



cuarto encuentro de gestión cultural

¿PEDAGOGÍA(S) DE LAS PREGUNTA(S)?

22 y 23 de Septiembre de 2017

Pabellón Argentina
Ciudad Universitaria
Córdoba



Índice

Palabras de Bienvenida	1
Jornadas Preparatorias	11
Pedagogía de las Preguntas / Marco teórico	17
Organización Cuarto Encuentro de Gestión Cultural Córdoba 2017	33
Disertaciones	38
Conversatorios	122
Staff	149



Palabras *de bienvenida*



Elogio de la densidad

Por Pancho Marchiaro

El Encuentro de Gestión Cultural que se lleva adelante cada año tiene la particularidad de reunir los esfuerzos de diversos ámbitos públicos con el ánimo de invitar a la reflexión. Parece algo habitual pero, paradigmáticamente, en una praxis fuertemente vinculada con el conocimiento y las ideas, necesitamos más espacios de debate y reflexión, de diálogo en la diversidad para buscar espacios de encuentro así como diferencias que nos vuelvan complementarios.

Esta edición 2017 del encuentro tuvo muchas particularidades, de las que se puede destacar el valioso aporte de los invitados, la excelente afluencia de inscriptos y el alto grado de participación de las actividades de diseño abierto, tanto en las jornadas preparatorias como en el segundo día que estuvo destinado al intercambio de experiencias. También deberíamos destacar el desempeño de los equipos humanos que participaron.

Pero además de las características ya mencionadas se dieron dos aspectos, uno interno y otro externo que conviene destacar: el interno tiene que ver con el modelo de gestión ya que la Municipalidad había liderado las primeras ediciones con el apoyo de numerosas instituciones y ámbitos estatales, pero en esta edición especialmente, la Universidad Nacional de Córdoba, y más concretamente el área de Cultura lo hicieron suyo, sumando valor y fuerza de trabajo, así como recursos. Había un aire fresco en esta edición, y más allá del rol institucional, los gestores culturales en general lo agradecemos.

El segundo aspecto, que desarrollaré con más extensión, tiene que ver con el escenario y las coordenadas espacio temporales del Encuentro. Mientras en el auditorio, los pasillos y el café se pretendía abordar una problemática medulosa, en resto del país vivía un proceso electoral con cierto ánimo edul

corado o poco profundo.

Y es que el paso de las elecciones legislativas de medio término dejó flotando en el aire una sensación de liviandad. Más allá de la inmediatez, si hiciéramos un ejercicio de reflexión generalista sobre las ideas que se plantearon y debatieron, encontraríamos algunos candidatos y fuerzas que enarbolaron baluartes ideológicos, pero menos de los deseados. Temas estructurales, como la educación, la cultura y, abandonando el antropocentrismo, la ecología no estuvieron en el centro de las discusiones. ¿Los candidatos y sus discursos son culpables de esta debilidad intelectual proselitista? Opino que no.

Tal vez los medios de comunicación, las instituciones intermedias y hasta el público fanatizado por los chismes de facebook -o sea, penosamente, muchos de nosotros mismos- exigen banalidad y coyuntura. Todo se reduce a con o contra.

Convengamos que, ser un *denso* o recibir el mote de persona *intensa*, es una condena social gravísima, asunto que es llamativo si se tiene en cuenta que la densidad es lo opuesto a blandura, ligereza o levedad.

Vale aclarar que la historia está del lado de los densos (a esta altura de la nota el lector habrá percibido el desesperado intento del autor en defensa de sus pares).

Se cuenta que Arquímedes fue uno de los primeros investigadores de la densidad en tanto debió determinar la calidad de una corona, casualmente instrumento característico del gobernante. Después de mucho reflexionar, concluyó que la densidad de los materiales nobles, como el oro, le permitiría saber si esa corona -o atributo de la cabeza del dirigente- era de oro verdadero, o se trataba de una aleación más liviana. Este descubrimiento, la importancia de lo denso, le emocionó

tanto que corrió desnudo por la calle gritando *¡Eureka!* y, por consiguiente, haciéndose parte de la historia.

Ojalá la densidad que buscamos en nuestro encuentro, el que acaba de terminar, el que le siga, y el otro, y todos los demás, pequen de denso y digan mucho. Una parte del país y, especialmente, de la actividad creativa, lo reclama, aunque pareciera callarlo.

El poeta americano Robert Frost propuso que la mitad del mundo tiene algo para decir, pero no puede; *la otra mitad no tiene que decir, pero no calla*. Desde esa perspectiva se ha dicho demasiado en el último tiempo.-




Pancho Marchiaro

La Gestión Cultural como desafío académico

Por Pedro Sorrentino

El 4º Encuentro de Gestión Cultural le planteó a la Subsecretaría de Cultura de Extensión Universitaria (UNC) dar continuidad a la serie de encuentros anteriores cuyo peso organizativo estuvo a cargo de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba.

En este sentido, nos propusimos recuperar las mejores experiencias de las ediciones anteriores con la expectativa de sumar una impronta de carácter académico que contribuyera a jerarquizar más aún el evento, sin por ello restar convocatoria y participación.

Al igual que en la edición anterior, se avanzó desde el primer momento con propuestas acordadas junto con la Municipalidad y la Red de Gestión Cultural Pública relacionadas tanto con la invitación a quien se desempeñaría como curadora del Encuentro, como en la impronta que tendría el trabajo durante las jornadas preparatorias y la estructura organizativa del propio Encuentro.

En esta oportunidad, además de las conferencias de especialistas renombrados en diversas temáticas referidas a la gestión cultural, los conversatorios de experiencias en las que hubo una alta participación de proyectos desarrollados en el marco de la UNC, se sumó una mesa de ponencias evaluadas por un comité específico con una importante convocatoria de trabajos.

Esta publicación recoge en gran medida los logros alcanzados durante este 4º EGC, dejando un valioso testimonio de la experiencia

y, a su vez, planteando el desafío de elevar para el próximo Encuentro de Gestión Cultural, los objetivos que nos proponemos.



Pedro Sorrentino

Redes y corporalidad

Por Karina Frías

Ya pasaron cuatro años del trabajo continuo de la Red de Gestión Cultural Pública. En este Cuarto Encuentro que nos vuelve a reunir en torno a las siempre vigentes problemáticas de gestionar cultura, renovamos el compromiso del trabajo en red.

Hemos escuchado interesantes miradas sobre las preguntas permanentes que nos abordan en el desarrollo de nuestras actividades cotidianas.

¿Somos gestores culturales? ¿Somos promotores de cultura comunitaria? ¿Somos hacedores de proyectos culturales? ¿Somos funcionarios públicos ejerciendo tareas de gestión que desconocemos? ¿En dónde nos encontramos y en dónde nos identificamos?

Este año se planteó como eje de trabajo de este encuentro la Pedagogía de las preguntas. En términos de Freire serían éstas mismas preguntas las que abren el camino hacia la búsqueda de respuestas colectivas que permitan avanzar en este constante mar de reflexiones, dudas y pocas certezas.

