

Reflexiones sobre políticas culturales y dinámicas de circulación durante la democracia neoliberal argentina

María Paula Pino Villar

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales;
Centro Científico Tecnológico Mendoza; Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

Resumen

Este trabajo se propone reflexionar sobre las políticas culturales implementadas en la Argentina durante la democracia neoliberal (1983-2003) y su impacto en la circulación de las producciones artísticas. Inicialmente, nos proponemos profundizar sobre aquellas definiciones de neoliberalismo que problematizan su dimensión social y potencial político, más que sobre sus acciones estrictamente económicas.

Es así que se presenta el neoliberalismo como un conjunto de prácticas políticas y económicas capaz de forjar una subjetividad particular en la sociedad contemporánea, que busca sembrar en el conjunto social la idea de una crisis profunda que vuelve necesaria su implementación.

Asimismo, se describe brevemente el contexto que permite la implementación en la Argentina de medidas de ajuste, cómo se visibiliza la administración empresarial en el Estado y cómo se lleva a cabo en el campo cultural. A partir de ello, se desarrollan las políticas culturales del período y las dinámicas de circulación artística que surgen a la luz de este modelo. Se menciona su relación con fenómenos del arte acaecidos hacia fines de los años noventa en la Argentina y se describen algunas particularidades del campo regional, como la centralidad del circuito de bodegas como espacio privilegiado de la actividad cultural de Cuyo.

Palabras clave: neoliberalismo; circulación; arte; Argentina.

Artículo recibido: 20/04/16; **evaluado:** entre 20/04/16 y 20/05/16; **aceptado:** 16/06/16.

Algunas notas sobre la dimensión social del neoliberalismo

Al definir el neoliberalismo, David Harvey se refiere a este como una

teoría de prácticas político-económicas que afirman que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano, consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio (Harvey, 2015:6).

También refiere al rol que se le adjudica al estado de crear y preservar el marco institucional apropiado para asegurar el derecho a la propiedad privada y garantizar el correcto funcionamiento de los mercados (Harvey, 2015:8).

Lo novedoso de la propuesta de Harvey es su afirmación de que no se trata solamente de un modelo económico sino de una ideología que se propone restaurar el poder de clase en manos de las élites tradicionales. El mismo autor describe la implementación del modelo neoliberal y diferencia el caso europeo y norteamericano del argentino y del chileno. En estos últimos dos países se impuso por medio de dictaduras militares que fueron respaldadas por las clases altas tradicionales y por el gobierno norteamericano.

En la década de 1970 encontramos en la Argentina los primeros intentos de realizar un viraje desde un modelo de industrialización por sustitución de importaciones, que apostaba al mercado interno, hacia un modelo que se iba perfilando neoliberal.

Si bien podemos reconocer el primero de estos intentos en las medidas de estabilización y ajuste adoptadas por el ministro de economía Celestino Rodrigo en 1975, fue la gestión del ministro de economía José Alfredo Martínez de Hoz (1976–1981) la que supo apuntalar un “sistema de dominación centrado en los grandes grupos económicos nacionales y los capitales transnacionales” (Svampa, 2005: 23). Martínez de Hoz reemplazó el modelo de industrialización sustitutiva por una política de apertura comercial que promovía la importación de bienes y capitales. Estas medidas impactaron de manera negativa en amplios sectores de la sociedad, generando despidos masivos de obreros industriales y precarización laboral.

Asimismo, en el contexto del golpe cívico militar de 1976, estaban prohibidas las huelgas y los partidos políticos y los líderes sindicales fueron encarcelados, torturados y/o asesinados. Esto explica cómo fue que se implementó de manera tan acabada un modelo de estas características en un país en que el movimiento obrero otrora supo ser tan fuerte.

Si bien la dictadura militar llegó a su fin en 1983, no sucedería lo mismo con las políticas económicas neoliberales que, pese a las frustradas iniciativas keynesianas del ministro

alfonsinista Bernardo Grinspun (1983-1985), supieron reaparecer y reafirmarse junto a la restauración democrática.

