

**Terceras Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
(UNCuyo), Pre-Alas de Mendoza**

Título: “Políticas culturales alternativas al Estado: comunidades experimentales y sociabilidad”

Autora: Silvina Mercadal

Institución: IAPCS –UNVM

E-mail: silvinamerc@hotmail.com

Mesa temática No 22: Sociología cultural. Las transformaciones sociales a la luz de la dimensión cultural.

Disciplina: Sociología de la cultura, políticas culturales

Palabras Clave: políticas culturales, post-autonomía, sociabilidad

Resumen

El siguiente trabajo es parte de un proyecto que se propone analizar las políticas culturales en la ciudad de Villa María (Córdoba) mediante la exploración de “comunidades experimentales”, lo que implica realizar un movimiento por fuera de los circuitos de la gestión estatal. El análisis cultural de la última década ha comenzado a analizar tales formaciones culturales en términos de estéticas post-autónomas (Ludmer, 2010), es decir, la constitución de una cultura de las artes que difiere de la modernidad estética (Laddaga, 2007).

La proposición de la post-autonomía supone considerar tanto las condiciones de producción y circulación de los materiales artísticos como la instauración de un régimen de sentido que se ha vuelto dominante. Para Josefina Ludmer “la realidad (si se la piensa desde los medios que la constituirían constantemente) es ficción y la ficción es realidad” (Ludmer, 2010: 151). Asimismo, el análisis cultural reconoce la consumación de la modernidad estética -o mutación de la cultura de las artes- inaugurada por el régimen de la autonomía donde las prácticas eran pensadas en su lógica interna, con las respectivas instituciones de legitimación que establecían su valor. En las últimas décadas, en cambio, emerge un tipo de formación (*sensu* Williams) que desplaza esta modalidad de investimento, esto es, que constituye a las prácticas artísticas en lugares de exploración de “las potencialidades de la vida común” (Laddaga, 2006: 8).

En este sentido, proponemos reconstruir algunas experiencias en “Polaroid House”, un espacio alternativo al circuito oficial gestionado por actores culturales que proceden de disciplinas diversas (teatro, artes plásticas y música popular), en el que se han realizado experiencias novedosas, las que a su vez pueden permitir reconstruir dinámicas de cultura local en términos de una “formación emergente” (Williams, 1997). En la perspectiva de la sociología de la cultura nuestra indagación involucra un espacio de sociabilidad -como “forma lúdica de asociación” (Simmel, 2002) que resulta de interés analizar en tanto emergente de la cultura contemporánea.

Introducción

El propósito de nuestro trabajo es analizar las políticas culturales mediante la exploración de “ecologías culturales” en la ciudad de Villa María, lo cual implica realizar un movimiento por fuera de los circuitos de la gestión estatal para considerar la creación de comunidades experimentales. El análisis cultural de la última década ha comenzado a analizar tales procesos en términos de una formación estética post-autónoma (Ludmer, 2010), eso es, la formación de una cultura de las artes que difiere de la modernidad estética (Laddaga, 2007), donde las fronteras entre prácticas se vuelven porosas.

La proposición de la post-autonomía tiene un sustento económico pues implica nuevas condiciones de producción y circulación de los materiales artísticos. En particular, encuentra su fundamento en dos postulados de Josefina Ludmer: el primero supone la dimensión económica “todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario)”; en tanto el segundo plantea un régimen de sentido “la realidad (si se la piensa desde los medios que la constituirían constantemente) es ficción y la ficción es realidad” (Ludmer, 2010: 151). La proposición de Ludmer también supone la consumación de la modernidad estética inaugurada por el régimen de la autonomía donde las prácticas eran pensadas en su lógica interna, con las respectivas instituciones de legitimación que establecían su valor, y su relación con la historia, la economía y la política. En el período histórico de la autonomía -de hecho- el problema era la relación entre las esferas, hoy en cambio resulta interesante pensar las fusiones, las contaminaciones y los éxodos.¹ De allí se explican los postulados anteriores -aunque

¹ En su conocido ensayo sobre la obra de arte (1936) Walter Benjamin ya había advertido el problema de la autonomía -al que considera una “ilusión”- y las relaciones que cabe establecer con la política en términos de “politización del arte” y “estetización de la política”. Véase el epílogo del referido ensayo.

parezcan una mera fórmula retórica- pues la pérdida de autonomía supone la implosión de campos relativamente autónomos.

Por su parte, en *Estética de la emergencia* Reinaldo Laddaga plantea como punto de partida de su estudio el reconocimiento de un cambio en la cultura de las artes que a la vez supondría una transición histórica tan profunda y significativa como la que originó a fines de siglo XVIII y mediados del siglo XIX los rasgos definitorios del arte en la sociedad industrial. El período mencionado corresponde a la emergencia de la “modernidad estética”, organizada en torno a la figura de la “obra” como orientación de las prácticas, la que se destinaba a un espectador o lector retraído, e interpelaba al sujeto con la expresión de “la exterioridad del espíritu o el inconsciente, la materia o lo informe” (Laddaga, 2006: 7); tal configuración cultural propia del capitalismo industrial y de la constitución del Estado nacional, entra en crisis con las últimas vanguardias.