El acompañamiento de la Universidad Nacional de Córdoba continúa fortaleciendo el espacio para el aprendizaje que parte necesariamente de la falta de respuestas y la Municipalidad de Córdoba vuelve a mirarse para adentro y es en ese ejercicio del sector público que la ciudadanía se beneficia.

El diálogo y el respeto por las opiniones diversas en un contexto difícil como el que nos toca vivir como sociedad se dan lugar en la siempre presente la acción de los trabajadores de cultura. Su aporte es social y transformador.

Gestionar políticas culturales, en el caso de los gestores públicos, que ayuden a la toma de decisiones de los ciudadanos y la defensa de sus derechos, es una premisa desde la que parti

mos en la Red de Gestión Cultural Pública. Gestionar proyectos con énfasis puesto en sectores que aún no ven materializado su derecho de acceso a la cultura es un camino que debemos recorrer y articular en red.

Es el fortalecimiento, la pertenencia a las distintas redes, la participación comprometida y constante la que nos permitirá dar pasos importantes y transformadores.

Los conversatorios de este encuentro (como las relatorías de años anteriores) permiten visibilizar la labor incansable de los hacedores culturales que se atraviesan unos a otros.

Las redes que se entrecruzan y se alimentan entre sí en este sector tan dinámico de las prácticas culturales hace crecer el cuerpo social de compromiso por el otro. La corporalidad de las redes se muestran como organismo vivo y mutante, obligándonos a cuidarlas para que se construyan grandes y fuertes.

Gracias a todos los que hacen posible estos encuentros.



A stylized, handwritten signature in black ink.

Karina Frías

Interrogar (nos)

Por Ilze Petroni

Cuando Pedro Sorrentino me convocó para fundamentar y coordinar el Cuarto Encuentro de Gestión Cultural me sentí halagada y, al mismo tiempo, abrumada.

Me pregunté a mí misma ¿qué podría aportar alguien que viene de una formación fuertemente académica y cuyos primeros pasos en el ámbito de la gestión fueron dados en el contexto de la gestión independiente (autónoma, llamaría después) de arte contemporáneo?

La respuesta la encontré en mi propio devenir, en los senderos recorridos a lo largo de estos últimos años y que tiempo después hallé sintetizados en el libro "Breves notas sobre las conexiones" (2010) del escritor portugués Gonçalo M. Tavares: El autor allí sostiene que "pensar no es un acto menor, así como actuar no es un pensamiento menor". Que no es otra cosa más que volver a señalar que la teoría y la *praxis*, el mundo analítico y el mundo empírico son indefectiblemente un mismo mundo y su disociación sería solo (o al menos) efecto de la tecnocratización de nuestras sociedades.

No me detendré en este punto, pero sí diré que para mí reflexionar y hacer, pensar y actuar son parte de un mismo proceso. Están ligados y son indisociables. No puede haber uno sin el otro: todo lo que sabemos es puesto a prueba en la acción y cada acción nos obliga a pensar y pensarnos.

De allí que el lema de esta última edición de los Encuentros de Gestión Cultural haya sido "¿pedagogías de las preguntas?". Un parfraseo del gran pedagogo Paulo Freire que me ha llevado a considerar que cualquier práctica de gestión cultural ha de estar centrada en las comunidades donde ésta se lleva adelante. Pero además, que implica reconocer que quienes

participamos activamente en el campo de la cultura (en cualquiera de sus manifestaciones expresivas y sensibles) lo hacemos desde la incerteza, desde el reconocimiento de que no tenemos respuestas o verdades, sino una serie de interrogantes, hipótesis y diagramas que nos traccionan e impulsan para ponerlos a prueba.

Este fue el sentido del Cuarto Encuentro de Gestión Cultural 2017.

Y todo lo vivido y compartido da cuenta de la diversidad y pluralidad de preguntas e inquietudes que movilizan a cada una de las iniciativas participantes. Interrogaciones que podrían reunirse en aquella formulada por Roland Barthes: "*¿cómo vivir juntos?*".

Las prácticas de gestión cultural en su multiplicidad, las experiencias y el conocimiento que van construyendo son tentativas de respuestas.

Para finalizar quisiera hacer público mi profundo agradecimiento a todo el equipo de trabajo: Karina Frías, coordinadora de la *Red de Gestión Cultural Pública*; Vanesa Toranzo, productora, Natalia Arriola, Viqui Bustos, Sergio Allasia, Luciana Celis, Lorena Gallucci y Carla Ricciuto de la UNC y Patricia Camuñas y Belén Moreno de la Municipalidad de Córdoba.

A Justo Pastor Mellado, Gachi Prieto y Darío Sacco, disertantes invitados cuya generosidad ha sido y es invaluable.

A los participantes de las Jornadas Preparatorias que llevamos adelante en la Casona Municipal; a los invitados a los Conversatorios por compartir y socializar sus experiencias en gestión cultural y a los expositores de experiencias y proyectos de investigación en las Mesas de Ponencias.

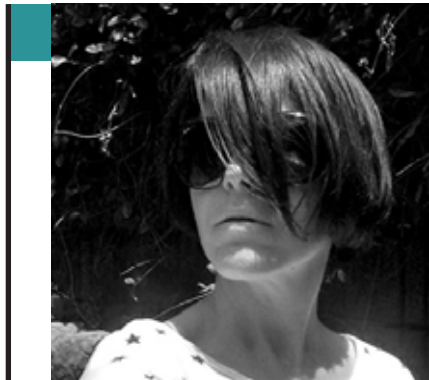
Al Comité Académico que desinteresadamente leyó y evaluó los

trabajos: Mirta Bonnin, Silvina Freiberg y Marcela Sgammini y a Maximiliano Eschoyez y Natalia Albanese por aceptar la invitación a moderar las disertaciones de Darío Sacco y Gachi Prieto.

Así como también, agradecer a las autoridades por la confianza depositada en todos nosotros: Francisco Marchiaro, Secretario de Cultura de la Municipalidad de Córdoba; Pedro Sorrentino, Subsecretario de Cultura de la SEU-UNC y Manuel Ortega, de la Dirección de Cultura y Patrimonios.

Y, muy especialmente, a los participantes que dieron vida a este Cuarto Encuentro.

Noviembre de 2017.



A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ilze Petroni', enclosed in a thin black rectangular border.

Ilze Petroni



Jornadas *Preparatorias*



Jornadas preparatorias

Estas jornadas tuvieron el doble y articulado objetivo de I) construir un glosario común de términos y modos de abordaje de las diferentes tareas y aristas que componen a las prácticas de gestión de cultura y II) socializar, debatir e intercambiar experiencias orientadas a la construcción colectiva, participativa y consensuada de lineamientos para el desarrollo sustentable de políticas culturales en relación con las singularidades propias de cada sector de la rica trama del hacer cultural local y provincial.

Los encuentros se realizaron durante cuatro miércoles consecutivos de 9 a 12 hs. en La Casona Municipal y el Pabellón Argentina de Ciudad Universitaria.