La presidencia de Raúl Alfonsín (1983-1989) heredó un altísimo endeudamiento con los organismos internacionales, al que se sumó la deuda que el gobierno de facto absorbió del sector privado. En este contexto de fuerte endeudamiento externo, caída de la inversión interna y extranjera y creciente fuga de capitales, se generaron las condiciones que condujeron al récord inflacionario del 388 % en 1988 (Svampa, 2005:25).

En este sentido, podemos entender este pico inflacionario que azotó al gobierno de Alfonsín como el *shock* necesario sobre el que se construyó el consenso social que auspiciaría la presidencia de Carlos Saúl Menem (1989-1995). Naomi Klein (2007) ha sido quien llamó la atención sobre las estrategias del “capitalismo del desastre” que suponen:

esperar a que se produjera una crisis de primer orden o estado de shock, y luego vender al mejor postor los pedazos de la red estatal a los agentes privados mientras los ciudadanos aún se recuperaban del trauma, para rápidamente lograr que las <<reformas>> (en favor del libre mercado) se vuelvan permanentes (Klein, 2007:27).

A los factores nacionales que permitieron la implementación del modelo neoliberal, impuesto por la fuerza en el caso del gobierno de facto y electo constitucionalmente bajo la presión económica de la hiperinflación, debemos sumar un factor de carácter global. En 1989, con la caída del muro de Berlín, se anunció el fracaso definitivo de la alternativa socialista, erigiéndose vencedor el modelo capitalista que encarnaban los Estados Unidos. Se inauguraba así la hegemonía capitalista, al tiempo que se daba paso a una nueva manera a los sujetos sociales de sobrellevar la vida cotidiana y relacionarse entre sí. C. Laval y P. Dardot (2013) la definen como una nueva “racionalidad neoliberal”. La principal característica de esta racionalidad neoliberal es “la generalización de la competencia como norma de conducta y de la empresa como modelo de subjetivación” (Laval & Dardot, 2013:15).

En la misma dirección que Laval & Dardot, Pierre Bourdieu (1998) nos habla de un “darwinismo moral” como una lucha de todos contra todos que es sostenida sobre la permanente amenaza del desempleo. Esto ha sido posible gracias a la “imposición abusiva de los valores comerciales” y la destrucción de todas las instancias colectivas que pudieran poner en jaque su lógica de funcionamiento.

Las políticas culturales del neoliberalismo en la Argentina

Ahora bien, ¿cómo impactó el modelo neoliberal en las políticas culturales de la República Argentina?

Inicialmente, debemos partir por la descripción generalizada en que coincidieron los agentes culturales al referirse a la situación de los años 90 diciendo que “no existen políticas culturales en el gobierno menemista” (Wortman, 1997). Las raíces de esta percepción se vinculan, según Wortman, con “la desaparición de la idea de cultura como proyecto, en un sentido político, aunque no ideológico” (Wortman, 1997: 59).

Durante los primeros años de la restauración democrática se apostó a la cultura como medio de reconstrucción de los lazos sociales destruidos por la dictadura, impulsando programas y centros culturales barriales donde se brindaron talleres gratuitos y actividades que trataban de restituir la confianza entre vecinos. Estas iniciativas fueron interrumpidas a principios de los años 90 debido a la “reestructuración del Estado”, que suponía eliminar todo aquello que no aporta valor a un servicio o producto.

La lógica empresarial que se sostuvo exigía rentabilidad inmediata y resultados cuantificables (número de espectadores, dinero recaudado, rating, etc.). El reducido presupuesto de cultura fue administrado siguiendo esta lógica, que se visibiliza en las políticas ligadas al *show-business* y al “difusionismo cultural”.

El modelo del *show-business* condujo a que se priorizaran las iniciativas que garantizan una afluencia masiva y se promovieran exposiciones de artistas célebres, consagrados, en detrimento de las poéticas emergentes, regionales o minoritarias.

De manera semejante, el difusionismo cultural sostiene como eje operacional “llevar la cultura a los barrios”. Esta perspectiva demuestra la violencia simbólica presente de este supuesto, que da por sentado que las comunidades vulneradas económicamente no producen “cultura”. Este sentido ha sido desmentido, o al menos polemizado, con la visibilidad que adquirieron las manifestaciones populares a partir de la crisis de 2001 y que consiguieron institucionalizarse cercanos a 2008. Entre ellos, la cumbia villera y editoriales autogestivas como *Eloisa Cartonera*, por mencionar apenas los casos más conocidos.

