup>7</sup> Scribano, Adrián (2002). Conocimiento socialmente disponible y construcción de conocimiento sociológico desde América Latina. *Investigaciones Sociales*, 12, VIII, 296.

<sup>8</sup> Bourdieu, Pierre, et al, *El oficio del sociólogo*, 29.

escena metropolitana para vislumbrar las formas que adopta en otros entornos.

Este interés se funda, además, en el deseo de construir dis-narraciones que posibiliten otras maneras de aprehender un objeto que, por su necesaria indefinición (o ausencia de consenso acerca de su definición), nos resulta difícilmente accesible.<sup>9</sup> En este sentido, la ubicación temporal post-2001 y la fisura institucional que se produjo habilitan un terreno fértil y poco recorrido para desplazar la atención de los procesos de fetichización de los objetos de arte; sortear lo que llamo el “mal del aura” y su síndrome para ponderar de qué múltiples modos algunos sectores de la comunidad artística enfrentaron y pusieron en marcha acciones de salida al desahucio generalizado.

Cómo, a su vez, traspasada la crisis, dichas prácticas se estabilizaron y comenzaron un proceso instituyente, un modo de hacer que posibilitó la emergencia de escenas de arte contemporáneo a lo largo y ancho del país. O, lo que es lo mismo: cómo a partir de la reacción colectiva frente a un estado de situación adverso se desarrollaron maneras alternas de activación de lo político, lo estético y lo ético que impactaron en las formas de producción, visibilidad y circulación del arte contemporáneo, complejizando y densificando el tejido de relaciones sociales hasta entonces posibles.

Para ello utilizaré – de manera heurística – la noción de *resiliencia*. Noción que si bien ha sido mayormente apropiada por la psicología y psiquiatría clínicas a partir del desarrollo de las ciencias ecológicas, posee una utilidad

---

<sup>9</sup> Mi inclinación por las dis-narraciones estructura mi actual proyecto de investigación general reformulando, ampliando y complejizando una línea de investigación iniciada hace más de una década con el trabajo final de licenciatura “La articulación de la fotografía de artista en el circuito de artes visuales cordobés” y profundizada durante la elaboración de la tesis de doctorado “Arte y Fotografía Argentina (1983-2001)”, con la que obtuve, para su desarrollo, dos becas del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre 2008 y 2012.

práctica para pensar procesos de orden colectivo en contextos de post-crisis.<sup>10</sup> Esto porque brinda un marco conceptual general para pensar consecuencias o desenvolvimientos imprevisibles (e incluso sorprendentes) frente a condiciones objetivas hostiles.

### **Interludio porteño o de la necesidad de reconocer el entramado mayor de redes y relaciones que nos hicieron posibles**

Sabemos que cuando un Estado quiebra una de las primeras variables de ajuste radica en recortar los presupuestos destinados a arte, cultura y educación. No es menester, a los fines de este artículo, examinar la degradación del porcentual del PBI asignado al incentivo y promoción de la infraestructura artístico-cultural y cómo éste creció progresivamente con el transcurrir de los años<sup>11</sup>, pero sí es necesario citar que en lo relativo al impacto de las políticas culturales estatales:

La información oficial no se recopila ni sistematiza, o bien es manejada como si fuese privada, y se interponen dificultades de acceso, dando informaciones incompletas o realizando negativas abiertas a suministrar datos. Trátese de un mecanismo de autodefensa o de una suerte de corporativismo interno, deja traslucir una institucionalidad no transparente ni pública.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Para una genealogía del término, vid. Kalawski, J. P. y Haz A. M. (2003): Y... ¿Dónde Está la Resiliencia? Una Reflexión Conceptual. *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*, 37, 2, 365-372.

<sup>11</sup> La Oficina Nacional de Presupuesto de la Secretaría de Hacienda dependiente del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas, a través de su sitio web, tiene a disposición la información presupuestaria asignada desde el año 2002. Estos datos, no obstante, no ayudan a comprender los matices en términos de ejecución de dichas partidas. Vid. [www.mecon.gov.ar](http://www.mecon.gov.ar).