Se trabajaron los siguientes tópicos planteados por la curadora Ilze Petroni:

1. ¿Qué significa gestionar cultura?
2. Gestión cultural, comunidades, territorios y ciudadanía
3. Gestión cultural y los desafíos en tiempos tecnológicos
4. Gestión cultural y pedagogía

Tópicos

Los tópicos propuestos para las Jornadas Preparatorias se encuentran articulados con las líneas de trabajo de los panelistas invitados y con los fundamentos teóricos del Cuarto Encuentro de Gestión Cultural. No obstante, se consideraron necesarias las siguientes apostillas:

1. *¿Qué significa gestionar cultura?*

Se buscó reflexionar colectivamente sobre las diferentes nociones en torno al significativo *cultura* y brindar herramientas analíticas para la construcción de un glosario común que permitiera distinguir, por ejemplo, las diferencias entre alta cultura, cultura elitaria, baja cultura, cultura popular, cultura de masas, cultura alternativa, contra-cultura, cultura oficial, industria cultural, economía cultural, economía creativa, política cultural, campo y sistema cultural, etc. bajo el supuesto que las prácticas de gestión varían en forma y contenido en función de cómo se operacionalicen dichas nociones.

2. Gestión cultural, comunidades, territorios y ciudadanía

Este tópico refirió las vinculaciones, articulaciones tensiones y disputas que parten de la distinción de la gestión cultural comprendida como producción, administración, mediación, agenciamiento y/o agitación cultural. Esto incluyó la reflexión en torno al rol del Estado (en cualquiera de sus tres estamentos) en relación con la sociedad civil (en sentido amplio e incluyendo al tercer sector).

3. Gestión cultural y los desafíos en tiempos tecnológicos

Se procuró la consideración crítica del uso de los dispositivos tecnológicos en la era digital como herramienta de la gestión cultural. Implicancias, ventajas y desventajas.

4. Gestión cultural y pedagogía

Se trató de abordar la dimensión pedagógica de la gestión cultural y los modelos de comunicación operantes. Esto supuso el reconocimiento de formas de gestión cultural normativas y estratégicas.

Sobre las jornadas:

La Primera Jornada comenzó con la presentación de Ilze Petroni, curadora invitada y los comentarios pertinentes sobre el abordaje teórico previsto para la edición 2017.

Luego, los asistentes realizaron una breve presentación de su trabajo en el ámbito cultural.

El recorrido del debate atravesó instancias interesantes, desarrollando distintas hipótesis y reformulando preguntas. Además se plantearon necesidades concretas de los sectores culturales que llevan su tarea día a día, acompañado con un recorrido teórico que invitó a profundizar la reflexión.

En la Segunda Jornada Preparatoria se realizó la presentación e introducción bajo la consigna **“Gestión cultural: Desafíos en tiempos tecnológicos”** en las instalaciones del Centro Cultural Casona Municipal.

La jornada comenzó nuevamente con una breve introducción de Ilze Petroni, que hizo referencia a su experiencia en el campo cultural aplicado al arte contemporáneo a partir de su experiencia como coordinadora de Curatoría Forense (2010-2014), surgiendo desde ahí la derivación sobre la influencia de la tecnología en el campo cultural.

Los asistentes coincidieron en ejes transversales que hacen del desarrollo tecnológico una cuestión de debate permanente. La cuestión de la accesibilidad y la necesidad de estudios que permitan conocer los consumos culturales de nuestras audiencias emergen como demandas importantes del sector cultural local.

El recorrido de la jornada también tocó temas como la propiedad intelectual, *Creative Commons*, la importancia del *crowdfunding*, la tecnología aplicada a museos que están innovando de manera permanente para la captación de público, los videojuegos como experiencia no solo de entretenimiento sino además educativa, el software libre, sus ventajas e inconvenientes, entre otras temáticas.

Participantes:

Participaron responsables de las instituciones organizadoras, el Director General de Cultura y Patrimonio de la Secretaría de Cultura de Córdoba, Manuel Ortega, el Subsecretario de Cultura de Extensión UNC, Pedro Sorrentino y la coordinadora de la Red de Gestión Cultural Pública, Karina Frías.

También estuvieron presentes miembros de sectores e instituciones relacionadas con la gestión cultural:

Natxo Moralejo del Centro Cultural España Córdoba; Fiorella Campos, Sub-directora de Cooperación de la Secretaría de Cultura; Nicolás Tallone y Judith Le Roux de Enfoca; Margarita Nores de Un Globo Rojo; Susana Guzmán de Cocina de Culturas; Marcela Reartes ex directora del Teatro San Martín y gestora independiente; Hugo Vásquez del Centro Cultural de Villa El Libertador; Dolores Chaifg de APAC; Lina Seidedos del Área de Cultura de la Facultad de Agronomía; Juan Cruz Sánchez, Sub-director de Cultura Digital de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad; Fernando Conti de la Biblioteca Popular Alfonsina Storni; Maru Cisneros de Cultura Caníbal; Andrés Cocca y Lorena Galucci de la Subsecretaría de Cultura – SEU UNC; Franco Rizzi del Departamento de Cultura del Club Atlético Belgrano; Gustavo Ceriani de Radio Nacional Córdoba; Almut Schmidt del Goethe Institut, representantes del Centro Cultural República y el Prof. Darío Sandrone como

representante del equipo de la Maestría en Tecnologías, Políticas y Culturas.

Maximiliano Eschoyez, Director de la Escuela de Ingeniería en Computación de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (UNC); Melisa Cañas, gestora cultural; Félix Marcelo Piñero, de Proyecto Big Bang; Leonardo Herrero, Ángela Ruedi y Yamila Boxler de la plataforma digital Decultura.net; Aida Pincheira, fotógrafa; Gabriela Borioli, docente y miembro del equipo de PyG Cultural – Producción y Gestión Cultural.



¿Pedagogía
de las preguntas?
Marco teórico



Fundamentación

*“- La acción determina el pensamiento.
No al contrario - Éste era el lema del grupo.
Pero qué era lo que determinaba la acción,
eso jamás me lo llegaron a explicar.”*

Haruki Murakami

Pinball, 1973

*“Pensar no es un acto menor,
así como actuar no es un pensamiento menor.”*

Gonçalo M. Tavares

Breves notas sobre las conexiones, 2010

Cierta cuestión baladí se presenta a la hora de bosquejar los fundamentos teóricos o analíticos que sustenten la realización del **Cuarto Encuentro de Gestión Cultural Córdoba 2017**.

Será, acaso, que lo evidente jamás es tal, que lo pueril o trivial esconde densidades que requieren ser (a lo menos) señaladas para un mejor entendimiento colectivo sobre cualquier cuestión como, en este caso, la problemática y los desafíos de la gestión cultural en la actualidad.