Para Laddaga a comienzos del siglo XXI se evidencia otra configuración que apunta a renovar las manifestaciones artísticas como lugar de exploración de “las potencialidades de la vida común” (Laddaga, 2006: 8). En particular, escritores, artistas o músicos comienzan a diseñar proyectos colaborativos, los que involucran distintas estrategias (de modificación de estados de cosas, de relatos asociados a la imagen, la construcción de archivos en una colectividad, entre otras); lo cierto es que el interés por construir obras es reemplazado por la participación en la “formación de *ecologías culturales*”.

Sin embargo, la transición manifiesta en la reorientación de las artes, como síntoma de extenuación del “paradigma moderno” (aunque esta idea debiera ser matizada teniendo en cuenta la modificación de la estructura de la experiencia), mantiene rasgos residuales: la creencia todavía vigente en la autonomía, el valor interrogativo de las prácticas artísticas, su articulación con los sentidos de la comunidad. La transición hacia otra cultura de las artes expresada con el pensamiento de duelo, ya sea en términos de crisis o de muerte de una modalidad de experiencia estética², a la vez resulta acompañada por desarrollos paralelos (escrituras no creativas, por ej).

Así, la clase de proyectos que interesan al autor suponen la reinención de espacios de interacción, la reforma de esquemas institucionales, la convergencia de disciplinas estéticas, y los califica de “*constructivistas*” pues proponen crear modos de vida social, o dicho en otros términos, la instauración de “comunidades experimentales” (Laddaga,

² El autor cita a Roland Barthes en una expresión que aúna crisis y duelo: “Sentimiento de que la literatura, como Fuerza Activa, Mito Vivo, está, no en crisis (fórmula demasiado fácil), sino quizá en curso de morir”, y la figura de la Obra se debilita “como monumento personal, objeto loco de investimento total, cosmos personal” (Laddaga, 2006:10).

2006: 15) que se organizan de maneras imprevisibles y buscan explorar las potencialidades de la vida social en el presente. En términos sintomales tales proyectos buscan reinventar o recrear espacios de sociabilidad que recomponen el lazo social deteriorado de las formaciones sociales actuales.

Por otra parte, en relación al estudio de las políticas culturales en tanto campo de problemas, reconocemos distintas aproximaciones. En *Historia y teoría de la política cultural* George Yúdice y Toby Miller plantean la relación de la cultura con la política en un registro estético y otro antropológico: en el registro estético la producción artística involucra las prácticas creativas atendidas por la crítica y la historia cultural; en tanto el registro antropológico aborda a la cultura como “la manera en que vivimos” que se traducen en formas de comportamiento, lenguaje, sentidos del espacio y el tiempo. Así, para los autores mientras el registro estético comporta diferencias *dentro* de las poblaciones (en el acceso a determinados bienes culturales), el antropológico permite reconocer las diferencias *entre* las poblaciones. En esta perspectiva, la política cultural “es un puente entre los dos registros”³ debido a que abarca los soportes institucionales que tienen a su cargo acciones orientadas a canalizar la creatividad estética y los estilos colectivos de vida.

En la exploración de las formas de la vida en común está implícita una manera diferente de pensar las prácticas artísticas que nos interesa recuperar. El filósofo francés Jacques Rancière reconoce un “régimen estético” propio de tales prácticas que implica “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones” (Rancière, 2014: 25). En otros términos, las prácticas artísticas no sólo involucran determinadas configuraciones de la experiencia, sino modos de sentir en los que se inscriben formas de subjetividad política. Así, un régimen de las artes reconduce a los modos de producción, las formas de visibilidad y los modos de conceptualización de las prácticas en un contexto histórico-cultural específico.

1. La sociabilidad lúdica: una ciencia práctica

El caso de Polaroid House resulta interesante pues allí convergen el registro estético con el antropológico, el diseño de un espacio en el que las prácticas creativas responden a

³ Miller, Toby; Yúdice, George (2004): “Historia y teoría de la política cultural” en *Política cultural*. Gedisa Editorial, Barcelona. Pág. 11.

las posibilidades y/o condiciones de la vida cultural en la ciudad de Villa María. Asimismo, el caso -que se podría inscribir en una etnografía de los bares- requiere incorporar al análisis prácticas culturales en el espacio social, teniendo en cuenta la invención o recreación de espacios de sociabilidad -una noción clave de la sociología simmeliana-, ya que la sociabilidad es concebida como una forma lúdica de interacción pero también es “estar juntos porque sí”, por fuera de las coerciones del cálculo, la búsqueda de dinero o de poder.

Georg Simmel concibe a la sociología como el estudio de las formas de socialización, a la vez que propone un tipo de abstracción científica fundada en la distinción entre la forma y el contenido de todo fenómeno social. El referido principio de abstracción de las formas es una interesante clave heurística que permite incorporar objetos singulares al análisis. De alguna manera, esta perspectiva se vincula con el estudio de las prácticas cotidianas que tiempo después desarrolló Michel de Certeau en tanto “ciencia práctica de lo singular” (1999).

Simmel postula una sociología que atiende tanto a las configuraciones sociales duraderas como las que surgen de manera fluida y espontánea -en acciones efímeras o circunstanciales-. ¿Cómo captar estas prácticas que por definición son circunstanciales? Luce Giard reconoce la dificultad de encontrar modelos para describir “actividades por naturaleza subterráneas, efímeras, frágiles y circunstanciales” (Giard, 1999: 17). Con todo, una vez que se tornan inteligibles, la dimensión procesual y fluida del acontecer social adquiere consistencia, su análisis muestra la riqueza de explorar aspectos de la vida social en el presente.

