

Un acoplamiento entre sistema político y artístico: Políticas culturales.

Mauro Iuvaro.

Cita:

Mauro Iuvaro (2021). *Un acoplamiento entre sistema político y artístico: Políticas culturales*. XIV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-074/67>

XIV Jornadas de la Carrera de Sociología

Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de
Buenos Aires

Sur, pandemia y después

Autor: Mauro Iuvaro

AÑO 2021

Teoría de Sistemas Sociales y Políticas Culturales: Un estudio de caso

A mi amigo, Matías Palacios.

Gracias por introducirme a la sociología, y a Luhmann

1. Introducción

En un artículo publicado en el año 2018 Per Mangset se pregunta si las políticas culturales tradicionales no han llegado a su fin y estamos entrando en una era de post políticas culturales. En sus argumentos señala que desde la política se justifica su aplicación al poner las expectativas en los efectos positivos de actividades culturales por fuera del campo artístico, y más bien en el desarrollo de la industria, salud y educación. A esto le suma la pregunta sobre si el desarrollo histórico de un sector cultural específico no aprisionó a la cultural en una “caja de hierro”, y por el contrario, si una política cultural no sectorizada y diseñada en organizaciones más diversas del Estado podría generar una idea más innovadora y beneficiosa respecto a ellas. Otro de sus argumentos apunta a los problemas de financiamiento que asumen esas políticas, y asevera que la cultura a menudo aparece como una categoría residual cuyos gastos suelen determinarse según las necesidades de otros sectores públicos. Precisamente, ¿podría la producción cultural ser capaz de sobrevivir con los ingresos del mercado sin subsidios públicos? (Mangset, 2018). Sobre este último punto, ¿por qué la racionalidad económica continúa siendo un factor tan importante en las políticas culturales? (Billie, Grønholm, Møgelgaard 2016). Sus análisis hacen foco en la complejidad que asume la obra de arte ya que no hay un criterio único para su evaluación y que justamente por ello es que la política debe afrontar esta complejidad mediante la aplicación de la racionalidad económica y la decisión sobre qué financiar y qué no. En otro plano de discusión, Tomás Peters (2021) problematiza la alta circulación global de símbolos y signos en el contexto de la diversidad global y local, y plantea como un desafío de las políticas culturales el cuidar de reproducir los algoritmos culturales que vivimos cotidianamente en las plataformas tecnológicas como principios de inclusión/exclusión en sus salas y espacios de encuentro.

En síntesis, programas de decisión sectorizados bajo una sola organización del Estado (Ministerio de Cultura), el dinero como medio indispensable en las decisiones de políticas culturales, la definición de cultura y los criterios de inclusión/exclusión sobre el que se toman decisiones al interior del sistema político como de otros sistemas. Ante esta serie de problemas, ¿qué observación puede hacer la sociología? ¿Qué marco teórico puede ofrecer una reflexión certera sobre los criterios que sustentan un programa de decisión de la organización estatal sobre una situación como el problema del acceso al arte en los barrios periféricos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires? ¿Cómo abordar el problema de la complejidad de la producción artística en la decisión y transmisión de recursos como el dinero y el derecho por parte del sistema político? ¿Qué de lo que tematiza una sociedad puede asumir una forma artística u otra según los criterios de inclusión / exclusión culturales? ¿Cómo, por ejemplo, el diseño de la Carpa Cultural Itinerante, como política cultural, puede ser un caso de observación para responder estas preguntas? Estas preguntas buscan dialogar con una pregunta más amplia de Tomás Peters (2021), ¿cómo se despliega la herencia y actualización de la crítica cultural, la sociología del arte y el pensamiento crítico al interior de la administración pública de las políticas culturales?

La intención de este artículo es abordar estos problemas desde una perspectiva sociológica con herramientas que brinda la teoría de Niklas Luhmann. En sintonía con Brans y Rossbach (1997), creo que la teoría de Luhmann puede “aportar un enfoque sobre la “dinámica de las políticas públicas y sus relaciones, o acoplamientos estructurales, con otros subsistemas de la sociedad.” (p.437)

2. Organización, decisión y programas:

Entre los problemas que surgen en las sociedades, una parte de ellos puede ser observada, discutida y tematizada al interior de la política, lo público, y solo una parte es incorporada en la agenda por la organización del Estado. Así, los temas seleccionados deben ser traducidos en programas de decisión que se acoplan entre distintos subsistemas (económico, artístico, derecho, salud, etc.) para lograr una posible solución. Este enfoque implica revisar la definición de organización, Estado, decisiones, programas decisionales y proyectos.

En primer lugar, como presupuestos de las organizaciones: la teoría de los sistemas autorreferenciales renuncia a determinar su objeto mediante supuestos relativos a la esencia de este, así como también las teorías de la acción, porque ellas recurren a

representaciones (intenciones, fines) de un actor, para explicar las conexiones entre sus actos. Las organizaciones, al observarse a sí mismos como sistemas deben diferenciarse de su entorno, pero no como objeto fijo, sino que usan la propiedad identidad solo para poder sacar a relucir determinaciones siempre nuevas y para poder abandonarlas de nuevo. Según Luhmann (2010), “la autopoiesis [clausura operativa respecto a su entorno] solamente es posible, por lo tanto, si el sistema se encuentra en el estado permanente de incertidumbre sobre sí mismo, en relación con el entorno, y puede producir y controlar esa incertidumbre mediante la autoorganización” (68-78). Sobre el concepto de absorción de incertidumbre, refiere a cuando los puestos de decisión procesan información, cuando sacan conclusiones, cuando se observan los riesgos que se podrían seguir de la información incompleta y cuando se entrevén las consecuencias no deseadas. En las organizaciones, además se formaliza el rol de membresía, que confiere identidad al cargo o en último término al puesto. Respecto a la relación de las organizaciones con los otros sistemas, Luhmann (2017) sostiene que, “una sociedad funcionalmente diferenciada se reproduce con ayuda de la diferencia de sociedad y organización, es decir, se reproduce por medio de esa diferencia, no haciendo de la sociedad una organización” (p.430). Más precisamente, las organizaciones son los únicos sistemas de la sociedad que permiten el acople entre distintos sistemas, ya que pueden comunicar a los otros entornos sistémicos (economía, arte, religión, derecho, etc.). En palabras de nuestro autor:

“Las organizaciones son los únicos sistemas sociales que pueden disponer de esta posibilidad: ni la sociedad, ni los sistemas sociales ni la interacción disponen de esta capacidad de comunicar porque en su entorno no encuentran destinatarios a quien dirigirse” (Luhmann 2009, p. 245)

¿Cuál es la organización predilecta de la sociedad que tiene el poder para vincular decisiones colectivamente? El Estado. Sin embargo, para que una temática sea incorporada a su agenda, ella debe haber irritado, previamente, la triple diferenciación funcional del sistema político; lo público, la política y la Administración. Es en esta diferenciación donde se genera la circularidad de la comunicación política. El primero como organizaciones de interés y personas que emiten su satisfacción o descontento respecto a la Administración o la política, la segunda compuesta por las organizaciones partidarias, y la tercera como el gobierno y/o legislación, es decir, la totalidad de las instituciones que, apoyándose en mandatos o puntos de vistas políticos, crean decisiones vinculantes. Así, por ejemplo, la política reflexiona sobre las temáticas que más tarde serán traducidas en programas por parte de la Administración, y estos podrán influir en el público siempre y cuando éste esté dispuesto a cooperar. Y el Estado de Bienestar es, particularmente, la

forma en la que, desde la política, se han incorporado mayor cantidad de opciones¹ respecto a los problemas de la sociedad:

“El concepto de inclusión significa la incorporación de la población global a las prestaciones de los distintos sistemas funcionales de la sociedad. Hace referencia, de un lado, al acceso a estas prestaciones y, de otro, a la dependencia que de éstas van a tener los distintos modos de vida individuales (...) La realización del principio de inclusión en el ámbito funcional de la política tiene como consecuencia el tránsito al Estado de Bienestar. Estado de Bienestar es la realización de la inclusión política” (Luhmann, 1993, p. 49).