Comenzar, por ello, con preguntas simples permite trazar un modo de interrogación basado en el señalamiento primero de que al intentar aprehender el mundo a través del discurso habremos en primera instancia de reconocer que estamos (siempre, cada vez) forzando la realidad para que sea como queramos, deseemos o necesitemos que sea. O lo que es lo mismo: a partir del lenguaje la construimos y modelamos y, en ese mismo movimiento, deja de ser la realidad misma.

¿Por qué esta digresión? Pues bien, porque naturalizamos la capacidad creadora del lenguaje y porque la propia economía signica (necesaria para la comunicación) nos lleva a sobreentendidos o supuestos de significación que no necesariamente son compartidos. Esto es: aparentamos comprender al otro (enunciador y enunciado) pero lo hacemos desde nuestro propio marco conceptual e interpretativo y no desde aquel que *nos habla*.

O para ir al punto en cuestión: hablamos de *cultura* y aparentamos o pretendemos acordar que coincidimos en el sentido (en tanto significado) atribuido en cada acción o intercambio enunciativo. No obstante, las nociones sobre la *cultura* (o lo *cultural*) son diversas e instrumentalizadas en función, justamente, del interés de quien habla (y de quien escucha) sin ex

plicitar (la más de las veces) la matriz epistemológica, ideológica y fundamentalmente política que sustenta dicho uso aplicativo (*interesado*) de la noción.

¿De qué hablamos, entonces, cuando hablamos de *cultura*? Simple y llana pregunta que ante la multiplicidad cuasi-inabarcable (a los fines de este texto) de definiciones posibles confirman por un lado que ésta, en tanto categoría teórica, reviste pliegues de abordaje múltiples: no es lo mismo pensar lo cultural desde el prisma de la antropología, que desde aquel de la sociología, ese otro de la psicología social, la filosofía, la teoría crítica o desde el de la economía. [1] No es lo mismo ya que los marcos disciplinares modelizan al objeto en función de la organización del conocimiento acumulado de la disciplina en cuestión. Dicho en otros términos y apelando a una muy cacofónica tautología: las disciplinas, disciplinan. Y lo primero a disciplinar es el propio objeto/sujeto al que se pretende conquistar reflexivamente. Es decir, la teoría (en sentido lato y en cualquiera de sus variantes) explora, selecciona, clasifica, describe, interpreta y explica (in toto, pretende *conocer*) a un *continuum* de prácticas y objetos, a un plexo de subjetividades e identidades, a un conjunto de modos de ser y estar en (y significar) el mundo que se despliegan allende cualquier intento de sistematización y generalización lingüística.

Hablar sobre algo y conocer algo están ambos vinculados, justamente, en que estas dos acciones llevan implicadas, obligada y necesariamente, a la fragmentación que hace que la cosa deje de ser la cosa para ser un constructo de otro orden (una idea, por ejemplo, sobre las cosas que se distancia de la cosa en sí).

La referencia, tosca y simplificada, a esta cuestión nos permite dar cuenta del nudo gordiano al que nos enfrentamos cada vez que iniciamos la tarea de pensar y desmontar críticamente aquello que entendemos por *cultura*. Es que este nudo vendría a representar el cúmulo de mediaciones semióticas que señalan que no existe un consenso generalizado sobre sus bordes o límites semánticos. Y si bien no haremos aquí una genealogía del término *cultura*, señalaremos solamente que dependiendo del prisma a través del cual lo observemos será el sentido que obtengamos.

A tal punto que sería posible afirmar que la noción sería (en la actualidad) una suerte de *significante vacío* (Laclau, 1996) que llevaría a sostener que en lo *cultural* y en la *cultura* se encierran un amplísimo, contradictorio y desbordante espectro de prácticas, procesos y cosas que van (en apretada síntesis) desde las manifestaciones folklóricas y telúricas, las experiencias con nuevas (y ya no tan nuevas) tecnologías, las acciones e intervenciones comunitarias de toda (cualquier) índole, la realización de espectáculos a gran escala, las expresiones de las artes audiovisuales, del cuerpo, del fuego, del sonido y la música, los productos del cine y del mundo editorial, los productos simbólicos destinados a la circulación a través de medios masivos, los objetos del diseño, las manifestaciones deportivas, la cocina, las acciones vinculadas al activismo (ecológico, racial o étnico, de diversidad sexual) y un largo etcétera. Pero también son cultura las formas de vida, la construcción y reproducción de subjetividades e identidades junto a sus modos de vitales de vivir, sentir, percibir y pensar el mundo.

De allí que sea posible afirmar que los significantes *cultural* y *cultura* podrían operar como cadenas equivalenciales que suprimirían las diferencias en pos de la homogeneización y sumisión a un "todo".

Por esto mismo, además, sería doble alegar que *todo es cultura*. Pero, claro está, si todo es cultura, *nada* –a la postre– lo sería.

Es esto lo que se concentra en el nudo. Lo que, por cierto, es al mismo tiempo limitante y desafío.

¿Qué hacer para comenzar a desatarlo? Bastaría iniciar el corrimiento del velo de aquellas pretensiones pseudo-esencialistas que persisten en la construcción de definiciones categóricas, imperativas y cuasi-trascendentales tendientes a clausurar (más no sea transitoriamente) sentidos para una mejor dominación del mundo (social). Clausuras que, huelga aclarar, son siempre producto de instrumentalizaciones, motivaciones teleológicas, acciones de racionalización (semántica, discursiva) orientadas a fines específicos (e invariablemente operando en un eje vertical) que exceden ampliamente el terreno al que buscan justamente referirse. No es posible, al filo de la historia, desconocer e incluso intentar negar que la cultura se ha convertido –siguiendo el planteamiento de George Yúdice (2002)– en un *recurso*.

Una de las operaciones plausibles para emprender, en principio, la tarea de deshilvanar el meollo podría realizarse con un acercamiento contingente que desmantele el singular para abrir paso y dar cuenta de la impoderable, irreductible e inasible pluralidad.

Esto es: ya no cultura; más bien *culturas*.

Es que el énfasis en la "s" resitúa la problemática y nos coloca en el reconocimiento de por lo menos tres variables que se encuentran en estricta e inseparable relación y que suelen ser denegadas por una suerte de inclinación "bienpensante" en torno a esta problemática en tiempos de capitalismo tardío: i) el reconocimiento de las diferencias y las desigualdades de grupos y comunidades vinculadas a ii) la no-negación de una estructura social de clases y, por tanto, iii) la inmanente e ineludible dimensión de lucha y conflicto en (y fuera de) el campo cultural en contextos históricamente situados.

Al mismo tiempo, y continuando con este bucle analítico, admitir las singularidades y las diversidades (resistiendo, decíamos, a los embates reduccionistas y homogeneizadores) nos llevan a sostener que las culturas se dinamizan precisamente por las tensiones y disputas que conllevan y que las organizan centrípeta y centrífugamente.

Afirmar las culturas, entonces, es además afirmar la imposibilidad del consenso y comprender que éstas (en un plano de dialéctica material y simbólica) se entrecruzan con todas las demás prácticas sociales y son la sumatoria de las relaciones entre estas prácticas y no su mero reflejo o representación (Williams, 1981). Es en esa compleja, muy compleja, trama en la que se inserta la gestión cultural en la contemporaneidad.