<sup>12</sup> Bayardo, Rubens y Wortman, Ana (2005). La cuestión de los consumos culturales en la Argentina: el impacto de las políticas culturales y de la crisis del Estado. Reunión Grupo de

Este hecho, que se replica en todos los niveles de lo público<sup>13</sup>, dificulta el estudio sistemático de las vinculaciones entre los sectores privados del arte –en sentido expandido- en articulación con el orden de lo estatal y nos lleva a tener que confiar en las experiencias observables y comunicables de los agentes que operan dentro del campo. Es decir, para pensar en las artes visuales contemporáneas de la post-crisis argentina sería preciso “... *plasmear un tiempo vivido, un tiempo observado*”<sup>14</sup> por una amplísima y heterogénea gama de voces.

En el caso de la compilación de ensayos de Andrea Giunta, esa configuración se centra principalmente en el análisis de sus propias participaciones en tanto figura involucrada dentro de la escena, y a partir de allí esboza cinco ejes no-lineales ni consecutivos que trazan una cartografía permitiendo visualizar ciertos hitos producto de aquellas circunstancias.<sup>15</sup>

El problema –el principal problema- es que su mirada se apoya primordialmente en lo sucedido en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Aunque ésta sea su ciudad de residencia y, por lo tanto, el entramado urbano que transita mayormente, la selección de casos obtura otros procesos de igual valía que se sucedieron del otro lado de la Avenida General Paz.<sup>16</sup>

Esto significa reconocer, por un lado, que la hegemonía en torno a la escritura y mecanismos de canonización de los desarrollos y

---

Trabajo CLACSO Consumos culturales: mercados, políticas y prácticas. ALAS. Porto Alegre, 23 y 24 de agosto de 2005, 10.

<sup>13</sup> Me refiero a los gobiernos nacionales, provinciales y municipales.

<sup>14</sup> Giunta, Andrea (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 16. Las cursivas son de la autora.

<sup>15</sup> Estos son: la escena artística en Buenos Aires, la apertura de nuevos museos y colecciones a partir de 2004, el llamado “Caso Ferrari” en el Centro Cultural Recoleta, las experiencias de ciudadanía en relación con algunas convocatorias a debatir sobre las relaciones entre arte y política y textos críticos de una serie de exposiciones de aquellos años. Vid. Giunta, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*.

<sup>16</sup> Autopista que separa como límite geográfico y simbólico a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con la provincia de Buenos Aires.

experimentaciones artísticas continúa centrada en la capital del país. Por otro, admitir una suerte de paradoja fundacional de muchas de las gestiones autónomas y escenas locales de arte contemporáneo que afloraron en otras ciudades durante los últimos quince años: la posibilidad de construir estrategias de resiliencia para “... navegar en los torrentes”<sup>17</sup>, las capacidades requeridas para encontrar sentido frente a la inestabilidad extrema, los ejercicios de innovación y generación de intersticios y márgenes de maniobra para que las experiencias de arte continuasen más allá del desfinanciamiento y la casi total ausencia de políticas públicas, requirieron de recursos vinculados al establecimiento de relaciones sociales, de afecto y de producción que fueron en parte posibles gracias a una serie de acciones de intervención regional impulsadas desde Buenos Aires. Financiadas, asimismo, por fundaciones privadas y agencias o gobiernos internacionales.

Programas como los de *Antorchas*<sup>18</sup>, *Trama*<sup>19</sup> e *Intercampos* (llamado luego *Entrecampos Regional*)<sup>20</sup>, que estuvieron destinados a la formación –

---

<sup>17</sup> Cyrulnik, Boris (2005). *Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida*. Barcelona: Gedisa, 213.