Para Esteban Vernik el sociólogo alemán trasciende cualquier visión reificante de la sociología al consagrar su estudio a las formas de socialización, esto es, “formas siempre en proceso de estar -material o simbólicamente- junto a otros” (Vernik, 2002: 17). Así la *sociología formal* surge de un tipo particular de observación y abstracción de las formas empíricas de socialización. En términos de Simmel la socialización se constituye “en determinadas formas de ser con otros y para los otros” que participan del “efecto recíproco de la interacción” (Simmel, 2002: 78). Por lo tanto, se realiza de diversas maneras que reúnen o enlazan a los individuos en torno a “intereses sensitivos o ideales, momentáneos o duraderos, conscientes o inconscientes” (Simmel, 2002: 79). El autor distingue socialización de la sociabilidad, pues mientras en la primera predomina la motivación concreta -el contenido específico-, la segunda acentúa la “pura forma”, así la considera como “forma lúdica de la socialización” (Simmel: 2002: 85)

que se comporta respecto de la determinación de los contenidos como la capacidad de ingresar en el juego de la interacción con apoyo en cierta impersonalidad -como forma de autorregulación del individuo-, o dicho de otra manera, guiado por cierto “tacto” que orienta la relación con otros. En esta perspectiva es posible deslindar las formas jerárquicas de relación de aquellas simétricas de las que emana el “ideal de la libre vinculación entre individuos” (Vernik, 2002: 63).

Por otra parte, según De Certeau cuando se emprende el análisis de una *cultura* -en tanto cultura en común- resulta fundamental atender a las formas en que se realiza la sociabilidad humana, considerando ciertas dimensiones que se intentan cercar o domeñar de distintas maneras (vía la pasividad del consumo y “la colonización” de la vida cotidiana por los medios de comunicación). Así para el autor la oralidad es central en los intercambios sociales, y exige reconocer su importancia en la relación con el otro. “Toda una arqueología de la voz codifica y hace posible la interpretación de las relaciones” (De Certeau, 1999: 260), sostiene. De alguna manera, la riqueza de la oralidad determina luego la capacidad de leer, o en otros términos, fecunda las estrategias de atribución de sentido. En una sociedad -afirma- no hay comunicación sin oralidad, pues el intercambio requiere la correlación entre el cuerpo y los gestos (“el tono de la voz” individualiza al otro, y también compone el vínculo profundo entre sonido, sentido y cuerpo). En espacios como el aquí analizado la oralidad tiene un lugar importante, no sólo porque *la conversación* organiza las trazas efímeras de los lazos que se insinúan, sino porque el mismo espacio se constituye como “lugar de habla” (Ibíd, 262).

Para De Certeau, la cultura no implica “la posesión” de determinados productos sino las operaciones⁴ en tanto modalidades de “creatividad práctica” que se realizan en el marco de ciertas relaciones sociales. El registro de las operaciones en las prácticas cotidianas se apoya en el análisis del acto singular, ligado a una situación, por eso se trataría de una “ciencia práctica” que busca captar en una situación efímera lo singular. En suma, estas perspectivas convergen en la comprensión del sentido profundo que emana de la configuración del espacio social -singular y en singular- como de las formas de sociabilidad que allí se realizan: esto es, el análisis de las formas empíricas de estar con otros.

⁴ Las referidas operaciones se pueden reconocer en su dimensión *estética* (prácticas que abren un espacio propio en el orden impuesto), *polémica* (prácticas relativas a relaciones de fuerza que trazan un camino propio) y *ética* (prácticas que abren “un espacio de juego, un intervalo de libertad y una resistencia a la imposición”). En tales prácticas se defiende “la autonomía de algo propio” (De Certeau: 1999: 263).

2. El caso Polaroid House

Polaroid House se presenta como una experiencia interesante para el análisis, se trata de un espacio donde convergen distintos circuitos (música, teatro, plástica), es decir, prácticas creativas locales, con las respectivas maneras de pensar tales prácticas (*sensu* Ranciére), que a su vez comportan representaciones sobre lo común y la comunidad. En las entrevistas con los distintos gestores del espacio surgen estas representaciones de la ciudad, las que resulta de interés analizar, pues evidencian como el espacio social se encuentra tramado por los imaginarios. Así Villa María⁵ aparece como una ciudad vinculada a la actividad rural, con una burguesía agro-industrial que manifiesta poco interés en la actividad artística, o conservadora en sus gustos estéticos.⁶

En las entrevistas surgen varias dimensiones a considerar: la historia del espacio en relación de la historia cultural local, modalidades de gestión en períodos de relevo de los actores a cargo del espacio, circuitos culturales y públicos que articula. El espacio inicia con la gestión de Juan Pablo Amante, en el año 2010, en la casa de calle Mendoza, con la denominación Bau Haus- en la actualidad devenida productora- con una agenda interdisciplinar que incluía muestras de artes plásticas, música en vivo y performance. En 2011 continúa la gestión Marina Bossa, fundadora de la galería de arte “Los cuatro gatos”, y la agenda se centra en la música en vivo con jueves de jam de jazz -en la que participan músicos locales- y géneros musicales del circuito independiente, es decir, que no están subordinados a la lógica de rentabilidad de la industria cultural. En este período el espacio cambia su denominación por Polaroid House, adquiere prestigio en el circuito del jazz cordobés, las bandas independientes de la ciudad y la provincia, y aloja con sus presentaciones a los músicos locales. En algunos casos se trata de músicos en formación que proceden de la carrera de música popular de la Universidad Nacional de Villa María (UNVM). En octubre de 2014 compran la llave del bar Fausto Vercellino, Laura Livetti y Guillermo Sánchez, quienes plantean una continuidad con el