Por tanto es momento de introducir otra breve serie de preguntas: ¿de qué hablamos cuando hablamos de *gestión cultural*? ¿Qué se gestiona cuando se gestiona para *lo cultural*? Porque si damos por superada la ramplona determinación post-marxiana de estructura/superestructura, tendremos que admitir que lo cul

tural está radicalmente imbricado en las relaciones (siempre asimétricas) de poder, en las (también siempre asimétricas) relaciones económicas, en las estrategias políticas de reproducción de la hegemonía y, concomitantemente, en las estrategias de cambio o resistencia social, y habremos de convenir que estos aparentemente inocentes interrogantes adquieren otra espesura a la luz de esta observación.

Se podría dar una larga vuelta argumentativa a la cuestión, pero la tentación por ir al grano es mayor y vence: un *gestor cultural gestiona política*. Política orientada al campo cultural, pero política al fin de cuentas. Que lo haga a partir de eventos, espectáculos y/o festivales o financiando proyectos comunitarios es una cuestión menor; casi anecdótica. Porque no podemos ser ingenuos con esto: forma expresiva y contenido político (e incluso ideológico) son el anverso y reverso de una misma moneda. Y porque si bien la noción de gestión nos remite primariamente a pensar en la práctica de conducir “... *instituciones y administrar bienes*” (Martín Barbero, 1990, p. 31) que resuena a una visión instrumental propia de la visión de la administración empresarial; sabemos que el alcance de dichas prácticas (en términos empíricos, pero también en términos teóricos) es mucho mayor y no se reduce a la mera regulación del flujo de intercambio de bienes y servicios simbólicos y a la conducción o gerenciamiento de las instituciones, si bien están ambas dimensiones implicadas.

Por consiguiente, sería acaso requisito fundamental dejar caer dicho velo y salirse del momento cosmético que busca atemperar o lisa y llanamente obliterar la dimensión política en y de

la gestión cultural para enfrentar un hecho fáctico consustancial: cada vez que se activa un proceso de gestión cultural lo que se pone en juego, como inversión táctica, es una determinada visión (con ineludible raigambre material) del mundo.

Puesto en otras palabras, gestión cultural y política cultural pertenecen a momentos diferenciados de una misma lógica de intervención social. Lógica que se encuentra orientada a la construcción de representaciones (apelando a múltiples y diversos mecanismos y dispositivos) para consolidar algunas (y no otras) significaciones atribuibles a la realidad social.

De allí que toda política es *siempre una lucha simbólica por la asignación de sentidos sobre el mundo* y en tanto campo de lucha, la construcción de políticas culturales, utilizando a la gestión cultural como herramienta, será siempre conflictiva ya que, por defecto, estas acciones de algún modo (muchas veces insospechado) inauguran o constriñen los modos y las condiciones posibles de la experiencia de los sujetos de una comunidad/sociedad especificada. Es decir, superan ampliamente el momento discursivo ya que afectan el orden material concreto. Y he aquí la paradoja: es lo que se hace con borrosa, escasa o nula auto-conciencia ya que, por un lado, los gestores culturales operan en su mayoría en una trama que se encuentra desbordada debido a, como ya señalamos, la carencia de límites semánticos sobre la cultura; y, por otro, lo hacen (la más de las veces) con escasas herramientas analíticas que permitan separar y rearticular lo cultural en lo político y lo político en lo cultural.

De este modo, se trabaja en una suerte de terreno cenagoso que requiere ser, a lo menos, revisado y puesto en cuestión.

Por tales motivos es que este **Cuarto Encuentro de Gestión Cultural Córdoba 2017** aspira a trazar otros interrogantes (siempre abiertos, siempre parciales) que fomenten la especulación dialéctica entre *praxis* y teoría acerca del modo en que la gestión de las culturas se despliega (atravesando) ya no solo en su realidad inmediata y a partir de acciones concretas; sino que también se pregunte sobre la afectación que dichos procesos y prácticas tendrían en la producción y reproducción de conocimiento general sobre (o acerca de) *lo cultural*.

Creemos, por tanto, que las relativamente recientes instancias de formación profesional en gestión cultural requieren superar las fases de abordaje reflexivo de los diferentes modos, modelos y métodos eficientes para la (re)producción, agenciamiento y circulación de experiencias, bienes y servicios simbólicos para centrarse en un momento-otro que se halle enfocado en el examen de los principios y consecuencias pedagógicos que tendrían tanto en el campo específicamente cultural como en la sociedad en su conjunto.

De allí que nos preguntemos: ¿de qué maneras se producen y reactualizan conocimientos a través de la gestión de procesos y prácticas culturales? ¿Cómo utilizamos y hacia dónde está orientado este conocimiento? ¿Podría ser considerada la gestión de las culturas como una pedagogía *sui generis* que afectaría no sólo a sus destinatarios inmediatos sino –y por sobre todo– a los propios gestores y productores culturales transformando su propio campo de acción?

Tenemos una certeza que es al mismo tiempo hipótesis: frente a la incertidumbre conceptual en torno a la cultura (como

sustantivo) y a lo cultural (como adjetivación que altera y amplía a la idea rasa de *gestión*); frente a realidades que se resisten a ser encorsetadas categorialmente dadas sus dinámicas internas y relaciones externas (las que tienden por su propia naturaleza a la fuga nocional), la tarea del gestor viraría en actividad pedagógica.

Actividad pedagógica, en primera instancia, para sí mismo ya que cualquier gestión implicaría el tensionamiento de lo que se cree que la *cultura debería ser* (como imperativo) y *lo que efectivamente es* (en tanto realidades múltiples y conflictivas). O dicho en otros términos: la gestión comprendida como proceso de disonancia cognitiva que nos enfrenta con una doble articulación: en tanto imperativo, nos señala la distancia entre el plano normativo/dominante de lo que entendemos por cultura y el plano real que no puede desconocer la dimensión del conflicto ya no sólo cultural sino también social y económico.

En función de cómo se resuelva esta bisagra será el rumbo u orientación que tome la gestión: si enfatiza el deber ser es de seguro que reproduzca lineamientos prescriptivos (verticales) y que opere como mera instancia de reproducción de la hegemonía cultural (pero también, en sentido ampliado). Aquí, la pedagogía hacia el afuera devendrá en *enseñanza* en un doble sentido: mostración e instrucción, en definitiva *difusión* de aquello que se comprende posee el valor necesario (o suficiente) para su publicidad, para su hacer público partiendo del supuesto de que hay quienes "poseen" cultura y quienes no lo hacen y por algún motivo la requerirían.