Y sobre la circularidad de la comunicación política, a medida que el Estado de Bienestar se desarrolla, a la Administración se le encomienda la realización de cada vez más programas. Sin embargo, la explicación teórica no detalla qué debe ser incluido, sino cómo. Este es un concepto abierto, y de allí que la idea de bienestar como meta política constituye un correlato semántico por medio del cual el sistema político puede referirse a sí mismo sobre cuáles temáticas son necesarios programas de decisión, políticas, etc. “El principio de compensación y los principios reguladores de igualdad y la seguridad no son limitaciones, sino meros puntos de referencia en la búsqueda de ámbitos de intervención del Estado de Bienestar” (Ídem, p.56).

Para ello el sistema político debe ejecutar selecciones (decisiones) y diseñarlas mediante programas de fines. Estos como construcciones de posibilidad de una decisión siempre referida a la situación. Así lo sostiene Luhmann (2010): “También se necesita decidir aun sobre los fines y la decisión requiere una legitimación, la cual no puede recurrir, a su vez, a fines (naturales)” (p. 316). Por eso los programas de fines son auténticos programas de futuro, en los que se trata de fijar el propio fin y delimitar la elección de medios posibles. Dichos de otra manera, los programas de fines también pueden ser conceptualizados como “proyectos” (programas altamente complejos para una única ejecución²). A su vez, estos proyectos unitarios están limitados temporalmente, de manera que deben ser eficaces y eficientes en su planificación longitudinal. Esto es fundamental, ya que en todos los programas la cuestión del tiempo condiciona las posibilidades que facilita el dinero.

¹ Según Luhmann, el concepto de *opción* se introduce para designar la unidad de la comprensión de la sociedad y la de la elección de programas

² Luhmann confiere también que el proyecto puede consistir de varias secuencias por parte de la organización; institutos de investigación, políticas culturales, consultoras de empresas, etc.

En relación a su contexto, los programas de decisión están conectados con la memoria, ya que están enfocados a futuro y deben decidir sobre cómo abordar distintas problemáticas. La memoria es útil para olvidar, antes que almacenar datos del pasado, y así reducir la complejidad que le presenta la situación; el olvidar libera continuamente las capacidades de orientación del sistema para elaborar nuevas informaciones. Finalmente, con ayuda de las organizaciones y sus programas de decisión, el sistema político puede decidir a qué hechos del entorno (sucesos, problemas, peligros), quiere otorgarles efectos causales, porque aquello *podría ser* diferente, pero necesita vincular decisiones para ello. “Pero, de nuevo, depende de qué programas son activados el modo en que estas irritaciones serán definidas en el sistema y transformadas en transformaciones” (Ídem, p. 323).

Lo interesante que trae este enfoque teórico es la posibilidad de observar el contexto en el que la toma de decisiones de una organización como el Estado se desarrolla respecto a su entorno y al interior de la política, cómo diseña proyectos, y cómo están condicionados, en parte, por el tiempo y el dinero.

3. Políticas culturales, organizaciones artísticas y dinero

El diseño de las políticas culturales, por parte del Estado, ha ido cambiando según los problemas definidos por la sociedad. No obstante, si en los años 60 la inclusión política del problema de la cultura se realizó por medio de la democratización al acceso de bienes artísticos como respuesta al imperialismo cultural estadounidense que amenazaba desde el entorno, actualmente el problema de la cultura no puede reducirse únicamente a los problemas que surgen de un subsistema diferenciado como el del arte, y la obra artística, sino a otros problemas estructurales que surgen, en una dimensión hasta ahora desconocida, en otros subsistemas. La exclusión hacia nuevas identidades de género, el calentamiento global, el riesgo de la tecnología, por decir algunas, comienzan a ser tratadas por la sociedad como cuestiones culturales, pese a que no sean propiamente del subsistema artístico. En palabras de nuestro autor, Luhmann (1993), “es significativo que de la autonomía de otros sistemas funcionales surgen problemas de orden para los que la sociedad requiere decisiones políticas” (p. 91). Y es en la política donde serán tematizados e incorporados como parte de la agenda de la Administración.

¿Cómo problematiza el sistema político y de qué forma? Sobre ello Luhmann incorpora el concepto de scripts, como esquematismos y motivos que justifican la resolución de problemas definidos como sociales. El sentido que se les asignan a ellos está referido al

tiempo, es decir que no son trascendentales, sino que varían según las decisiones sobre ellos. El efecto que producen no lleva directamente a la verdad del problema sino que se tomen decisiones sobre él, y que de esa manera se absorba incertidumbre sobre el futuro. Este concepto pareciera dialogar con un problema igual de amplio que es la definición de lo que es, o no, cultural para una sociedad y cómo genera esquematismos y motivos que justifican una forma particular para resolver los problemas. Sin embargo, ¿cómo definir un concepto tan abarcativo como el de cultura desde la Teoría de los Sistemas Sociales (TSS)? Si lo que se entiende como cultura es una autodescripción del observador, entonces de cada autodescripción cultural deriva comunicación, en tanto cada una sirve para comunicar a un otro algo acerca del mundo o de uno mismo. Según Mascareño (2017), es un nombre “genérico con el que los observadores designan un modo en el que aspiran ser percibidos por otros en un determinado contexto”. (p. 196). Si la definición de cultura es una fórmula abierta/marca de vacío que espera por llenarse según distintos atributos de contexto, cada descripción de lo que es cultural asume un posicionamiento estratégico frente a un contexto perfilado en la propia descripción. Este rodeo en la discusión de lo que es, o no, cultural es para observar el error de la observación sociológica, al haber aceptado la estabilidad de la descripción de lo que es cultura según descripciones pasadas en determinados contextos. La construcción de sentido sobre una descripción cultural es, además de la selección de posibilidades, la observación de que esta puede ser de otro modo, es decir, que la atribución de contenido de una definición cultural es pura contingencia. En esto, la descripción de lo que es cultura opera como ficción real de la comunicación para que los sistemas puedan acoplarse efectivamente.