Se afirmó así un paradigma que identificaba la cultura con producciones academicistas, propias de los sectores dominantes. Este aspecto está directamente vinculado con la “elitización” de la cultura: actividades culturales presentadas sin ningún tipo de mediación pedagógica, que no permite apropiación a quienes no están familiarizados con expresiones europeizantes o de extrema vanguardia.

Al mismo tiempo, se pretendió homologar la cultura popular con productos de la cultura de masas, poniendo sobre el tapete que se trataba no sólo de una dependencia económica con los organismos internacionales sino también de una recolonización cultural. A esta

invisibilización de la cultura local colaboraron el escaso apoyo que el gobierno nacional brindó a la difusión de las producciones locales y a su crecimiento, dejando de lado toda apuesta importante a los proyectos vinculados con la producción cultural.

El desinterés que manifestó el Estado respecto del área de cultura se opuso a la necesidad de los artistas de subsistir y poner en circulación su producción estética, lo cual dio origen a la figura característica de la época, el auspiciante.

En general, el patrocinio se dio por parte de fundaciones sin fines de lucro que encontraban en estas oportunidades la ocasión de mejorar la imagen de las empresas –o grupos de empresas– que las conforman.

En este sentido, los años noventa fueron el momento álgido de la creación de fundaciones, entre las más conocidas se encuentran la Fundación MAPFRE y Fundación Telefónica, ambas constituidas en 1991. El caso de Fundación Telefónica resulta doblemente significativo si consideramos su origen en la privatización de la Empresa Nacional de Telecomunicaciones (ENTEL), uno de los primeros procesos de privatización y de los más importantes del gobierno menemista, caracterizado por un sinnúmero de irregularidades.

En el caso de la provincia de Mendoza vemos que el fenómeno de los auspiciantes es idéntico y solo se modifica en función de los grupos económicos predominantes de la región. El curriculum vitae de los artistas activos durante el período da cuenta de ello. Resulta predominante la tendencia a destacar en sus trayectorias artísticas los premios del Salón Victoria, promovidos por la Fundación Valentín Bianchi, que es sostenida por la champañera del mismo nombre, radicada en la provincia.

Asimismo, al tiempo que los museos públicos se degradaban con malas gestiones (1), los grupos empresariales apostaban a la construcción de sus propios espacios de arte. Uno de los más sobresalientes es Fundación Proa, perteneciente al Grupo Techint, ubicado en el popular barrio de La Boca.

En Mendoza, si bien la inauguración de Killka, museo y espacio de arte de la Bodega Salentein, se produce recién en 2006, debemos comprenderlo como parte de estos procesos, posibles gracias al crecimiento que desde 1992 encabeza el grupo holandés Pon Holding, al que también pertenece la bodega. Entre las instalaciones del complejo, diseñado por el Estudio Bórmida- Yanzón, se destaca la Capilla de la Gratitud, caracterizada por una impecable y poco común iluminación, que la emparenta a la Capilla de la Luz del famoso arquitecto japonés Tadao Ando. Esta capilla cuenta con relieves en chapa batida de Eliana Molinelli y los bancos fueron realizados en madera de olivo por Pablo Lavoisier. La participación del estudio de arquitectos más importante de la provincia y el encargo a estos destacados escultores mendocinos dan cuenta de la magnitud que adquiere este tipo de iniciativas empresariales en

una región con un mercado artístico poco desarrollado y en un momento en que el país atravesaba una recesión económica importante.