En el caso de ponderar lo que *la cultura efectivamente es* en un lugar y momento histórico específicos, la acción de aprendizaje se vuelve indefectiblemente hacia el gestor: ante todo *habrá de aprender* qué significa para cada comunidad lo cultural puesto en *práctica*, lo cultural como momento vivo (latiendo) y, por lo tanto, en permanente conflicto, transformación e reinención. Es decir, habrá de realizar diagnósticos certeros y agudos (por qué no, descarnados) de los contextos en los que pretende actuar. Y aquí las definiciones serán circunstanciales y ajustadas a las realidades inmediatas a las que se aspira intervenir y habrán de ser modificadas en función de sus propias transformaciones. Se tratará, de este modo, de (re)aprendizajes, (re)negociaciones, (re)adecuaciones y (re)ajustes constantes con el objetivo de minimizar el desfase entre la lectura e interpretación de la realidad y cómo ella opera efectivamente.

De los diagnósticos, de dichas lecturas, se desprenderán consecuentemente las tensiones entre lo hegemónico y subalterno, emergerán la pléyade de contradicciones de un orden social asimétrico y esto hará que los senderos se bifurquen: uno llevaría al uso de la gestión como estrategia de modulación y control, como reguladora de las disputas y conflictos hacia dentro y fuera del campo cultural. El gestor se convertirá en mediador entre un(os) poder(es) central(es) y las comunidades; y la intervención, en términos pedagógicos, será asimismo de doble vía: instruyendo al poder en la comprensión de la complejidad que implica la cultura como campo de batalla e instruyendo a los grupos en sus capacidades de negociación. El gestor, de este modo, devendrá en operador político. El segundo camino implicaría utilizar el disenso como motor

transformador de la realidad empírica. Es decir, la sustancia y potencia eminentemente políticas de la gestión se verían transfiguradas abandonando los lineamientos prescriptivos (el eje vertical y normativo) para abrir paso a múltiples vectores horizontales puestos en tensión y articulación; es decir: puestos en discusión y polémica. El gestor también aquí actuará como operador político pero en y para el otro polo. Esto porque la toma de posición y de acción estarán orientadas al reconocimiento ya no-velado de que vivimos en sociedades en las que no cualquiera puede decir/hacer cualquier cosa ni tampoco cualquiera tiene derecho a ser escuchado/reconocido de la misma manera[2] y se adentrará en la necesidad de coadyuvar para la construcción de subjetividades que se reconozcan como capaces de producir discursos y experiencias válidas como forma de ocupar un lugar activo en la sociedad (una ciudadanía activa) no sólo en la defensa de derechos, sino en la auto-percepción como sujetos de derechos, incluyendo el de la producción y participación culturales y de expresión.

En este juego de poder que constituye el "vivir en" / "construir la" sociedad (especialmente cuando se llega al extremo de darse en los términos de oposición inclusión/exclusión) la lectura que hará el gestor *de los otros y en sus propios términos* será marcadamente poderosa, especialmente en aquellos sectores que (des)conocen sus derechos y no se (re)conocen como productores/enunciadores culturales válidos.

Su tarea, por tanto, será la de generar los intersticios y márgenes de maniobra necesarios para instalar visiones y prácticas culturales alternativas, disidentes e incluso contra-hegemónicas dentro y fuera de la esfera de la cultura.

Postular, con cierto arrojo, que la gestión cultural sería también una práctica pedagógica es una manera de señalar que tanto la búsqueda de sentido (de significado, pero también de orientación o dirección) en torno a la intervención, mediación o agitación en y del funcionamiento y despliegue de las culturas; así como también la capacidad efectiva de ponerlas a prueba, se encuentran primariamente en el desarrollo y refinamiento de las competencias de lectura y de interpretación de la realidad inmediata. Un aprendizaje de los procesos culturales atendiendo a toda su complejidad: sus contradicciones, antagonismos y resistencias junto con una decisión ética fundamental para responder por qué, para qué y cómo dirigiremos nuestros esfuerzos. Repetimos: *por qué, para qué y cómo* orientaremos nuestras acciones en tanto gestores.

Ilze Petroni
Córdoba, mayo de 2017

Bibliografía de referencia

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

Laclau, Ernesto (1996): *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires: Ariel.

Martín Barbero, Jesús (1990): "Campo cultural y proyecto mediador" en *Alternativa Latinoamericana* N° 11. Mendoza: Acción popular ecuménica.

Williams, Raymond (1981): *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós. Traducción castellana de Graziella Baravalle. Original: (1981) *Culture*. Fontana: William Collins Sons.

----- (1997): *Marxismo y Literatura*.

Barcelona: Península/Biblos.

Traducción castellana de Pablo di Masso. Original: (1977)

Marxism and Literature. Oxford: Oxford University Press.

----- (2000): *Palabras Clave*.

Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducción castellana de Horacio Pons. Original: (1976) *Keywords*. Londres: HarperCollins.

Yúdice, George (2002): *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Ilze Petroni
Córdoba, mayo de 2017

[1] Para un recorrido de los diferentes usos y sus transformaciones en la historia (occidental) de la noción *cultura*, véase el capítulo homónimo en Williams Raymond (1977 [1997]), *Marxismo y Literatura*, Ediciones Península, pp.21-31.

[2] Dicha problemática es abordada por diversos autores como Michel Foucault y Pierre Bourdieu o, en lo específicamente discursivo, Eliseo Verón y Marc Angenot, entre otros.



Organización
*Cuarto Encuentro
de Gestión Cultural
Córdoba 2017*



Lugar: Pabellón Argentina y Cabildo Histórico.

Días y Horarios: Viernes 22 y sábado 23 de septiembre de 2017.

Organizan: Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba y Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Córdoba.

Acompaña: Red de Gestión Cultural Pública.

Objetivo general:

- Fomentar las instancias de formación, capacitación e intercambio en gestión cultural en la región.

Objetivo específicos:

- Generar espacios de reflexión colectiva e intercambio entre agentes del campo cultural.
- Propiciar el trabajo colaborativo focalizando la importancia de la inter y multi-disciplinariedad constitutiva de las prácticas de gestión cultural.
- Intercambiar experiencias que potencien y amplíen la mirada y el conocimiento respecto del trabajo propio y el del(os) otro(s).
- Estimular el pensamiento crítico para generar enfoques alternativos que permitan el desarrollo de proyectos de gestión fundamentados en la realidad inmediata.
- Articular una reflexión colectiva sobre el papel de la institucionalidad cultural en los contextos económico-políticos, tanto a nivel local, nacional y regional.

- Fortalecer los procesos de creación de redes entre agentes y trabajadores culturales.

Destinatarios:

- Agentes culturales, funcionarios públicos, activistas en ONGs, integrantes de redes de cooperación en arte y cultura, docentes, investigadores, estudiantes y profesionales independientes del campo artístico-cultural.

Este año, al igual que en la edición anterior, el Encuentro estuvo dividido en tres partes de contenidos específicos: 1) Jornadas Preparatorias 2) Momento Expositivo y de Disertaciones 3) Conversatorios.

Las Jornadas Preparatorias se realizaron durante cuatro semanas consecutivas invitando a representantes del sector cultural que realizan tareas como gestores independientes y también a los trabajadores culturales que ejercen actividades en ámbitos públicos o instituciones privadas relacionadas con la cultura.