“Mediante tales descripciones se formulan en la comunicación estabilizaciones de expectativas que buscan elevar las probabilidades de inclusión –o también de exclusión– de determinados rendimientos sistémicos para los individuos que adhieren a la descripción cultural, o más bien, para aquellos que en la propia descripción se dice que adhieren. El sentido de esas expectativas de inclusión / exclusión se expresa en el modo en que se organizan los atributos con los que se llena la fórmula cultural” (Mascareño, 2017, p. 201)

De esta manera, la fórmula *cultura argentina* depende de la selección de los atributos con los que se desarrollan los criterios de inclusión / exclusión que se busque promover con ellos. Si la descripción enfatiza el carácter católico de la cultura argentina, entonces la inclusión de enseñanza religiosa obligatoria en las escuelas es más factible, así como la exclusión de medidas como el matrimonio igualitario, el aborto, la legalización de la marihuana, etc. Si la descripción enfatiza el carácter corrupto de la política argentina,

entonces se promueva la inclusión política de una Oficina de Anticorrupción, y se excluyen otros tipos de cuadros políticos. Si la descripción enfatiza el carácter gauchesco de la cultura argentina, entonces se incluirán comunicaciones artísticas mayormente relacionadas al tango y otros géneros afines, y se excluirán descripciones referidas al rock o vanguardias artísticas. Si la descripción enfatiza al producto de las industrias culturales como expresión artística legítima de la cultura, entonces se incluirán las formas artísticas de estas industrias y se excluirán formas artísticas de tipo comunitarias. Como se verá, en todos los casos la fórmula designa como ineludible la inclusión de rendimientos políticos, educativos, económicos, artísticos, religiosos, etc. Volviendo a Mascareño:

“Se puede afirmar: la descripción cultural es una estrategia de posicionamiento que la comunicación pone a disposición de los individuos para regular los modos de inclusión / exclusión en rendimientos sistémicos. Por ellos es siempre variable, por ello no puede tener nada efectivamente permanente que condiciona la estrategia de inclusión o exclusión (...) Lo “permanente” se construye como elemento de la propia descripción cultural que juzga necesario afirmar el carácter permanente de la cultura para probabilizar los objetivos contenidos en la misma descripción” (Mascareño, 2017, p. 202)

Acá es necesario una aclaración. Según Luhmann, en la sociedad funcionalmente diferenciada no hay un sistema que prevalezca sobre el resto, sino que cada uno cumple su función en la sociedad. Si la política deseara esta predominancia, debe aspirar en adoptar la responsabilidad total sobre ella e ignorar el principio de diferenciación funcional del que la propia sociedad es un producto. Pero si tomamos como premisas, por un lado la observación de Mangset sobre el mayor alcance que deberían tener las políticas culturales, y por otro la fórmula de contingencia que propone Mascareño entonces surge la pregunta: ¿qué alcances pueden tener las políticas culturales como reguladoras sobre lo que incluyen/excluyen los otros sistemas como cultural?

“Seguramente se puede insistir en la ambición de una política de bienestar moderna y/o de una política de regulación ecológico y desarrollar ambas como programación política. Sólo habría que evitar llamar a esto regulación social, pues como tantas otras cosas, se trata de regulación en la sociedad (...) La regulación es siempre autorregulación de cada sistema y solo en ese marco se trata de una distinción que orienta la acción. O dicho de otro modo: hay que preguntar por la unidad que se regula a sí misma. Y esa unidad no es una acción, sino un sistema” (Luhmann, 2017, p. 452)

Pero, ¿de qué manera el Estado de Bienestar puede generar opciones políticas? ¿De qué forma el dinero y el derecho pueden ser medios facilitadores para la vinculación entre política y arte, por ejemplo? Nuestro autor parte de que los medios de comunicación (poder, derecho, dinero, obra de arte, etc.) suministran premisas para las decisiones y pueden así

transmitir el efecto vinculante de las decisiones. Y, precisamente, para que el poder político alcance su función técnica, se vale mediante la legislación y la disposición del dinero para alcanzar resultados políticos desde una instancia central; tanto el derecho como el dinero aumentan la visibilidad, y con ello, también la sensibilidad para el cambio. Sin embargo, nuevamente, los alcances de estos medios no son suficientes para regular a los otros sistemas, así como tampoco cambiar a las personas. Pero sí pueden generar algo nuevo, según Luhmann (2005), es decir, incorporar un punto de vista novedoso, por ejemplo artístico, sobre un problema, de manera que “el observador, al experimentar una instancia artística, pueda extraer conclusiones para su propia vida y para su propia experiencia de mundo” (p. 447), y en suma a esto, Peters también reflexiona en cómo

“la obra de arte siempre articula *lo otro*: posibilidades inéditas, selecciones novedosas, intervenciones inesperadas una diferencia al interior de un sistema. Mientras algunas teorías sociológicas y filosóficas se dedican a escribir el estado del arte en el arte (...) la teoría de sistemas busca aportar conceptos y métodos que ofrezcan lecturas complejas a interrogantes controvertidas que solo el arte sabe responder”. (Peters, 2021, p. 76)

Son interesantes los planteos que hace Luhmann en “El arte de la sociedad” (2005) a propósito de la relación entre el subsistema del arte con el resto de los subsistemas. Señala que “son más bien pocos (y laxos) los acoplamientos estructurales entre el sistema del arte y otros sistemas (...) Comparado con las relaciones internas de otros sistemas –derecho y política, ciencia y economía- el sistema del arte carece de tales acoplamientos” (p. 397). En el apartado plantea que el acoplamiento más fuerte entre arte y otro subsistema es con el económico, a partir del mercado del arte plástico. ¿Pero acaso las políticas culturales, en clave artística, no comprenden otra forma de acoplamiento estructural³ lograda mediante la Administración y organizaciones artísticas? Sobre esto, Luhmann plantea que al interior de las organizaciones, de cualquier tipo, pueden establecerse varios sistemas funcionales; los sistemas encargados de una función no necesitan estar de acuerdo, cada uno puede trabajar a su manera. Podemos tomar a las organizaciones artísticas como ejemplo con quienes se acopla el sistema político, y la importancia del dinero para el funcionamiento de cualquier organización, ya que las organizaciones solo pueden funcionar con dependencia del dinero. Más aún, Luhmann (2017), “todos los sistemas funcionales, en la medida en que hagan uso de sus organizaciones caen en dependencias monetarias” (p.414). Y sobre

³ Sobre este concepto: como la forma que tienen los sistemas de incidir uno sobre los otros, pero sin determinar los estados internos de estos.

nuestro tema, podríamos afirmar que la mayoría de las organizaciones artísticas invierten el dinero generado o adquirido en producir más comunicaciones artísticas, es decir, obras de arte.