El museo Killka cuenta con una colección de arte conformada por pinturas y esculturas argentinas contemporáneas y pinturas holandesas de los siglos XIX y XX. Entre los autores encontramos artistas argentinos con actuación destacada en los años 60 y 70 como Rómulo Macció, Nicolás García Urriburu, Rogelio Polesello, Marta Minujín y otros más recientes como Antonio Seguí. También posee obras de escultores nacionales destacados en los años 90 como Pájaro Gómez y Hernán Dompé y también de artistas mendocinos con participación en esos años como E. Hoffmann, Enrique Testasseca, Nora Correas, Osvaldo Chiavazza y los más jóvenes Germán Álvarez, Carlos Escoriza y Ramiro Quesada. Además de la colección permanente, Killka cuenta con una galería destinada a exhibir muestras temporales de artistas contemporáneos activos bastante reconocidos en el campo local como Vivian Magis, Egar Murillo y Daniel Bernal en pintura, los destacados fotógrafos Cayetano Arcidiácono y Marcello Mortarotti, entre otros.

Nos detenemos en el caso de Bodega Salentein por ser la única que ha conformado su propia colección, para la que construyó un espacio destinado a museo. Sin embargo otras bodegas como Familia Zuccardi (2), Trivento, Trapiche y muchas más también se han interesado en realizar exposiciones de artes visuales algunas veces al año en sus instalaciones. Son conocidas las iniciativas de intervención de etiquetas, toneles e incluso la Cosecha de artistas, evento que se realiza en la época de vendimia y que consiste en que los artistas colaboren en la cosecha de vid.

Otro fenómeno característico del período es el aumento del coleccionismo privado. Muestra de esto es el protagonismo que adquirió la colección Costantini, cuyo premio se presentó cuatro veces en el edificio Museo Nacional de Bellas Artes hasta tener sede en el Museo MALBA, Colección Costantini, a partir de 1998.

En este sentido, a partir de 1991 comienza a realizarse la feria arteBA, la cual contó con auspicio de la Ciudad de Buenos Aires, el Centro Cultural Recoleta, grupos empresariales y galeristas particulares. Si nos atenemos a la lógica de rentabilidad se comprende su permanencia en el tiempo aún en nuestros días. La primera edición de 1991 llegó a tener 20 000 visitantes, en 1999 asistieron 120 000 personas en diez días que permaneció abierta. En el año 2000 la Fundación arteBA presentó a la feria como la "Primera Feria de Galerías de Arte del Mercosur" convocando a galerías de Colombia, Brasil, Bolivia, Paraguay, Chile y Uruguay con lo cual se percibe la gran visibilidad que adquirió esta instancia comercial en diez años, no sólo en cantidad de visitantes sino en la participación de cada vez mayor número de galerías y asupiciantes.

Este evento tuvo repercusiones en el campo artístico local que podemos reconocer en la realización de las ferias *SupermercArte*, que se realizaron en el Museo Municipal de Arte Moderno entre 1996 y 2000 con el apoyo de la Dirección de Cultura de Capital. Su impulsora, Marta Artaza, definió como objetivos “generar un mercado de arte en Mendoza”, en lo cual se reconoce la referencia al arteBA, y también “darle una oportunidad al artista para que pueda vender”(Los Andes, 2000), en lo que intuimos un deseo de responder a las necesidades de los trabajadores del arte.

Reestructuración del Estado. La cultura como un negocio

En lo que se ha descrito encontramos las bases sobre las que se contruyeron las políticas culturales de la democracia neoliberal.

Se perciben diferencias entre las políticas culturales implementadas por Alfonsín y las del menemismo. Se trata sobre todo de diferentes perspectivas al plantear las actividades y programas de desarrollo cultural. En el caso de Alfonsín, se apostaba a la cultura como medio de reconstrucción de los lazos sociales destruidos por la dictadura; por el contrario, a partir de 1992, puede percibirse una voluntad de desactivar la reflexión política.

Es posible pensar que este viraje esté fundado en la inestabilidad política de la democracia naciente, innegable tras los levantamientos de los “Carapintada”, y la solidez del proyecto económico de libre mercado. En cuanto a esto último, se adoptaron medidas que evidencian un traslado de la lógica empresarial a las políticas culturales. Entre ellas se mencionaron las del *show-business* y del difusionismo cultural. En definitiva, ambas atentan contra las prácticas artísticas y proyectos culturales emergentes, regionales o minoritarias. Al evaluar la cultura desde una perspectiva cuantitativa y de rentabilidad se priorizó el impacto espectacularizante por sobre proyectos de desarrollo cultural autónomo por considerar que estos últimos no generan ganancias ni movilizan una cantidad de espectadores que “justifique” el gasto.