⁵ La narrativa histórica local de Villa María refiere una ciudad de orígenes inmigrantes, vinculada al tendido del ferrocarril y al desarrollo del modelo agro-exportador, con un esquema urbano -trazado por los primeros pobladores- según áreas de actividad (cívica, comercial, religiosa). En 1967 Manuel Anselmo Ocampo funda la ciudad -cuando se había iniciado el tendido del ferrocarril- que la transforma en nudo comercial de la producción agrícola en la región que conecta Buenos Aires- Rosario-Córdoba y Litoral-Cuyo. En la actualidad es un centro dinámico del comercio, la producción primaria con la expansión de la soja, en un entorno regional de industrias agroalimentarias.

⁶ En la entrevista Marina Bossa cuenta el tipo de obras que vendió en la galería de arte Los cuatro gatos: “A Villa María le gusta mucho el realismo, le gusta lo que entiende, sobre eso vendí mucho”.

modelo de gestión de Bossa, es decir una agenda en la que predomina la música en vivo, aunque con una inflexión, los días sábados se suele programar la “Fiesta pacheca”, es decir, presentaciones de música popular (cumbia villera o salsa) que realizan músicos formados en la UNVM. Así el caso de Polaroid House configura una “ecología cultural” en tanto forma organizativa que conecta a distintos actores, facilita modalidades de interacción creativa o lúdica (Simmel, 2002), a la vez que genera mecanismos de identificación en tanto comunidad. De acuerdo a Laura Livetti -actual gestora del espacio- allí se expresa “la movida de los otros”.

Si bien Polaroid House es un espacio novedoso dentro del circuito cultural local, no responde a la caracterización de “comunidades experimentales” o proyectos constructivistas (*sensu* Laddaga) pues más que crear modos de vida social, recrea una forma de sociabilidad. Así consideramos que el espacio en su materialidad puede ser pensado en tanto *locus* que hace posible una serie de interacciones en una trama de relaciones sociales, formas de estar-con-otros de carácter lúdico que se expresan y visibilizan en este espacio, vinculado a la ciencia práctica de lo singular que proponía Michel de Certeau para explorar la infinita riqueza de lo cotidiano.

En este sentido una concepción ampliada de la política cultural puede dirigir su atención a las formas de sociabilidad que se manifiestan en este espacio, que -decíamos- recrea formas propias de la vida cotidiana con distintos acentos, incluye a grupos de afinidad (elencos de teatro o proyectos de músicos locales), instaura un espacio fronterizo entre lo privado/ público que difiere de los bares en salones o locales comerciales, debido a que conserva rasgos del mundo doméstico.

3. La casa. El uso de la estética *vintage*

El espacio de emplazamiento de Polaroid House es una vivienda familiar de dos plantas -estilo art-decó con diseño moderno- ubicada en calle Mendoza 534, a la que se realizaron algunas reformas que no modificaron su estructura. Por su ubicación la casa está dentro de la cuadrícula urbana que organizan los cuatro bulevares, trama en la que se sitúan las instituciones públicas más importantes –palacio municipal, iglesia catedral, concejo deliberante, centro cultural municipal, biblioteca y tecnoteca popular-. Las características de la vivienda, con ostensibles detalles pequeño-burgueses -como una lámpara de vidrio tallado con detalles de bronce en hall de ingreso y una colección de platos en el muro de la escalera que luego fueron retirados-, es decir, un espacio

doméstico adaptado para su uso como “bar”, es un aspecto formal que determina el contenido –siguiendo el principio heurístico de Simmel- de las modalidades de sociabilidad que allí se realizan.

La ambientación *vintage* del espacio -un rasgo de la gestión de Bossa que se mantiene- merece una breve consideración. El término *vintage* se utiliza para referir objetos de una época pasada que adquieren valor funcional o estético. En Polaroid House esta clase de objetos forman parte del mobiliario: sillas, sillones, mesitas ratonas, esquineros, televisores de la década del 80, entre otros. ¿De qué manera se integran en el espacio y qué sentido adquiere el uso renovado de estos objetos? Para ensayar una respuesta quizás se deba reflexionar sobre la experiencia del tiempo en el presente, pues mientras predomina la sensación de fugacidad y la imposibilidad de retener el presente, cierta compulsión material -fetichista- intenta retener el tiempo en forma de objeto. En particular, mediante objetos de un pasado reciente que -de manera paradójica- contienen algo definitivamente extraviado. Si Walter Benjamin pensaba que lo anticuado servía de reserva de “energías revolucionarias” es porque consideraba que los restos materiales de un pasado olvidado se podían reintegrar y contribuir a resolver los enigmas del presente. En la cocina de Polaroid cuelga una colección infantil de dinosaurios en miniatura. Esta colección se incorporó con los gestores actuales del espacio, y se torna significativa en relación al uso actual de la estética *vintage*, una especie de fuga al pasado reciente que sigue determinando la experiencia social, resto arcaico y mítico de la infancia -como la era geológica de los animales prehistóricos-, proto-historia de la vida del adulto condicionada por la historia reciente de nuestro país. En nuestra historia reciente la continuidad -más que la ruptura- de la hegemonía neoliberal requiere politizar el horizonte de precariedad (esto es, miseria planificada) abierto desde la dictadura para varias generaciones.