Sin embargo, aquí nos encontramos con un problema, ¿a qué organizaciones artísticas debe orientar los medios del derecho y el dinero el Estado? Esta es una pregunta que atraviesa toda la gestión del arte y la cultura, y el problema puede escindirse en dos variables. Una, sobre las características del medio del dinero, que es su escasez, y de allí que la selectividad de acciones (qué se promociona y qué no) esté condicionada por ello. Al igual que la fórmula de la cultura, la del dinero también es contingente, ya que genera la visión de que todo es posible de otro modo. La otra variable es que en el sistema del arte no hay un criterio generalizado que incluya / excluya algo como una obra de arte. La contingencia está en que la obra de arte plantea la pregunta de si ella misma es arte, generando en sus operaciones una indeterminación irresoluble a futuro. Sin embargo, esta indeterminación a futuro “es una señal de su buena salud, ya que el código comunicativo del sistema artístico no es si la obra de arte es bella o no –o si refleja correctamente la realidad-, sino si funciona o no, o si las formas comunicativas calzan o no. Así, Peters (2021) señala que “una comunicación artística existe cuando genera una reacción adecuada por parte del sistema” (p. 71). Pero como una dimensión desagregada de esto podríamos incorporar el peligro que señala Luhmann sobre la posible ruptura comunicativa entre artista y espectador, ya que la obra cada vez renuncia a dar señales internas de ella como obra de arte. La obra ya no busca convencer de que es, sino tan solo que sea considerada *como* obra de arte. A propósito de esto, Canclini (2010) advierte de que el recurso a los públicos puede solo ser una táctica para reafirmar la autorreferencia y la autojustificación de quienes integran el mundo artístico, y que precisamente la actitud prevaleciente de los públicos hacia el arte contemporáneo es la indiferencia. De hecho, la información especializada necesaria para observar y reflexionar sobre las rupturas y exploraciones del arte contemporáneo no la proporciona la educación primaria o secundaria, solo una parte quizás la universitaria.

Entonces la pregunta sobre qué del arte debe ser incluido para el diseño de una política cultural con alcances reales en la población es importante; si la política está diseñada para mejorar puestos de trabajo en algunas disciplinas artísticas, para repensar la calidad de los espacios físicos donde se produce, cómo cuidar nuestra ciudadanía cultural en un mundo más globalizado por las plataformas digitales, y así más. Pero para ello están los medios

de comunicación, para sobrepasar el umbral de improbabilidad que aparece bajo condiciones dadas en la vinculación comunicativa de selecciones” (Luhmann, 2017). En esta discusión son interesantes los aportes de Billie, Grønholm y Møgelgaard al señalar que los códigos del sistema del arte pueden ser:

“Bello / feo, provocador / indiferente, calidad / no calidad, etc. En síntesis, el sistema del arte no se deja definir por un simple código, sino por una mirada. Este no es un problema para la reproducción del sistema, pero sí deja al comunicador cultural [gestor cultural] en una situación comunicativa compleja” (Billie, Grønholm y Møgelgaard, 2016, p. 244, traducción propia)

Volvemos al Estado como organización que debe utilizar el medio del dinero, con su lado negativo (no pagos) y positivo (pagos), para lograr reducir la complejidad que le presenta la mirada de producciones artísticas. O dicho de otra forma, la organización del Estado debe pensar en el medio del dinero como subsidio o inversión para el fomento de actividades culturales.

“En este sentido las comunicaciones políticas tiene consecuencias directas sobre cómo la política cultural es comunicada al entorno exterior – e.g. como las instituciones culturales comunican. Por lo tanto, es interesante observar en qué medida los gestores culturales usan el código de la economía en sus decisiones comunicativas, y son decisivos para la forma en que se comunica al mundo que los rodea (...) Como nuestro análisis muestra, la complejidad es manejada al comunicar –consciente o inconscientemente- dentro de la racionalidad económica y codificando. Todo esto se trata de reducir complejidad. (Billie, Grønholm y Møgelgaard, 2016, p. 253, traducción propia)

Este análisis da cuenta cómo al interior de las organizaciones pueden existir varios códigos que se irritan mutuamente para la toma de decisiones. Sin embargo, con el medio del dinero es que se llevan a cabo políticas culturales que logran acoplarse con el sistema y producir, en este caso, obras artísticas con enfoques novedosos sobre cuestiones que son tematizadas en la sociedad. Aunque es larga la discusión sobre qué se considera inversión en cultural, el punto está en comprender que un subsidio hacia una organización artística puede no generar más dinero, pero puede reproducir otros códigos en el sistema familiar y otras organizaciones que tengan sus efectos positivos en la persona misma, que tal vez más tarde incorpora su aporte en la fórmula de contingencia sobre lo que es o no cultura.

4. Estudios de caso: Carpa Cultural Itinerante en el Programa Cultural en Barrios

Como ejemplificación de las políticas culturales, analizaré el acoplamiento estructural entre el sistema político y el artístico a partir del caso de la Carpa Cultural Itinerante en el marco del Programa Cultural en Barrios. A fines de organización, lo dividí en dos momentos: Contexto de surgimiento y diseño de la política, y análisis de fuentes de primera y segunda mano de personas que participaron.

4.1 Primer momento

De los temas discutidos entre la política y lo público, con el regreso de la democracia luego de la última dictadura cívico-militar (1976-1983), está la significación y valorización que comienza a tener el espacio público, más precisamente el barrio (Gorelik, 2008). A ello se suma la reflexión pública de organizaciones de derechos humanos y partidarias hacia la violencia de Estado expresada, según Solano (2017) en la “clausura y restricción de espacios culturales y espacios públicos, y la censura de medios de comunicación, libros, películas, música, obras de teatro, etcétera, hasta la persecución y desaparición de artistas y referentes de la cultura” (p. 125). El Programa Cultural en Barrios, gestionado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, en 1984, y de la mano de Mario O’Donnell es un indicador de cómo la Administración del Estado diseña una opción política sobre un tema particular a partir de la discusión entre la política y lo público. Según Wincour, (1993), el Programa proponía la descentralización y democratización en el acceso a los servicios culturales y simultáneamente plantear el rescate, valorización y desarrollo de las culturales locales y barriales a partir de estimular la producción y la participación en diversos talleres de música, teatro, danza, etcétera.

Otro indicador de ello es cómo lo ha tematizado el sistema del arte de la sociedad argentina; en 1983 surgió el grupo de teatro comunitario Catalinas Sur (1983), y posteriormente el Circuito Cultural Barrancas (1996). Estos fueron, según Bidegain (2007), “espacios conformados por personas no profesionales del teatro que surgen a partir de la necesidad de un grupo de determinada región o población para reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro” (p. 33). Su obra de arte asumía la forma del teatro callejero que observaba los problemas que atravesaba la sociedad argentina de entonces. Algunos años más tarde, en 2001, la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires activa el Plan Estratégico de Cultura “Buenos Aires Crea”. Jorge Telerman, Secretario a cargo lo definió como:

“Un ámbito de formulación de políticas estables y definidas para el largo plazo (...) La idea de cultura, que recorre las distintas estrategias esbozadas en el Plan, es dinámica, y se despliega con sus múltiples capacidades de intervención en la conciencia ciudadana. En este sentido, los procesos de producción, circulación y consumo son, todos ellos, instancias, que están presentes en el diseño de las propuestas. La interrelación con lo global y su tensión con la redefinición de lo local, así como el impacto económico de las industrias culturales, también dan cuenta de la necesaria especificidad que requieren las políticas culturales” (Telerman, 2003)

El Plan definió siete líneas estratégicas en un marco de diez años, divididos en: “Buenos Aires Crea, Hacer para Ser”, 2002-2006 (la mirada orientada hacia los públicos internos de la vida cultural de la Ciudad), “Buenos Aires Crea, Vamos al Mundo”, 2007-2010 (partiría de una realidad cultural más desarrollada cuyo objetivo es promover a Buenos Aires hacia el exterior como polo cultural latinoamericano). En sus primeros dos años de vida, el Plan puso el foco en la descentralización de la actividad artística cultural; “la creación de la “Carpa Cultural Itinerante” ha reforzado la presencia cultural en la geografía barrial de la Ciudad. El fortalecimiento de las instituciones territoriales encuentra en el Programa “En mi barrio y en mi club” una herramienta fundamental.” (Telerman, 2003).