Por otra parte, el Encuentro propiamente dicho contó con una jornada de disertaciones a cargo de invitados especiales como Justo Pastor Mellado, Gachi Prieto y Darío Sacco y la segunda jornada del encuentro fue la de Conversatorios: cerca 20 propuestas e iniciativas fueron presentadas en espacios diferentes y abordando las distintas problemáticas y experiencias en el ámbito cultural.

Es importante destacar que el Encuentro contó con el primer antecedente de exposición de ponencias entre las que se pudieron escuchar:

“Herramientas de comunicación aplicadas a la gestión cultural autónoma: ¿Cómo pasar de la idea al hecho?” | Maisa Belén Jobani y Ana Cecilia Capdevila

E-mail de contacto: maisajobani@gmail.com

“El impacto de las publicaciones digitales en la promoción de la diversidad de las expresiones culturales” | Valeria Colella

Email de contacto: valeriamcolella@gmail.com

“Un Birmingham en Latinoamérica: la experiencia del Centro de Estudios Culturales del Club Cultural Matienzo (Buenos Aires, Argentina)” | Julio César Estravis Barcala

Email de contacto: juliocesareb@hotmail.com

“La problemática de la gestión cultural actual y su rol de accionar con compromiso social - Experiencia de estudio Catamarca” | Laura Paola Maubecin y Paola Lucero Antonietti

Email de contacto: maubecinlaura@yahoo.com.ar
pluceroantonietti@gmail.com

“Leo Leo! Qué Ves? La ciudad contada por los niños y las niñas”
Paola Lucero Antonietti

Email de contacto: pluceroantonietti@gmail.com

“Teatro para Rato en el Centro Cultural Alta Córdoba - Efraín Bischoff” | Ivana Verónica Altamirano y Ximena Silbert Voldman

Email de contacto: ivana_altamirano@hotmail.com

“La gestión del Cine Teatro Diadema en un barrio declarado patrimonio cultural de la ciudad” | Antonella Duplatt

Email de contacto: antoduplatt@gmail.com

"Expresiones Universitarias en Territorio. Comunidad, Universidad y Arte" | Marcela Andrea Bernardi y Fernanda Toccalino

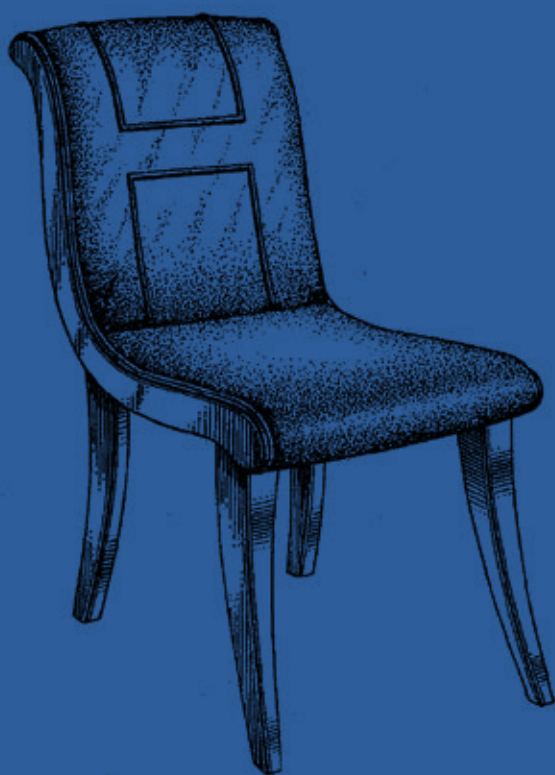
Email de contacto: marcebe27@hotmail.com

"Una experiencia de aprendizaje organizacional en un espacio cultural del interior uruguayo: A aprender todos en el MÉM" Néstor de la Llana.

Email de contacto: nestordelallana@hotmail.com



Disertaciones
Justo Pastor Mellado
Gachi Prieto
Darío Sacco



El gestor cultural como conceptor

Disertante: Justo Pastor Mellado

Hola, buenos días. Bueno, vengo de Santiago de Chile y desgraciadamente acabo de tener una pésima noticia: falleció **Ronald Kay**.

Ronald era un gran tipo, insoportable también, un gran insoportable. ¿Por qué se los abro en un encuentro de gestión? Porque era un tipo importantísimo del arte contemporáneo chileno. Es como de los primeros que el año 75 se pone a reflexionar sobre fotografía de manera muy autónoma y es un tipo que siguió muy de cerca el trabajo de un gran artista chileno contemporáneo que se llama **Eugenio Dittborn** entonces en plena dictadura animó, instaló referentes y se fue a Alemania, él era chileno alemán, se casó con **Pina Bausch** y se mandó a mudar y regresó a Chile y estaba mal de salud y siguió trabajando y era un tipo realmente importante para el arte chileno contemporáneo.

Y no voy a decir "La Gestión" porque cuando él trabajaba, y todos trabajábamos en los 80 – 90 , la palabra Gestión Cultural no existía. Creo que una buena manera de empezar este encuentro es hablando de cosas que no existían y cómo empezaron a existir y cómo hoy constituyen un campo. Un campo laboral complejo y también un campo en el conocimiento bastante complejo también. Así que de eso vamos a hablar ahora, en homenaje a este amigo del que acabo de conocer su deceso.

Como decía Ilze, la conferencia ya la había comenzado.

El punto era que yo no les había avisado que ya había comenzado, entonces ustedes no estaban muy al tanto de que esto ya empezó, por lo tanto todos castigados. Llegaron tarde!

Y yo viviendo la ficción de que la conferencia ya ha comenzado

y que ustedes ya sabían que yo iba a hablar y por lo tanto ustedes ya tuvieron dos o tres días para preparar las preguntas de hoy.

¿Ven? Pero eso es una gran ficción, los dos textos están en el Blog (**Texto 1 - Texto 2**) y podrán ver y yo les voy a contar cómo los hice. De cómo los hice porque la gestión cultural es un gran malestar, se los tengo que confesar. La gestión en el fondo la detesto, como espacio, cómo se armó. Detestar las cosas no significa no tener una buena relación con ellas, se aprende a vivir con eso. Imagínense que fui durante cuatro años director de un centro cultural no habiendo tenido nunca antes las habilidades ni las pertinencias para dirigir. Sí, había dirigido una escuela, pero dirigir una escuela de artes es muy distinto a dirigir un centro cultural y ya con el relato de esas experiencias uno podría decir de qué va la gestión.

En una escuela de artes no hay gestión cultural. No se gestiona. Entonces ¿Por qué hay cosas que sí se gestionan? Esa es una buena pregunta. ¿Por qué apareció de repente la palabra "gestión"?