Así como el proyecto de libre mercado favorece al sector empresarial y a las clases altas tradicionales, las políticas culturales implementadas entre 1989 y 2003 fueron claramente direccionadas por estos sectores.

Por un lado, los auspiciantes fueron la figura central del período y gracias a su patrocinio permitieron circulación artística y medios de subsistencia a los artistas. Ante una administración que vio imperioso reducir el gasto estatal, entre los que incluyó el presupuesto del área de Cultura y unos artistas que se vieron desplazados y con pocas oportunidades de inserción

laboral, los premios, salones, becas y concursos auspiciados por distintas empresas fueron de gran ayuda.

Al mismo tiempo, ante la creciente desinversión del Estado, los museos y salas de arte sostenidos por fundaciones empresariales fueron una instancia privilegiada de circulación artística. En el caso de Mendoza, enunciado en la preponderancia que adquiere durante esos años el circuito de bodegas, representado tanto por sus espacios de arte como los certámenes y salones auspiciados por empresas del sector vitivinícola .

Es conocido el impacto social de las prácticas neoliberales, entre ellos la gran brecha de desigualdad entre los más ricos y los más pobres. Este punto es perceptible en la invisibilización de las manifestaciones populares y la institucionalización de un gusto academista y eurocentrico, de lenguaje vanguardista, que se presentó sin ningún tipo de mediación pedagógica.

Asimismo, se negó la posibilidad de participar activamente en espacios de producción cultural a los sectores más desfavorecidos por el modelo. Desde un paradigma difusionista, se los concibió como simples receptores pasivos de la cultura del centro de la Ciudad de Buenos Aires.

Consideramos que la posición de acceso a la cultura que adoptó el Estado vino a garantizar la existencia de “sociedades paralelas” (Wortman, 1997: 62). Por un lado, los sectores dominantes favorecidos por el modelo y del otro lado, el resto de la población relegada a la intimidad del ámbito doméstico, únicamente considerada en tanto potencial consumidor de productos televisivos, discográficos o editoriales.

Notas

(1) En este sentido fue sumamente criticada la gestión de Jorge Glusberg como director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1994 y 2003. Entre los numerosos motivos encontramos: el deterioro del museo al cumplir su mandato, el descuido de la colección y las causas de corrupción que se le adjudicaron vinculadas a las confusas formas de financiación de la institución que llevó a cabo (Giunta, 2009: 42).

(2) Desde 2003 la cava alberga exposiciones de pintores y artistas locales de gran visibilidad. Algunos de los artistas que han sido convocados son: Martín Villalonga, Antonio Sarelli, Cristian Delhez, Haydee Peña y Lillo, Enrique Testasecca, Carlos Ércoli, Carlos Escoriza, Laura Rudman, Leandro Pintos, Ángel Pérez Vega, Silvia Coppo, Emiliano Dalmau, Adrián Mazzieri, Alberto Thorman, Magdalena Benegas, José Bermudez, Daniel Bernal, Alejandra Civit, Lucía Coria, Raquel Fluixá, Esteban Grimi, Elio Ortiz, Ramiro Quesada, Fernando Sepúlveda, Fernando Jereb. Fuente: Familia Zuccardi, Casa del Visitante <http://www.casadelvisitante.com/arte/exposiciones-de-arte>

Bibliografía

Bourdieu, P. (1998), *La esencia del neoliberalismo*, Buenos Aires, Le Monde diplomatique.

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

Harvey, D. (2015), *Breve historia del neoliberalismo*, Buenos Aires, Akal.

Klein, N. (2007), *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós.

Laval, C., & P. Dardot (2013), *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, Gedisa.

Rodríguez, C. (17 de Marzo de 2013), "Joe, de la patria financiera", disponible en:
<www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-215993-2013-03-17.html>.

Svampa, M. (2005), *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus.

Wortman, A. (1997), "Nuevos sentidos de la palabra cultura en la sociedad argentina del ajuste", *Estudios Sociales, Revista Universitaria Semestral*, pp. 59-84.