La definición de cultura y los objetivos del plan nos remite a la fórmula de contingencia sobre el significado de ella en las comunicaciones. Mientras que en el entorno se despliegan comunicaciones que globalizan sentidos locales de otras sociedades, al interior, el sistema político de la sociedad argentina lleva adelante una resignificación de lo cultural, bajo la forma de participación artística, mediante programas a fines para incidir sobre lo que se incluye o se excluye en otros sistemas. El medio para ello era una “Carpa trashumante”, como la habían definido los artistas que participaban en ella, que transitaba por los distintos barrios porteños llevando espectáculos teatrales y circenses, conciertos, talleres y clases para niños, jóvenes y adultos, en los que participarían los vecinos junto a otras propuestas, abiertas a las distintas inquietudes y necesidades de la comunidad. En el caso de la política y la Administración, el proyecto intentará responder a la pregunta sobre cómo democratizar las posibilidades de consumo y producción artística para más personas. Para ello se generó una carpa que recorrería los distintos barrios y que ampliaba la producción periférica respecto a la centralidad de la capital. En el caso del arte, y en relación al tipo de producción artística, la Carpa busca comunicar observaciones que amplíen sentidos del mundo, proponiendo la inclusión de formas artísticas comunitarias y excluyendo formas más mercantilizadas del arte. Sobre la forma de comunicar, los talleres de múltiples disciplinas operaron como espacio de participación de personas con bajos recursos como de clase

media. A ello se suma el acceso gratis a toda la comunidad que quisiera participar, otra alternativa posible a los circuitos mercantilistas del arte.

4.2 Segundo momento

Para un análisis de las actividades y relatos de las personas que tuvieron lugar en la Carpa podemos tomar el año 2002, nacimiento y primeros pasos de este proyecto. El abordaje que hice para el relevamiento de la información estuvo separado en dos técnicas de recolección de información. La primera fue una entrevista semi estructurada a quien participó en la Carpa con la compañía de teatro “Amigos de lo Ajeno”, organización de teatro comunitario que se formó en el marco del Programa Cultural en Barrios. El nombre de la persona será mantenido anónimo y se le asignará el nombre ficticio de “Susana”

La entrevista hizo hincapié en temáticas que pudieran dar cuenta del acoplamiento entre sistemas mediante organizaciones, la observación del arte según el contexto y qué formas incorpora según la definición de cultura.

La segunda técnica estuvo enfocada en la búsqueda de documentación sobre el diseño del proyecto de la Carpa, el desarrollo de las actividades que se realizaban, barrios donde participó, número de participantes estables e itinerantes en total, público aproximado que asistiera en cada barrio, cantidad total de espectáculos y disciplinas involucradas. Ello fue mediante la búsqueda de información de fuentes oficiales y de diarios digitales como: Página 12, Clarín, La Nación y otras revistas. Sin embargo, la única información encontrada fue en los portales de los diarios digitales. Aquí retomo la preocupación de Ochoa (2002) sobre la importancia de una efectiva documentación audiovisual de las políticas realizadas como estrategia del reconocimiento. A ello se suma la falta de documentación oficial del desarrollo de los eventos. Según Bosisio (2007), “la generación de información sobre el campo cultural se torna fundamental para el desarrollo de análisis, diagnósticos de organizaciones, instituciones y prácticas que posibilite el diseño, planificación e implementación de políticas en el campo de la cultura” (p. 123)

Para sistematizar la información recolectada en los diarios elaboré dos cuadros. Mientras que uno está dividido en columnas según “Diario y Fecha”, “Barrio” y “Tipo de actividades desarrolladas en la Carpa según el barrio”, otro está separado en “Diario y Fecha” y “Testimonios de artistas, directores y gestores”. El total de notas periodísticas encontradas y utilizadas fue de 17. Aquellas que incluyen publicación de actividades, fechas, barrio donde tiene lugar y testimonios son de Página 12 (8) y Clarín (3). La Nación (4) no incluye testimonios, Noticias urbanas (1) y Diario C (1) solo incluyen con grilla de actividades.

En el día de su inauguración la cobertura de Página 12 estuvo destinada a contar cómo se generó el proyecto, horario y días de funcionamiento, la infraestructura de la carpa, y los artistas que participarían ese día. Según el diario hubo un contacto con más de 20 organizaciones barriales de Mataderos, Liniers, Ciudad Oculta y Centros de Gestión y Participación de la zona. El primer barrio donde empezó fue en Mataderos, CABA. El tamaño de la carpa alcanzaba los 10x20 metros (3, 70 mts. de altura) y contaría con escenario, sonido e iluminación. Las actividades que se realizaron fueron de tipo teatrales (“La guerra de los Yacarés”, “Los elefantes del Bazar”), talleres (construcción de títeres, entrenamiento en teatro comunitario a cargo de Adhemar Bianchi y Ricardo Talento, exponentes de la disciplina), clases de danza afroamericana, ritmos cubanos y de folklore, conciertos (Ballet folklórico de Patricia Avila, II Phantasma y Barrio Pobre), jornadas circenses (La Arena, Gerardo Hochman, Centro Comunitario Conviven y Comedor Villa N.15) y muestras fotográficas por chicos de Ciudad Oculta: “Taller Oculto”. Para participar de los talleres los interesados debían inscribirse y para asistir a los espectáculos, las entradas deben retirarse con una hora de anticipación en la carpa. Este diario testimonió a Ricardo Talento (artista y director del grupo Los Calandracas) y a Jorge Telerman quien decía así:

“Con esta acción pública buscamos dejar en la trama local una estela que le permita a los barrios crear y sostener un fuerte sentido de pertenencia, una cuestión que se encuentra muy deteriorada en términos culturales. La carpa es un disparador para que se movilice el barrio y se consolide un tejido cultural permanente. Empezamos por aquellos barrios en condiciones socioeconómicas de exclusión al goce de los bienes culturales.” Jorge Telerman, Secretario de Cultura de GBA.

“Se generó un vínculo entre el acto artístico y la actividad social, que dio como resultante un hecho cultural. Mucha gente que no va al teatro pudo verlo con sentido de pertenencia. En una etapa del teatro donde hay mucho ruido y pocas nueces, este es un caso de muchas nueces. Estos hechos son auspiciosos porque vinculan a la gente con sus artistas. Hay una dramaturgia que no refleja el drama, las alegrías y las angustias de la gente. Lo de la Carpa produjo algo diferenciador”, Raúl Rizzo, presentó la obra “El Hombrecito”.