4. De Bau-Haus a Polaroid House

En el período en que la casa se llamó Bau Haus -retomado la denominación de la escuela fundada por Walter Gropius en 1919 en Weimar- pero con los términos separados que en alemán significan “casa en construcción”, el espacio fue ideado como teatro-bar o café concert y la gestión incorporó experiencias que procedían del teatro independiente. En particular del grupo que formó parte de la casona cultural El

Estilóbato⁷, que devino luego en elenco de Keskesé⁸ y las experiencias de teatro-bar. Juan Pablo Amante cuenta: “Keskesé nace ahí. En un momento dijimos si la gente no va al teatro hagamos al revés, empezamos a salir a la calle, a agitar en los bares. En Willy and The Monky cobrábamos cinco pesos el derecho de espectáculo, un bar irlandés, que vendía cerveza importada. Los domingos no iba casi nadie así que convencimos al dueño de hacer un ciclo de teatro bar.” En Bau Haus jueves y domingo la agenda era teatral, Juan Pablo Amante improvisa a partir de textos que originan diversos personajes, Eduardo Kinteros coordina un taller de arte (pintura y escultura) y en el espacio se exhiben los trabajos.

La productora Bau Haus tiene su página en Facebook con la siguiente descripción: “Nació por la necesidad de muchos artistas locales de un lugar de referencia. Hoy hacemos productos/servicios con actores, actrices, bailarines, músicos, fotógrafos, DJs y plásticos de manera itinerante con el sello multi-artístico y estético de Bau Casa de Arte”. En la información general hay un discurso empresarial, la apropiación de conceptos que proceden de la publicidad, y la propuesta de convertir al arte en medio “no tradicional” y recurso para sumar al “mix de marketing” de los anunciantes. El referido discurso⁹ revela una estrategia que busca convertir al arte en recurso (Yúdice, 2002) y a la vez atraer recursos, con una retórica de la empresarialidad dominante de la actual modalidad de construcción del lazo social (Gago, 2014) que establece una tensión con la estética teatral del mismo Amante.

En este período el espacio incorpora experiencias del teatro independiente pero además involucra al circuito de artes plásticas en propuestas multidisciplinarias. El 24 de marzo de 2011 se realiza la jornada “Documento local de identidad” que incluye pintura, escultura, fotografía, la intervención de los músicos Pablo Cordero, el grupo Parc y

⁷ La casona El Estilóbato inició sus actividades en abril de 2001 y cerró en diciembre de 2006. Valeria Plovovich fue una de las coordinadoras del espacio donde se realizaron seminarios y talleres de arte anuales, encuentros de malabares, circo y arte callejero, espectáculos de varieté y breves monólogos improvisados, peñas folclóricas y puestas teatrales de elencos locales.

⁸ El elenco estuvo integrado por Marisabel Demonte, Juan Pablo Amante, Leticia Soria, Valeria Vals, Rocío Orozco, Pía Bernabé.

⁹ Los párrafos siguientes agregan: “BAU Casa de Arte, desde su objetivo que incluye el ganar espacios y promocionar a artistas locales, toma al concepto de “ACTIVACION” de productos y firmas comerciales que se encuentra de moda entre los publicitarios. Esto motiva además el debate entre los protagonistas de la comunicación local sobre las acciones que los anunciantes pueden sumar a su mix de marketing. En definitiva, sumándonos a esta manera de ensamblar ARTE, nos sumamos como PROTAGONISTAS de esta emergente y pujante disciplina coinciden en vincularla con la necesidad de los anunciantes de contactar a un consumidor cada vez más evasivo a través de una diversidad de medios -NO tradicionales, con el fin de materializar una experiencia en su acercamiento.”

Leticia Soria, y la puesta del elenco de Keskesé con textos de Eduardo Galeano y Teatro por la Identidad.

Para Juan Pablo Amante Bau Haus “fue una plataforma real para mostrar y experimentar” y puso en evidencia que “había mucha producción que no tenía donde mostrarse”. Por otra parte, señala: “muchos atribuyen el crecimiento cultural de la ciudad a la universidad, cosa que es imposible negar, pero varios de los referentes en distintas ramas del arte están trabajando desde antes de la universidad”. En relación a los rasgos de la sociabilidad referidos, afirma: “era muy poco común que alguien abra su casa, te sientes al lado de un desconocido en la misma mesa a disfrutar de un espectáculo.”

Marina Bossa continúa la gestión del espacio rebautizado Polaroid House -nombre que surge vinculado con su interés por la fotografía- y con la ambientación *vintage*, con muebles de la década del 70 en el lugar. Marina refuerza los aspectos referidos a las características del espacio: la gestión familiar por un lado, la sensación de “estar en casa”, por otro. Al respecto dice Bossa: “Lo que me parece que hizo Polaroid es hacer que la gente se sintiera en su casa, no ibas ahí a que te miraran, porque como no había vidriera, te sentabas, hacías la tuya, estaban todos contenidos ahí”.