<sup>18</sup> Entre 1985 y diciembre de 2006, Fundación Antorchas distribuyó cerca de cien millones de dólares en concepto de becas y subsidios de apoyo a proyectos (individuales o de instituciones) en las áreas de educación, ciencia, artes, patrimonio cultural y promoción social. En este marco, Américo Castilla (directivo del área cultura) llevó adelante el programa *Encuentros Regionales de Análisis y Producción de obra para jóvenes artistas* (1997-2004) en las ciudades de Bahía Blanca, Bariloche, Comodoro Rivadavia, Córdoba, Corrientes, Mar del Plata, Mendoza, Paraná, Posadas, Resistencia, Salta, Santa Fe, Tandil y San Miguel de Tucumán. En ellos participaron más de doscientos artistas becados por la institución y tuvieron como docentes principalmente a profesionales residentes en CABA como Fabián Lebenglik, Jorge Gumier Maier, Jorge Macchi, Laura Batkis, Marcelo Pacheco, Pablo Siquier, Rafael Cippolini, Roberto Amigo, Rodrigo Alonso, Tulio de Sagastizábal y Valeria González, entre otros.

<sup>19</sup> *Trama - Programa de Cooperación y Confrontación entre artistas* fue ideado por Claudia Fontes en colaboración con Leonel Luna, Pablo Ziccarello y Marcelo Grosman y en él que se buscó interpretar “la producción artística como un sistema de reflexión visual y de pensamiento entre pares, con una estructura horizontal y rizomática” (En AA.VV. (2000). *Mirada y Contexto. Confrontación de discursos, debates y otros intentos de diálogo en el arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Trama – Fundación Espigas, 6). Desde sus inicios estableció que su período de acción sería de cinco años (2000-2005), período en el que se realizaron diversas actividades en las áreas de: “Práctica artística: formación e

homogeneizadora- de los productores de las provincias, produjeron consecuencias inesperadas. Dicho de otro modo, lo que a primera vista puede ser comprendido como una acción de colonización programática –que no sólo vino a afectar directamente a la producción de objetos de arte, sino también a la producción discursiva y prácticas de gestión- generó nuevos lazos entre agentes. La injerencia de estos programas impulsó la creación de vínculos directos entre sujetos, originando convenios de mediano y largo plazo que redundaron en la densificación de las escenas. A este desenvolvimiento me referiré a continuación.

### **De la resiliencia al desarrollo de modelos de gestión autónoma de arte contemporáneo**

... la resiliencia constituye un proceso natural en el que lo que somos en un momento dado necesariamente debe entretenerse con los medios ecológicos, afectivos y verbales. Basta con que uno solo de esos medios falle para que todo se hunda. Basta con que haya un sólo punto de apoyo para que la edificación pueda continuar.<sup>21</sup>

B. Cyrunik

---

intercambio” (2000-2003); “Gestión de artistas: formación, intercambio y cooperación” (2002-2005); “Intercambios sur-sur” (2000-2005); “Presentaciones en eventos internacionales” (2002-2006); “Proyectos online” y “Publicaciones” con el objetivo de fomentar “la cooperación, el desarrollo y la capacitación de estas organizaciones de artistas en las áreas de gestión cultural, sustentabilidad, legitimación del pensamiento artístico y responsabilidad social” (Ibid). Contó con el apoyo de la Fundación Espigas y el financiamiento del Ministerio de Relaciones Exteriores de Holanda (a través del programa *Rain* de la *Rijksakademie van beeldende kunsten* de Ámsterdam) y de la Fundación Antorchas. En el año 2001 también recibió el apoyo de la Fundación Príncipe Claus de Holanda y del Instituto Goethe de Buenos Aires.

<sup>20</sup> Serie de clínicas de análisis de obra organizadas desde 2005 por Patricia Hakim y financiadas por la Oficina Cultural de la Embajada de España en Argentina. Estuvo organizado anualmente en tres clínicas en distintas provincias y una reunión final con los participantes.

<sup>21</sup> Cyrunik, Boris (2007). *La maravilla del dolor. El sentido de la resiliencia*. Buenos Aires: Granica, 15.