Recapitulemos. Desde mitad de los '80, la tematización del sistema político sobre la importancia del barrio, el mayor acceso a expresiones artísticas y nuevos sentidos del mundo por parte de vecinos y vecinas de la Ciudad de Buenos Aires. Como antecedente a

este proyecto está el Programa Cultural en Barrios, donde lo político generaría la posibilidad de creación artística en una organización como un centro cultural que reúne vecinas y vecinos para el desarrollo de talleres. Sobre esta política lo define así Susana:

Entrevistador: Para vos, ¿cuál fue el propósito de crear el Programa Cultural en Barrios?

Susana: Fue acercarle la cultura a la gente, que esté más a mano, que no tenga que irse al centro, que se pueda quedar cerca de su lugar para acceder a lo cultural. Lo importante es que no hace discriminación según quiénes asisten, porque a lo mejor el arte le cambia la vida a una señora y ella le cambia la vida a otra persona.

Entrevistador: ¿Sobre qué cuestión barrial trabajan los centros culturales?

Susana: Trabajan como un centro de pertenencia; hay mucha gente que está sola. De cualquier edad te digo. Cuando yo les preguntaba por qué el teatro, el 70% me decía que los había mandado el psicólogo. Me acuerdo de una de las devoluciones que teníamos en el trabajo. Una chica me dijo que: “Yo ahora en el trabajo me paro de otra forma, como que antes enseguida agachaba la cabeza”. Yo pensaba cómo venció la timidez para enfrentar la vida desde otra forma de pararse. El Programa Cultural en Barrios se basa en todas disciplinas artísticas: danzas, las que se te ocurran, acrobacia, circo, artesanías, todo lo que tenga que ver con lo artístico. Así hay gente que va todos los días. Para la gente que está sola comienzan a armarse grupos de pertenencia y de amistades. Te digo la importancia que tienen esos centros culturales no sé si todo el mundo lo sabe. Solo quienes participan en ellos, ya sea el público, los alumnos, los profes nos damos cuenta de la importancia que tiene ello.

Resalto el nombre que recibe el programa, lo que incorpora y bajo qué forma; el Programa Cultural en Barrios, que define como cultural las comunicaciones artísticas de tipo comunitarias al interior de centro cultural barrial. El sistema del arte, en este caso, incorporará comunicaciones artísticas que generen la obra en el marco de talleres entre vecinos, sin importar edad ni posibilidades económicas, y excluirá aquellas comunicaciones que se desarrollen en organizaciones generadoras de un arte más elitista.

En el caso de la Carpa, la ejecución de un programa a fines por parte de la Administración del Estado, la Secretaría de Cultura, que se desagrega en proyectos como la Carpa Cultural Itinerante. Las expectativas a futuro es volver contingente la fórmula cultural sobre lo que (o quienes) incluye / excluye, en este caso, el arte.

“Había chicos de todas las edades y muchísimos pibes de la calle que tenían muy buenas condiciones. La impresión que me queda es que si esos chicos fuesen estimulados adecuadamente tendríamos unos cuantos artistas”, Gustavo “El Mono” Silva, profesor en la escuela de circo La Arena.

Gustavo Silva enuncia a un ausente que no puede ingresar a los circuitos del arte: “los pibes de la calle”. Así lo cuenta Wortman (2001), “los sectores marginales, excluidos que se “sienten de más”, también están atravesados por el proceso de estetización de la vida cotidiana, por la presencia de los medios, la TV por cable” (p. 212). También Varela (2016) remarca que los “los años noventa son de individualidad y espacio privado: el delivery, el video hogareño, la inseguridad en la calle antes segura, la competencia laboral por permanecer en el puesto, el uso intenso de los auriculares” (p. 194). Si lo privado estaba signado por la exclusión y la competencia, ¿no plantea, acaso, lo público la posibilidad de que una cultura, como aquello que incorpora el arte, con acciones más solidarias e integradoras?

“El público venía bien a recibir la propuesta, sin la exigencia que tiene la gente que paga una entrada. Fue una forma de hacer teatro en esquema muy popular, de llegada a la gente y de respuesta inmediata”, Javier Rama, director del grupo Los Macocos.

“Nos pareció muy atractivo presentarnos en la Carpa, porque es salir del circuito de Corrientes y enfrentarnos a otro público. Es bueno volver al teatro trashumante, rescatar el espíritu de los Marrapodi. Que en esta época el teatro vaya hacia la gente, se convierte en una especie de exorcismo de las malas sensaciones que flotan en lo social y en lo político” Javier Rama, director de Los Macocos.

“Gracias a Dios en las tres clases (sociales) está mi público y las tres vinieron a la Carpa aprovechando la oportunidad. El público es el mismo con más plata o menos plata. El teatro tendría que ser subvencionado como en Europa. Este es un momento histórico, en el que el arte es tan indispensable para la gente como el pan”, Edda Diaz, de Humor a toda máquina.

La cultura es contingente porque propone que el arte comunique en clave comunitaria, antes que elitista. Hasta aquí hemos hablado del arte, ¿pero podría una actividad artística comunitaria generar la suficiente influencia para que la fórmula de cultura afecte en otros sistemas? ¿Cómo lo tematizaban a este proyecto los miembros que formaban parte de la organización de la Carpa?

Entrevistador: ¿Cómo crees que puede el arte generar un efecto en las personas?

Susana: Esto de lo comunitario, me cambió a mí porque aprendí a trabajar en grupo, en compartir más, en delegar y a disfrutar de ello. Así vi cosas maravillosas como una madre y una hija que habían empezado a ir juntas, que se llevaban muy mal, y encontraron un punto de conexión en algo que hacían juntas, entonces el teatro las empezó a unir. Esto nace en la Carpa Cultural, cuando Omar Bianchi incentiva el teatro comunitario, del que surge la compañía *Res o no Res*.

Y según Ricardo Talento,

“El vecino puede ser protagonista del hecho teatral y no mero espectador de los espectáculos que se le llevan. Es un buen momento para intercambiar y transmitir nuestras experiencias, ver qué hay en Mataderos y cómo podemos ayudar. Los vecinos están volviendo a recuperar el espacio público como un ámbito de encuentro, resistencia y lucha contra el plan económico y la situación que se está viviendo en estos momentos, algo que antes solo ocupábamos los que hacíamos teatro callejero o comunitario”. Ricardo Talento, director de la compañía teatral Los Calandracas.