En la agenda que se puede reconstruir a través de la página de Facebook -dispositivo que forma el “archivo”¹⁰- predomina la música en vivo. Una estrategia para organizar la agenda es atender la programación del Club Belle Epoque en Córdoba capital para replicar presentaciones. Bossa recuerda la presentación de Leo García por la cantidad de público que desborda la capacidad del local, la presencia de Fernando Samalea -una figura histórica del rock- con Rosario Ortega, y propuestas musicales de un circuito al que califica de “exquisito”, como el dúo de jazz cordobés de Gustavo Lorenzatti y Santiago Bartolomé, el dúo Finlandia integrado por Mauricio Candussi (Argentina) y Raphael Evangelista (Brasil) que fusiona instrumentos acústicos, sonidos electrónicos y ritmos latinoamericanos (milonga, cumbia, candombe, entre otros).

En la entrevista Bossa advierte la escasez de espacios para la música en vivo, la importancia que tuvo Mundo Bar -el local que estaba sobre Irigoyen- en ese circuito, la falta de iniciativas del municipio para estimular la ampliación del circuito -que contrasta

¹⁰ El investigador Diego Vigna identifica la figura del archivista en las redes sociales: “El archivista es un interviniente de determinada cantidad de documentos que están por ahí, los organiza, les da sentido y pasa a ser una especie de autor”. Si bien la construcción de la página de FB de Polaroid no responde a esta caracterización, se podría pensar que “forma archivo” pues documenta la actividad en el lugar con determinado tipo de lenguaje. Véase: Rodríguez; Juliana: “Burbujas sociales: encerrados frente a un espejo” en La Voz del Interior, 30 de abril de 2017

con la cantidad de espacios¹¹ para adolescentes y jóvenes que recuerda existían en la ciudad a fines de los 80- el predominio de una gestión centralizada de la cultura y la importancia que adquiere el local entre los músicos de jazz de la provincia.

Al respecto Bossa cuenta: “Se fue corriendo la bola con los jazzeros, por el Eduardo Elia que amó el lugar y por el piano afinado hermoso que hay ahí. También empezó a correr mucho la bola por el tratamiento que dábamos a las personas que venían a tocar, eso es algo que no tiene un precio tangible, pero que los músicos valoran un montón.

Todo el mundo quería venir a tocar a Polaroid, no dábamos abasto con la agenda”.

Luego refuerza esta valoración “lo usaron como punto de reunión los jazzeros cuando se hacían las movidas de jazz en Córdoba”.

En la entrevista Bossa cuenta que la manera de comunicar a través de las redes sociales resultaba atractiva por interpelar al público con códigos de sociabilidad intra-familiar.

En el posteo de Facebook del 23 de diciembre de 2013 se lee:

“Queridos amigos!! Se termina el año, este año en el que la vida nos mostró lo frágiles que somos, lo efímeros... este año en el que nos sentimos tan acompañados y nos llenaron de amor, lloramos juntos y también reímos.

Quienes formamos *la familia Polar (la cursiva es nuestra)*, queremos agradecer profundamente:

A todas las personas que se acercan al bar y se sienten como en *sus casas!*

A los amigos y colegas que conforman el circuito local, entre los que hacemos fuerza para despertar, entretener y emocionar a nuestra querida Villa María”.

A continuación se agrega la lista de los músicos que formaron parte de la agenda¹².

¹¹ En la entrevista Bossa señala: “La carrera (de música de la UNVM) trajo un montón de músicos y hace que haya necesidad de espacios para tocar, bandas incipientes están apareciendo por semana. Los chicos se juntan y quieren tocar, y todos quieren que los vayan a ver, entonces hace falta que haya más lugares... Si te pones a pensar, cuantas cuerdas tiene la costanera desde El ángel al (barrio) Santa Ana, cuántos lugares para comer tenés en la costanera, cinco o seis, una costanera hermosa. Cuando nosotros éramos chicos en el centro estaba Fancy, Flop, La imprenta, Chaplin, L Espoir, al frente de la plaza, donde están los jueguitos, estaba Clapton, lo clásico, Toluca. Cuando era joven los sábados y domingos los pasaba en el centro, o sea, había de todo, ahora no hay nada en el centro, ni un restó gourmet.”

¹² La lista incluye a los siguientes músicos y formaciones musicales, dando cuenta de la importancia que adquiere el espacio tanto entre músicos en formación, como aquellos con trayectoria consolidada : Ave, Andres Rondano, Alcides Coronel, Alvaro Montedoro, Ariel Rodriguez, Bajale al magenta, Benigno Lunar, Carlos Loarte Flores, Caro Segre, Conrado Vassia, Coiffeur, Cristian Andrada, Dario Doñate, De la Rivera, Desatanudos, Diosque, Eduardo Elia, Enano cabeza de chapa, Elek Odri, Fabricio Amaya, Facu Creton, Facu Seppey, Fausto Vercellino, Fede Latanzzi, Fer Mercadal, Finlandia, Fran Lauria, Francisco Bochaton, Gaston Perez Rivera, German Galdeano, Guille Mena, Guille Sequeira, Gustavo Lorenzatti, Hering, Hipnotica, Intrépidos Navegantes, Jam Club Bandon, José Azocar, Joseph Johnson, Juan Ga, Juan Martin Lucero, Juanito el Cantor, Juguito de Guayaba, Kubos, La Cantarolas, La Grella Tanguera, Lattenzia & the funky dealers, Los Harapos, Lucas Magnin, Lucho Cuvieello, Lucho Garcia, Machi Endrek, Maria Luz Diaz, Mariana Paraway, Martin Dellavedova, Matias Perez, Motorblues, O-Bri noise (Osvlado Brizuela), Oh Jacqueline, Pablo Chudnowsky, Pablo Elorza, Pedro Cabal, Rayos Laser, Ren,