Los cruces entre prácticas artísticas, lo político y el espacio de lo público tienen una extensa tradición en el arte argentino. Son innumerables los ejemplos que fundamentan la afirmación<sup>22</sup>, si bien considero que todo arte (y específicamente el contemporáneo) tiene su germen en lo político. Como fenómeno social participa de la cultura comprendida como un espacio de conflicto y disputa, como un *todo significante*<sup>23</sup> que entrecruza a todas las demás prácticas sociales y es la sumatoria de las relaciones entre estas prácticas. Por ello, entiendo que arte y cultura son partes constitutivas de otros procesos sociales –y no su sólo reflejo o representación- y que su consustancial politicidad radica en ser manifestaciones de la lucha material y simbólica por la asignación de sentidos sobre el mundo.

Esto es lo que se evidencia con mayor o nuevo énfasis tras la crisis de 2001. El cruce de intervenciones que se venían llevando a cabo desde Buenos Aires hacia las provincias, las múltiples dimensiones de la conflictividad y el sentimiento de haber tocado fondo potenciaron el establecimiento de redes sociales informales como alternativas de salida colectiva. Abrieron la posibilidad a otros modos de sociabilidad hacia dentro y fuera del campo de conocimiento específico del arte. Maneras novedosas para el contexto local que no se centraron en la exaltación de la protesta, que no trataron –de modo instrumental- a las demandas sociales más generales como insumos para el despliegue de repertorios visuales con marca de autor(es).<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Entre otros: la experiencia paradigmática de Tucumán Arde (1968) y el Grupo de Vanguardia de Rosario (1965-1968), el Grupo Espartaco (1959-1968), Movimiento Diagonal Cero (1966-1969), Centro de Arte y Comunicación – CAyC y Grupo de los Trece (1969-1977), Colectivo Gas-Tar – Grupo de Artistas Socialistas / Taller de Arte Revolucionario y CA.Pa.ta.co. – Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común (80s y principios de los 90), los Siluetazos (1983-1984), Grupo Escombros (1988), etc.

<sup>23</sup> Williams, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

<sup>24</sup> "Por un tiempo, varias coordenadas parecieron indicar que, para ser reconocido como emergente, el artista tenía que pertenecer a un grupo que vinculase su acción a la escena pública y al reclamo social, es decir, que formase parte de la reorganización de los lazos comunitarios". Giunta, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, 73.

Es en este momento cuando la noción de gestión autónoma de arte contemporáneo adquiere utilidad reflexiva. Al no tratarse de examinar los procesos de colectivización a partir de los resultados de fuerzas y competencias productivas (los excedentes objetuales y/o intervenciones concretas), la categoría permite distinguir entre los procedimientos de los gestores, los artistas individuales y los colectivos. Permite también visualizar los sistemas de toma de decisiones que posibilitan la emergencia y articulación de grupos de gestión, orientados siempre a viabilizar o hacer posible el deseo (de hacer) de otros. Es decir, a diferencia del artista o del colectivo que accionan en función de la consecución de sus propios deseos y fines, la gestión autónoma ejercita la capacidad de comprender el interés de la otredad en sus propios términos y facilita, a través de su conceptualización y puesta en debate, las mediaciones requeridas con otros agentes del campo para alcanzar esos objetivos.

En el mismo sentido, podría pensarse que este tipo de iniciativas surge como respuesta contingente al vacío institucional y a la ausencia de políticas culturales para las artes visuales. Si la institucionalidad tradicional (museos, galerías, salas de exhibición, etc.) se hallaba desfinanciada y colapsada, era preciso encontrar vías alternas para la producción y circulación del arte contemporáneo. Expuestos a la adversidad, los grupos de gestión llevaron adelante estrategias de adaptación positiva, asumieron una posición resiliente que finalmente superó la mera resistencia circunstancial para transformarse en competencias profesionales basadas en la afectividad, la suficiencia y la efectividad. En otras palabras: de capacidades de respuesta heterónoma se transformaron en ejercicios sistemáticos precipitados, a la postre, en modelos y procedimientos de trabajo diferenciados. De allí su autonomía, entendida como la facultad de auto-determinación y de realización concreta, como manifestación del *poder-hacer* en tanto

apropiación de los medios de producción (aunque precarios) y no sólo como principio de existencia subjetiva (existencia *para sí*).