La obra de arte expresada en el teatro comunitario, y con eso cómo se piensa al vecino tal vez podría generar una reflexión sobre otros sistemas, como el económico por ejemplo. La clave aquí es pensar la incorporación de lo comunitario en la comunicación cultural como forma parasitaria en otros sistemas. Sobre esto se refieren Billie, Grønholm, Møgelgaard, cuando un sistema explota parasitariamente a otro usando un código ajeno como suplemento en un esfuerzo para impulsar su propio valor. De allí la importancia del arte. No es casual que el arte de aquél entonces reflexionara sobre estas formas de organización. Entre otras de sus observaciones respecto a la globalización:

“Venimos de muy lejos´ es una creación colectiva. La obra habla de nuestro pasado y de la importante inmigración que vivió al país, centrándose fundamentalmente en el barrio de la Boca. El relato no es más que la suma de historias personales de los integrantes del grupo o de nuestros antepasados que forjaron un país diferente del actual. Está hecho desde la memoria colectiva de todos nosotros. La obra intenta recuperar las raíces de nuestro teatro de principios de siglo, tomando la dinámica del sainete criollo. Tenemos la necesidad de que nuestras presentaciones sirvan para que en los barrios se utilice el teatro como una nueva-vieja forma de comunicación. Queremos volver al viejo espíritu del teatro, para conformar una red de teatros comunales que sirvan para rescatar la historia del sentir social de pequeños grupos, de los vecinos”. Adhemar Bianchi, directo del grupo del teatro vecinal Catalinas al Sur.

Que la Carpa, como organización artística, esté constituida por miembros cuyas observaciones artísticas (obras de teatro) pongan el acento en “las raíces de nuestro teatro de principio de siglo” como forma de transmitir una “nueva-vieja forma de comunicación” es un acto selectivo de memoria de la sociedad argentina respecto a su contexto, tanto desde el sistema artístico, como desde el sistema político que movilizó los medios (dinero y poder) para que ello tuviera lugar. Contexto atravesado por un entorno globalizante, e internamente por una sociedad que está reflexionando sobre sí misma mediante la fórmula de cultura.

Y en testimonio de Susana:

Entrevistador: La elección de la obra, ¿fue una decisión personal a ustedes? ¿O desde la dirección de la carpa se pedía que hagan ello?

Susana: No, era un trabajo que teníamos nosotros. Esa obra la había escrito yo.

Entrevistador: ¿De qué trataba?

Susana: De la toma del frigorífico de Mataderos. En 1959 se hizo una toma del frigorífico porque lo querían privatizar, que figura como la única huelga que no terminó porque nunca se dio por terminada. Hice un trabajo de búsqueda de la gente que había participado, ellos muy contentos porque alguien los escuchaba y yo contenta porque era información importante. Y con eso armamos la obra. El día que lo estrenamos nos dimos cuenta que estábamos en la misma área donde había funcionado aquél frigorífico. El día del estreno que gente de setenta años se haya visto reflejada en aquella obra fue alucinante.

Entrevistador: ¿Crees que el contexto del país dialogaba con la obra?

Susana: Totalmente. La obra hablaba todo lo de la lucha de valorar lo nuestro, de la unión de los trabajadores. Esto de que querían privatizar el frigorífico y no se quería. Terminamos cantando el himno pensando que nos vendría a buscar la policía.

Este hecho da cuenta por un lado de la altura del arte ante su tiempo. Y por otro, la capacidad que tenga la política para observar la comunicación artística y traducirla en un proyecto de gestión. Por ello, es importante que existan gestores culturales capaces de vislumbrar estas expresiones artísticas. Sin embargo, ¿basta con que exista la intención de movilizar recursos como dinero y derecho?

“Sería bueno que a los artistas les paguen como corresponde y puntualmente ya que nos pagan con 4 o 5 meses de atraso.” Leonor Manso, directora de Contracciones, enmarcada en el “Teatro x la Identidad”.

Y según la experiencia de Susana:

Entrevistador: Respecto a su participación en la Carpa, ¿se había definido con alguna figura representante del Estado el medio y la forma de pago? ¿Cumplió con lo establecido?

Susana: Yo creo que no nos pagaron. Hablando de lo que *son pagos*, una vez, con el mismo director, con la misma persona que nos dirigió, el director de la compañía, Enrique Papatino, me había convocado a mí para armar un espectáculo que era sobre textos de Lorca. Nos habían invitado a Pigüé. Ibamos en representación de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Estuvimos exactamente un año para poder cobrar. Se había llegado a una instancia en que no sabíamos con quién seguir para poder cobrar, y me pasaban a la cabeza siguiente. Una vez que ya estaba escalando muy para arriba apareció el pago, y lo hicieron figurar como un “extra”. Y ya ahí se había comido los 500 pesos de aquella época. Así que yo creo que en la Carpa no nos pagaban. No tengo recuerdo de que nos hayan pagado

Que el alcance real que tuvo el dinero para la Carpa haya sido poco eficaz es un gran problema, ya que impide que este proyecto pueda extenderse en el tiempo y generar efectos más profundos en la población objetivo. Con este hecho nos volvemos a encontrar, 20 años después, con los argumentos que menciona Mangset al comienzo de este artículo: Los programas a fines sobre arte de la Administración como una “caja de hierro”, burocratizada y oxidada que pagan a sus artistas con cinco meses de retraso, y el problema del acceso de dinero que tienen estos proyectos. Sobre esto mismo:

Entrevistador: ¿Vos crees, Susana, que estas formas de demoras en los pagos son formas frecuentes entre el estado y el artistas?

Susana: Si, te hablaría del Estado Municipal⁴. Antes de jubilarme, por taller que dictaba me estaban pagando muy poca plata. Entiendo que tal vez duren poco, pero preparo la clase, estoy capacitada, me sigo capacitando. Cada vez que los alumnos me preguntaban cuánto estaba cobrando me daba vergüenza, ya teniendo casi quince años. Cuando me jubilé casi no me dan la obra social porque no tenía quince años de actividad. A eso les respondo que si no tengo quince tengo catorce y medio porque todos los primeros tiempos me los hicieron facturar.

Entrevistador: ¿Cómo es el apoyo del gobierno para con el Programa Cultural en Barrios?

⁴ Precisamente: el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Susana: Todo eso es gratuito. Pero no se les da la difusión ni el apoyo a veces. En algunos Centros Culturales se pide alguna colaboración por lo menos para fotocopias porque lo que te mandan por ahí te lo mandan una vez al año o a las perdidas y te mandan de lo peor.

Aquí se expresa claramente cómo el acoplamiento entre política y el estado necesitan del dinero para que un proyecto pueda extenderse a largo plazo y ser eficiente en sus resultados. Sin embargo, ¿por qué la política debe incorporar al Estado como el único agente capaz de democratizar el arte? ¿Cómo puede incluir *partners* para llevar a cabo proyectos artísticos? Si bien están en el marco de una política del Estado, los mecenas podrían pensarse como posibles *partners* que orienten dinero a organizaciones artísticas:

Entrevistador: ¿Y cómo fue su experiencia como grupo independiente para obtener algún subsidio?

Susana: Intentamos sacar un subsidio del Instituto de Teatro y otro del Gobierno de la Ciudad. Tuvimos que poner un gestor por la cantidad de formularios y documentación que era exigida. Para que sea tan engorroso mejor no lo saco.

Esto demuestra algunas cuestiones. La obtención del dinero no deja de ser un obstáculo estructural para el desarrollo de cualquier proyecto. Y cómo la “caja de hierro” a la que refiere Mangset es un hecho objetivo con problemas de burocracia que ralentizan pagos o disuaden a las y los artistas en obtener un dinero para producir obras de arte. Nuevamente, no basta con buenas intenciones de acoplar arte y política si las decisiones no tienen el respaldo del derecho como medio efectivamente articulador antes que obstaculizador.