En la conversación Bossa relata la experiencia en la galería de arte “Los cuatro gatos”, una experiencia inédita en la ciudad, pues durante cinco años fue un espacio alternativo al circuito de las artes plásticas municipal, en el que se realizaron 50 muestras, e inició en el coleccionismo a miembros de la burguesía local. En la galería se hizo la muestra “Los usos de la imagen”; con el propósito de re-significar la fotografía “Asado en Mendiolaza” (2001) de Marcos López fueron convocados a participar -en una exposición colectiva- los trece artistas que aparecen retratados en la imagen. La muestra se inauguró en abril de 2010, durante la semana santa, remitiendo a la última cena - aunque profana- que configura la imagen creada por López.

Si bien el espacio comienza con una propuesta donde convergen distintas disciplinas artísticas, luego devino “*ghetto* de músicos” -según la expresión de Juan Pablo Amante-. Ahora cabe preguntarse si estas experiencias participan de una estética post-autónoma. De acuerdo a primer postulado de Ludmer se integran en el circuito del consumo de música en vivo -en una economía de la producción cultural-, o en una paráfrasis de la autora, “todo lo cultural (y musical) es económico y todo lo económico es cultural (y musical).” Por otra parte, el espacio no surge con la tentativa de explorar las potencialidades de la vida en común (*sensu* Laddaga), sin embargo alcanza de manera indirecta tal exploración al modificar las modalidades de sociabilidad instituida mediante la creación de un espacio de interacción lúdica.

La actual gestión a cargo de Polaroid House reconoce a su vez la importancia de Mundo Bar, aunque plantea el contraste. Al respecto, dice Laura Livetti: “Mundo estaba re bueno, pero el día que vos querías hacer algo más tranqui... El día que no querías ir a escuchar una banda bien arriba, o bailar, si quiero tomar algo ¿la gente dónde va? También acá Marina traía, que se yo, cosas que no había, entonces era venir, escuchar una banda de jazz, algo más tranquilo, digamos. Y era un plan re distinto”.

La agenda musical se organiza el jueves con la jam de jazz, viernes de rock y sábado de cumbia o salsa. Los actuales gestores definen el espacio como “alternativo”, *under*, o expresión de una subcultura¹³ -características propias de la cultura juvenil y el rock durante el período de su emergencia-, que en la actualidad se vincula con los géneros

Renato Borghi, Reni Bonamichi, Santiago Bartolomé, Sebas Metaplasma, Sir Hope, Soplo el fantasma, Son Compañi, Surfistas del sistema, Tango de la vecindad, Tefy Parsi, Tomas Ferrero, Trio Lio, Valentines y Walter Barraza.

¹³ En la entrevista Fausto Vercellino afirma: “creo que acá se expresa el *under*, que es una subcultura supongo. Desconozco bien qué es la cultura de la ciudad.”

musicales o los circuitos culturales que no resultan domesticados por la estética homogénea y la lógica de rentabilidad propia de la industria cultural.

El espacio se caracteriza por recibir público universitario en un 80 % -según Bossa-, también por su carácter transgeneracional pues en su composición etaria abarca a personas de 18 a 60 años -según Guillermo Sánchez-, aunque este aspecto se deba pensar asociado a la prolongación de experiencias propias del período de juventud a la vida adulta en las últimas generaciones.

Laura Livetti refiere los cambios en el circuito con la presencia de la universidad y codifica la diferencia entre grupos de jóvenes estableciendo algunas diferencias:

“Fue muy oscuro el *under* antes que empezara la universidad, porque los espacios que había eran para escuchar rock y tomar merca, digamos, y si a vos no te gustaba eso, pero te gustaba la música, estabas en una encrucijada rara, de adolescente, o te perdés en esa o te quedás en tu casa con tus amigos, conocés algún hippie que toque la guitarra. Estaban muy marcados los sectores, estaban los rockeros, estaban los hippies y estaban los otros, y los chetos. Con la universidad se empezó a acrecentar el under, la movida de los otros, más allá de la gente que consume, como que se empezó a hacer más grande y pudimos ver que se armaron más grupos.”

La expresión de Livetti “la movida de los otros”, condensa la dificultad de clasificar al público de Polaroid, mientras las demás codificaciones recortan algunas diferencias: “rockeros”, “hippies”, “chetos”. En verdad la referida “movida” da cuenta de la constitución de un espacio alternativo en el que algunas diferencias se reintegran, mientras se respeta el tipo de sociabilidad que allí se instituye.

5. Cierre: breve discusión

Para Raymond Williams (1994) una cuestión central para la comprensión de la cultura depende de la agudeza para captar nuevas formas o adaptaciones de formas, y con más detalle observar elementos emergentes. Así, una de las dificultades para el análisis consiste en convertir la experiencia en una serie de productos acabados, o bien centrar el análisis en instituciones y formaciones con formas establecidas antes de atender a los procesos formativos.