De este modo, las gestiones autónomas impulsaron formas de trabajo artístico y discursivo hechas a medida debido a su cercanía con los fenómenos sociales y, junto con ello, criterios de evaluación cualitativos y cuantitativos ajustados a sus realidades. Al distanciarse, ya sea de manera forzada o de manera consciente de las políticas públicas a través de diagnósticos y planificaciones particulares, se autonomizaron financiera y editorialmente, generando una facultad de supervivencia frente a los recortes presupuestarios y a las discriminaciones (incluso aquellas positivas) que vendrían a actuar a contra-ciclo.<sup>25</sup>

Orientadas al contexto inmediato y a lo comunitario, al desarrollo de economías afectivas, a la resignificación empírica del espacio público y al establecimiento de lazos colaborativos y el desarrollo del trabajo en red para coordinar acciones y esfuerzos constituyen, en definitiva, modalidades de la micro-política que operan dentro y fuera de la lógica del arte contemporáneo. De esta forma es posible distinguir diferentes modalidades de actuación, que si bien no son mutuamente excluyentes, ayudan a comprender la riqueza y densidad de estrategias y procedimientos puestos en juego y consolidados en los últimos quince años.

En relación con el financiamiento –preocupación constitutiva de toda iniciativa de gestión- se desarrollaron tres modos básicos:

1) Agrupaciones que optan por el auto-financiamiento como mecanismo exclusivo para la generación de recursos materiales. Éstas operan dentro de la lógica de la economía afectiva y solidaria y suelen rechazar los subsidios

---

<sup>25</sup> Esta es una hipótesis a contrastar. Me refiero a verificar si existiría una relación más o menos directa entre los momentos de expansión de los ciclos económicos y el decrecimiento en la aparición de grupos de gestión autónoma de arte contemporáneo.

o fondos concursables públicos. Ejemplos de este tipo son los de Casa 13 (Córdoba), Die Rote Tapete (San Carlos de Bariloche), Galería Nómade (Comodoro Rivadavia), El Hormiguero – Espacio Cultural (La Plata), La Paternal – Espacio Proyecto (Buenos Aires), Militantes (Manuel Alberti), entre otros.

2) Iniciativas que combinan la generación de recursos propios con apoyos, patrocinios y/o la consecución de fondos públicos. Esta es la práctica más extendida ya que los habilita a adecuar las acciones (de mayor o menor envergadura) en función de los presupuestos agenciados. Ejemplos de este segundo modo son Pequeño Aeropuerto y Campo de Cruces (Córdoba), Gemina Campos (Santa Fe), Taller Flotante (Victoria), Eterno Bisiesto (La Plata), Fundación Estudio 13 y La Fabriquera (General Roca), Fedro (Salta), cstill569 arte contemporáneo (San Fernando del Valle de Catamarca), Fundación Cultural Confines (Santa María de Punilla), Curadora (San José del Rincón), Grupo Fulcro (San Miguel de Tucumán), Isidoro (Coronel Suárez), etc.

3) Gestiones que sólo funcionan a través de la obtención de recursos públicos, como fue el caso de Poética Móvil (Puerto Madryn), SiTA – Sitios Tangentes (San Miguel de Tucumán) y La Guarda (Salta).

Vinculados al espacio de puesta en práctica, es decir la relación con la infraestructura requerida para llevar adelante distintas actividades, se reconocen dos salidas. La primera de ellas consiste en enfrentar los costos fijos de tener un espacio propio. En el otro extremo, gestiones que descartan de plano encarar el mantenimiento de un local, justamente por los costos financieros acarreados y que realizan convenios a corto, mediano y largo plazo con instituciones formales (artísticas, culturales y/o comerciales) e

intervenciones periódicas en los espacios de uso público.<sup>26</sup> Entre estas últimas se encuentran los casos de Germina Campos (Santa Fe), Galería Nómada (Comodoro Rivadavia), Austrocedrus Arte Contemporáneo a Cielo Abierto (San Carlos de Bariloche), Pequeño Aeropuerto y Campo de Cruces (Córdoba), SiTA – Sitios Tangentes y Espacio Cripta (San Miguel de Tucumán).