5. CONCLUSIONES

El trabajo hasta aquí realizado estuvo motivado por la intención de demostrar cómo la Teoría de los Sistemas Sociales puede ofrecer herramientas teóricas pertinentes para el análisis sociológico de problemas que involucran diariamente a la sociedad contemporánea. Entre ellos:

- El sistema político como espacio de reflexión sobre los problemas que atañen a la sociedad, su incorporación en la agenda del Estado y el diseño de programas de decisión para su abordaje.

- Las organizaciones como sistemas que habilitan el acoplamiento entre subsistemas de la sociedad, pero su dependencia exclusivamente al dinero y el derecho para que continúen operando a lo largo del tiempo.
- La contingencia del concepto de cultura, su influencia sobre distintos sistemas en los criterios de inclusión / exclusión, y la posibilidad de pensar a las políticas culturales como decisiones políticas por fuera del sistema del arte.
- Los problemas que tiene la obra de arte respecto a su código y la necesidad de reducir la complejidad de este hecho mediante un sistema parasitario como el dinero, que es un bien escaso
- La obra de arte como observación activa de los problemas que atraviesan la sociedad y su potencialidad de generar y transmitir nuevas visiones y sentidos del mundo.

Son varias las aristas donde puede aplicarse la TSS, ya sea para observar obras de arte, diseñar políticas culturales y analizar las formas de inclusión / exclusión que tienen los sistemas según el concepto de cultura de una sociedad. En este análisis tomamos la Carpa Cultural Itinerante como estudio de caso para aplicar estas herramientas conceptuales.

Que se haya diseñado una política como la Carpa es una expresión de la sensibilidad del sistema político a su tiempo, a su contexto, y dispuesto a pelear por una redefinición de las formas de inclusión artísticas según un concepto de cultura que integre a vecinos y vecinos, antes que formas exclusivamente desarrolladas en el ámbito privado. Aunque no se sabía cómo iba a desenvolverse, se pensó que esa realidad podría ser diferente, y por ello un plan como el Buenos Aires Crea, que se extendía desde los 2000 hasta el 2010. También la sensibilidad de la gestión cultural sobre qué incorporar. Es una agudeza de la política que su proyecto incorpore expresiones artísticas que observaran la realidad de una economía que estaba siendo privatizada y arrojando miles de personas a la calle. Sin embargo, cualquier proyecto que se piense en un tiempo prolongado debe estar respaldado con los medios del derecho y el dinero, no puede ser admisible la contratación de artistas sin un medio de pago razonable en tiempo y forma, o una burocracia que antes que vuelva más fácil el acoplamiento entre política y arte, lo vuelva más engorroso y dificultoso.

Pensar en el cambio total de las formas que operan los sistemas, según la acción del arte en la cultura en el mundo de hoy parece lejano. Esas banderas ya las llevaron adelante las vanguardias artísticas. Pero retomo la misma pregunta de Marturet (2013) “¿es suficiente mover las sillas y las mesas de su lugar habitual para hacer espacio a la revolución?” (p. 8). Quizás el arte no logre hacer la revolución, pero puede introducir una provocación, un punto de vista novedoso del mundo, una nueva sensibilidad sobre el desarrollo de las actividades según la cultura. Así lo contó Susana. Una persona que participa en una organización artística con un sentido comunitario de la cultura al día siguiente se dirige a su lugar de trabajo, una organización con otros códigos, e introduce una visión distinta sobre cómo hacer las cosas.

Volviendo a la pregunta de Tomás Peters sobre la propuesta que puede tener la sociología del arte al interior de la administración pública de las políticas culturales, espero que esta observación sociológica haya sido pertinente a esa pregunta, y generado nuevas inquietudes y propuestas para los análisis venideros.

BIBLIOGRAFÍA

- Bidegain, M. (2007). Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

- Bille, T., Grønholm, A., & Møgelgaard J., (2016) Why are cultural policy decisions communicated in cool cash? *International Journal of Cultural Policy*, 22:2,238-255, DOI: 10.1080/10286632.2014.956667

- Bosisio, W. (2007). Cultura, Información, Cooperación, Desarrollo. Acerca de sistemas de información en el campo cultural y el desarrollo social. En Ali Mustafá (comp): *Cooperación Cultural Internacional: problemas, temas y desafíos*. Buenos Aires: IDAES edita

- Brans, M & Rossbach, S. (1997). The autopoiesis of administrative systems: Niklas Luhmann on public administration and public policy, 75: 3, 417-439 [10.1111/1467-9299.00068](https://doi.org/10.1111/1467-9299.00068)

- Canclini, N. G. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia.* Katz editores, México

- Gorelik, A. (2008). El romance del espacio público. *Alteridades*, (18), pp. 33-45

- Luhmann, N. (1993). *Teoría política en el Estado de Bienestar.* España, Madrid: Alianza

- Luhmann, N. (2005). *El arte de la sociedad.* Ciudad de México, México: Herder

- Luhmann, N. (2009). *La política como sistema. Lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete.* Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana

- Luhmann, N. (2009). *¿Cómo es posible el orden social?* Ciudad de México, México: Herder

- Luhmann, N. (2010). *Organización y decisión.* Ciudad de México, México: Herder

- Luhmann, N. (2017). *La economía de la sociedad.* Ciudad de México, México: Herder

- Mangset, P. (2018): The end of cultural policy? *International Journal of Cultural Policy*, DOI: 10.1080/10286632.2018.1500560

- Marturet, H. (2013). Los gestos elementales de la revolución. El cuerpo en *Armonías de Werckmeister*. En *Shangrila Derivas y Ficciones* N. 17 "Béla Tarr ¿Qué hiciste mientras esperabas?", mayo 2013, Sandander, pp. 128-136

- Mascareño, A. (2007). La cultura chilena como ficción real. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/264971635_Mascareno_A_2007_La_cultura_chilena_como_ficcion_real_En_M_Vicuna_y_M_Figueroa_Eds_El_Chile_del_Bicentenario_Aportes_para_el_debate_Santiago_Ediciones_Universidad_Diego_Portales

- Ochoa, Gautier, A., M., (Ed) (2002). *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos.* Buenos Aires, Argentina: La Crujía

- Peters, T. (2021). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales.* Buenos Aires, Argentina: RGC

- Solano, R. (2017). Políticas públicas en disputa. Lo político como fundamento de las decisiones en el Estado. *Revista Estado y Políticas Públicas* (8), ISSN 2310-550X pp. 123-137

- Telerman, J. (2002). Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura. Artículo publicado en Dialnet. La página ha caducado. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=2620>

- Varela, G. (2016). Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina. Buenos Aires, Argentina: Paidós

Winocur, R. (1993). Políticas culturales y participación popular en Argentina: La experiencia del Programa Cultural en Barrios (1984-1989). Ciudad de México, México: *Perfiles Latinoamericano*

- Wortman, A. (2001). El desafío de las políticas culturales en la Argentina. En Daniel