En tanto emergente de la cultura local el caso analizado muestra la persistencia de ciertos significados y valores en la manera de concebir la cultura -y la actividad cultural

en la ciudad-, así su carácter emergente estaría en las relaciones y prácticas que el espacio hace posible, y la base social de las prácticas (un grupo de jóvenes con acceso a la educación superior está actualmente a cargo de la gestión del espacio).

Polaroid House es un espacio híbrido pues sus características se mueven en la frontera de lo íntimo-doméstico-público, aunque reconocido en su calidad de espacio social. Si el barrio -en la descripción de P. Mayol- es un término medio entre un adentro (la vivienda) y un afuera (el espacio urbano), aquí el bar se singulariza pues también se recorta entre el afuera y el adentro, en tanto remite al espacio privado o a una suerte de privatización del espacio público (de una manera diferente a la apropiación privada de lo público). Por definición, entonces, el circuito municipal no podría generar un espacio de estas características, aunque debería atender a la demanda de ampliar el circuito de música en vivo.

Para Marcos Mayer “el arte es un mediador entre lo que nos es dado y lo que deseamos. En otras palabras, abre el mundo a lo posible” (Mayer, 2004: 27). La reflexión es interesante para considerar lo que sucede en espacios donde estar-con-otros es también una apertura a lo posible. Si te parte del diagnóstico que ya formaba parte de *La invención de lo cotidiano* (De Certeau, 1999), donde el autor reconocía la fragmentación social vinculada con los problemas de inserción por medio del trabajo -y la desestructuración del tejido social-, a la que se suma la destrucción de redes de pertenencia institucional, con repercusión en las formas que asume el lazo social. En nuestra sociedad el deterioro del lazo social es persistente y en la actualidad se exhibe con crueldad en el aumento de todo tipo de violencia(s).

En su estudio de Certeau afirmaba “lo social es el espacio del otro”, es decir, lo social sólo que constituye como tal cuando el otro es una presencia plena, nudo de comportamientos, ya sea códigos de cortesía (las formas “amables” de trato), y “los beneficios simbólicos” esperados que refiere Pierre Mayol por la manera de “hallarse” en el espacio. En Polaroid House hallarse bien implica aceptar el contrato implícito de no sólo comportarse bien, sino de ser amable en el trato con otros -quienes están próximos en el espacio-. Guillermo Sánchez lo expresa de la siguiente manera: “En mi caso, yo que vengo a trabajar acá, lo que quiero es que el público sea tranquilo, digamos. Quiero poder trabajar tranquilo, pasarla bien y que el público también la pase bien”.

Por último, un detalle decorativo que adquiere sentido luego de describir la sociabilidad en Polaroid: en el hall de ingreso se suele colocar banner con flores. Para Benjamin, las

flores son “símbolo de una naturaleza desnuda” (Benjamin, 1979) que se opone al mundo técnico, así en este espacio la sobre-naturaleza del mundo simbólico recrea el arte de coexistir de la que emana una modalidad de vinculación un poco más libre entre los individuos.

“Estar juntos porque sí” (*sensu* Simmel), como hecho lúdico, tiene un sentido inmanente de profunda trascendencia para la recreación del lazo social y la constitución de comunidades inciertas, cambiantes y efímeras -y en este sentido experimentales- en los espacios abiertos por las prácticas artísticas.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1979): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*. Editorial Taurus, Madrid.

Benjamin, Walter (2005): *Libro de los pasajes*. Editorial Akal, Madrid.

De Certeau, Michel et. al (1999): *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. Universidad Iberoamericana, México DF.

Laddaga, Reinaldo (2006): *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

Ludmer, Josefina: “Literaturas postautónomas” (Documento en línea). *Ciber Letras. Revista de crítica literaria y cultura*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17.html> [Consulta: 03-08-2010]. ISSN: 1523-1720 NUMERO 17, julio 2007.

Mayer, Marcos (2004): *John Berger y los modos de mirar*. Campo de ideas, Madrid.

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

Ranciére, Jacques (2002): *La división de lo sensible. Estética y política*. Consorcio de Salamanca, España.

Rodríguez; Juliana: “Burbujas sociales: encerrados frente a un espejo” en *La Voz del Interior*, 30 de abril de 2017. Consulta: <http://www.lavoz.com.ar/numero-cero/burbujas-sociales-encerrados-frente-un-espejo>

Simmel, Georg (2002): *Cuestiones fundamentales de sociología*. Editorial Gedisa, Barcelona.

Vernik, Esteban (2009): *Georg Simmel: sociólogo de la vida*. Quadrata, Buenos Aires.

Miller, Toby; Yúdice, George (2004): *Política cultural*. Gedisa Editorial, Barcelona.

Williams, Raymond (1997): *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona.

Williams, Raymond (1994): *Sociología de la cultura*. Editorial Paidós, Barcelona.
Yúdice, George (2002): *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*.
Editorial Gedisa. Barcelona.

Entrevistas:

Juan Pablo Amante (director artístico de Bau-Haus y Escena)
Marina Bossa (gestora cultural)
Fausto Vercellino (músico)
Laura Livetti (estudios incompletos de producción de moda)
Guillermo Sánchez (estudios incompletos de ingeniería electrónica).

Otras referencias:

Juan Pablo Amante: Un millón de personajes. Entrevista Revista Wam. Disponible en:
<http://www.revistawam.com/juan-pablo-amante-un-millon-de-personajes/>
<http://loscuatrogatosgaleria.blogspot.com.ar>