En virtud de las finalidades que motivan el enlace y la organización de aptitudes y destrezas para establecer una gestión autónoma es posible observar dos orientaciones principales que, en el mismo movimiento, delimitan el abanico de actividades a desarrollar en el tiempo. Se encuentran, por un lado, aquellas guiadas por la producción de carrera y de relaciones sociales o de influencia hacia dentro del campo del arte contemporáneo. Son las que recurren a un marco organizativo colectivo para consolidar trayectorias personales y que pueden definirse como proto-institucionales, ya que utilizan la autonomía como una etapa de su institucionalización. En general, se vinculan con la gestión a partir de la comercialización de objetos de arte y del trabajo curatorial, como pueden ser los casos de Museo La Ene (Buenos Aires), Loba Producciones (Córdoba), Pasto Galería (Buenos Aires), Studio 488 (Buenos Aires), Oficina de Arte Argentino (Mendoza / Buenos Aires), Tres Cuartos (Córdoba) y Mini Contemporáneo (Córdoba).

Por otro, están las dedicadas a la producción y/o divulgación de conocimiento. De allí que centren su accionar en la experimentación con las formas de hacer y pensar lo comprendido como arte contemporáneo en una comunidad dada, bajo la forma de investigaciones, desarrollo de proyectos editoriales y producción de material bibliográfico sobre las prácticas

---

<sup>26</sup> Utilizo espacios de uso público para incluir también esos otros ámbitos que, aun siendo privados, su empleo es público.

artísticas locales. Suelen asumir también un rol directa o indirectamente pedagógico, ya sea brindando herramientas de profesionalización a agentes de la escena o generando instancias para la formación o construcción de públicos.<sup>27</sup> Dentro de este grupo se encuentran Anuario y Compartiendo Capital (Rosario), Escuela de Proyectos (Buenos Aires), Fedro y La Guarda (Salta), Cometen (Córdoba) y Fundación del Interior (Mendoza), entre muchos otros.

Por último, ninguna de estas tipologías se manifiesta en el terreno empírico de manera pura debido a la necesaria elasticidad, contaminación y porosidad requeridas para garantizar una mínima perdurabilidad en el tiempo. Requieren para sí de dinamismo y capacidad de reacción frente a las necesidades de las escenas en las que operan –muchas veces generadas por ellas mismas- para poder adaptarse a los cambios, modas y vicisitudes propias del entramado social mayor.

### Consideraciones finales

Esta es una recapitulación sintética de algunas de las características que adoptaron las gestiones autónomas de arte contemporáneo en la Argentina post-2001, que da cuenta de que “... todo acto cultural, creación o consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se le atribuye”.<sup>28</sup>

En otras palabras: es una primera cartografía, un mapeo epidérmico que organiza los principales datos recogidos de una investigación en proceso.

---

<sup>27</sup> Como la realización de seminarios, clínicas, talleres de diverso grado de complejidad.

<sup>28</sup> Bourdieu, Pierre (2002). *Campo intelectual y proyecto creador. Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 33.

Por lo mismo, la presentación es breve y carece de análisis de casos específicos y contextuales. El objetivo, así, se centró brindar un panorama aproximativo a este fenómeno.

De todos modos y a pesar de la superficialidad, es posible sostener que durante quince años las gestiones autónomas construyeron –conjuntamente con el desarrollo de sus prácticas- la capacidad de *nominación legítima*<sup>29</sup> de aquello que llamamos arte, diversificaron sus competencias e instauraron su facultad crítica. Desarrollaron herramientas para la toma de decisiones que estructuraron el planteamiento de sus líneas editoriales, elaboraron mecanismos de subsistencia económica y se constituyeron como interlocutores válidos ante el desierto de las escenas que fueron devastadas por la crisis. Lo hicieron a partir del despliegue y coordinación de capacidades puestas en acto, a partir de la urgencia por experimentar y del desarrollo de estrategias de resiliencia para poder llevar adelante sus deseos a través del deseo de otros. Todos estos elementos evidencian la politicidad inmanente de la práctica de gestión. Los grupos e iniciativas activados, los que luego cerraron sus puertas y aquellos que continúan en funcionamiento, demuestran la necesidad y urgencia de abandonar la *fe del carbonero* y visibilizar qué otros modos de *estar* en el arte contemporáneo son posibles. Vienen haciendo comunidad. Vienen ejercitando ciudadanía, más allá de la herida histórica.

---

<sup>29</sup> Bourdieu, Pierre (1996). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

## REFERENCIAS

AA.VV. (2000). *Mirada y Contexto. Confrontación de discursos, debates y otros intentos de diálogo en el arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Trama – Fundación Espigas.

Basualdo, E. (2003). Las reformas estructurales y el Plan de Convertibilidad durante la década de los noventa. El auge y la crisis de la valorización financiera. *Revista Realidad Económica*, 200, 42-83.

Bayardo, R. y Wortman, A. (2005). La cuestión de los consumos culturales en la Argentina: el impacto de las políticas culturales y de la crisis del Estado. Reunión Grupo de Trabajo CLACSO Consumos culturales: mercados, políticas y prácticas. ALAS. Porto Alegre, 23 y 24 de agosto de 2005.

Bourdieu, P. (1996). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

Bourdieu, P. (2002). *Campo intelectual y proyecto creador. Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.

Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C. y Passeron, J.-C. (2002). *El oficio del sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cyrunik, B. (2005). *Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida*. Barcelona: Gedisa.

Cyrunik, B. (2007). *La maravilla del dolor. El sentido de la resiliencia*. Buenos Aires: Granica.

Dinerstein, A. C. (2003). ¡Que se Vayan Todos! Popular Insurrection and the Asambleas Barriales in Argentina. *Bulletin of Latin American Research*, 22, 2, 187-200.

Giardinelli, M. (2002, 22 de febrero). Carta abierta para la resistencia cultural. *Página/12*, contratapa.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Godio, J. (2002). *Argentina: en la crisis está la solución. La crisis global desde las elecciones de octubre de 2001 hasta la asunción de Duhalde*. Buenos Aires: Biblos.

Gómez, M. (2006). Crisis y recomposición de la respuesta estatal a la acción colectiva desafiante en la Argentina 1989-2004. *Revista Argentina de Sociología*, 4, 6, 88-128.

Iñigo Carrera, N. y Cotarelo, M. C. (2006). Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina. *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires: CLACSO, 49-92.

Kalawski, J. P. y Haz, A. M. (2003): Y... ¿Dónde Está la Resiliencia? Una Reflexión Conceptual. *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*, 37, 2, 365-372.

Mustapic, A. M. (2005). Inestabilidad sin colapso. La renuncia de los presidentes: Argentina en el año 2001. *Desarrollo Económico*, 45, 178, 263-280.

Petroni, I. (2015). Contemporary art practices and autonomous art spaces in Latin America: an introduction to the subject. *Al Tashkeel Magazine*, 22, 70-93.

Petroni, I. y Sepúlveda T., J. (eds.) (2013). *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Córdoba 2011*. Córdoba: Curatoría Forense.

Rapoport, M. (2000). El Plan de Convertibilidad y la economía argentina (1991-1999). *Economía e Sociedad*, 15, 15-47.

Rossi, F. M. (2005). Crisis de la república delegativa. La constitución de nuevos actores políticos en la Argentina (2001-2003): las asambleas vecinales y populares. *América Latina Hoy*, 39, 57, 195-216.

Schamis, H. E. (2002). Argentina: Crisis and Democratic Consolidation. *Journal of Democracy*, 13, 2, 81-94.

Scribano, A. y Schuster, F. L. (2001). Protesta social en la Argentina de 2001: entre la normalidad y la ruptura. *Observatorio Social de América Latina*, 2, 5, 17-22.

Scribano, A. (2002). Conocimiento socialmente disponible y construcción de conocimiento sociológico desde América Latina. *Investigaciones Sociales*, 12, VIII.

Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.