Cuando trabajábamos en los 80 - 90 a nadie se le ocurría autocalificarse como gestor cultural. Cuando vino la transición interminable nuestra, la palabra "gestión" entró en el léxico de un nuevo espacio cultural que era ocupado en general por personas que habían visto truncada su carrera política, entonces esa era mi primera observación crítica a este nuevo espacio de la gestión.

Todos los que en los 90 no habían podido incorporarse a una lista parlamentaria posible, terminaron en lugares de cultura. Con lo cual yo dije: ¡Qué horror!, porque eso quiere decir que en mi país todo lo que tenga que ver con Cultura entonces es un

espacio de compensación del fracaso político. Y es complicado, porque durante la dictadura también gran parte de las organizaciones culturales sirvieron para la recomposición de los tejidos partidarios reprimidos. Entonces, terminada la dictadura, abierta la transición, ¿en qué quedaban las prácticas culturales que habían sido la base de la recomposición partidaria? Y por otro lado, ¿en qué quedaba el trabajo cultural en un momento en que el nuevo gobierno o la transición necesitaba de una cierta normalidad por lo tanto reprimió de manera blanda, simbólica y muy interesantemente, toda manifestación autónoma del movimiento social?

Por lo tanto una de las grandes acusaciones de cómo se llevó adelante la transición chilena es que los nuevos sectores políticos, lo que hicieron fue aplacar un movimiento social que al mismo movimiento político le había permitido lograr el inicio a la transición y es una grave falla en nuestro sistema. Entonces ahí pasó el campo cultural a constituirse de manera más visible. Y como el poder municipal en Chile adquirió un poder que nunca había tenido, todos los sectores de cultura del poder municipal, pasaron a tener una gran importancia. Entonces ahí viene un segundo elemento que no sé si se ha realizado acá en Argentina: muchas veces cultura, pasó a ser la gran oficina de relaciones públicas del alcalde. Entonces si te tocaba un buen alcalde podías hacer un buen trabajo, si te tocaba un tipo que no era muy pillo, en el sentido de "vivo", tenías que soportar. Y la vida se va entonces arreglando y en la ordinariez de los días y la gestión municipal se instalan sistemas culturales locales y empiezan a vivir y aparece la categoría "Gestor Cultural" que no existía. Entonces: ¿Qué es un gestor cultural?

Esa es una buena pregunta para hacerse. Pero tampoco es una buena pregunta para hacerse porque finalmente todos los somos. No vamos a poner en duda nuestro estatuto. Todos somos Gestores Culturales. Ahora, si yo le preguntara a cada uno: ¿Cómo te defines como gestor cultural? Vamos a tener cuarenta opiniones distintas y nos vamos a poner a pelear, cuando en realidad lo más simple es decir: y tu qué haces? Que es otra pregunta. Entonces, en las cosas que hacemos nos podemos reconocer. Lo cual hace que este espacio, este medio de la gestión cultural sea muy amplio, muy indeterminado, como alguien dice es una palabra valija: cabe de todo. Lo interesante de la maleta y hay un chiste de dos grandes de la cultura y del arte, **Georg Lukács**, un filósofo y teórico que se reía de Bertolt Brecht. No, no era, todo lo contrario, **Bertolt Brecht**, dramaturgo se reía de George Lukács porque lo calificaba de formalista. En ciertos medios marxistas del comienzo del siglo XX calificar a alguien de formalista era poco menos que decirle aliado del imperialismo! O sea, lo peor. A mí me han calificado de formalista a veces. Los formalistas están fuera de la historia, entonces, Brecht que se suponía era el histórico se reía de Lukács y decía: "Ah este es un formalista". Y decía: "Este formalista lo que hace es escribir como esos viajeros apurados, que salen del hotel, meten toda la ropa en la valija, cierran la valija y lo que queda afuera lo cortan con un par de tijeras. No vuelven a abrir la valija para reacomodar la ropa. Simplemente cortan lo que les sobró". Entonces dice, el formalista es así: es un tipo y la realidad es lo que le cabe en la maleta y lo que no cuadra con su valija mental simplemente le mete un corte de tijeras. Es avanzar simplemente por la castración.

Y funciona. Funciona sobre todo para los que huyen porque tienen que andar con la valija lista. Tanto Lukács como Brecht, que vivieron la guerra, que vivieron muchas cosas dramáticas, fueron exilados. Entonces él sabe lo que significa llevar una maleta. Y a veces los exilados que andan con la maleta nunca abren la maleta al final. Porque andan con la patria a cuestas. Esa es otra historia.

El punto es que la gestión cultural se fue convirtiendo en una ciénaga, en una cosa muy jabonosa. Sin embargo en Chile, y creo que en Argentina también por lo que he revisado en Internet, hay como cincuenta programas de diplomados en gestión cultural. Y en las universidades se abre el espacio a la Gestión Cultural como un objeto. El problema, lo mencionaba Pedro, es que la Gestión Cultural creó un problema universitario que es el de la producción del conocimiento. Entonces llegó un momento cuando el tema llega a la universidad y se institucionaliza como un problema. Entonces la universidad está obligada a dar cuenta de su estatuto: tenemos un problema acá y le vamos a dar el estatuto que se merece. Por lo tanto vamos a tener que producir una teoría sobre esa gestión o sobre ese modelo o sobre los modelos operantes y las tenemos que ubicar en algún lugar. Entonces o las tenemos que ubicar o entre las comunicaciones y la sociología, de manera que la gestión pasa a ser una especie de trabajo social estetizado, sociología menor práctica y periodismo alternativo, más un poco de marketing en esta nueva panacea que se ha dado en llamar Economía Creativa.

Entonces vamos a tener que trabajar... bueno yo no estoy en la universidad así que yo no voy a trabajar en eso, pero seremos objeto de trabajo en la definición de un campo. Y decir:

¿de qué estamos hablando cuando hablamos de la gestión cultural? Porque ahora ¿de qué estamos hablando? Hablamos de muchas cosas que no necesariamente se sobreponen de manera... no necesariamente calzan y hay concepciones de gestión cultural que tenemos que son absolutamente antagónicas. De hecho antes de venir para acá me metí en las redes y me encontré con un artículo, un texto de una profesora de Córdoba sobre Gestión pero sobre todo porque usaba una palabra que yo había utilizado en uno de estos textos que ustedes tendrían que haber leído ya y que es la palabra "*Intersticio*". Una palabra que a mí me fascina porque siempre me engañan con ella. Cada vez que yo escucho la palabra "*Instersticial*" digo: "ya me jodieron".

Por ejemplo: "No, nosotros tenemos prácticas instersticiales." Y ¿qué sería una práctica instersticial? Todas aquellas que operan en las grietas del sistema. Nosotros entramos en las grietas del sistema... o hacemos transformar el sistema o lo hacemos saltar. Uno nunca sabe bien que, en todo caso, es la fascinación por "entrar en la grieta". Parece una cosa casi matricial. Vamos entrar en la grieta, vamos a operar en el intersticio social. Y otros menos místicos dirán si se trata de intersticio que "se trata de un conjunto de acciones y de prácticas de insubordinación cívica."

Entonces tenemos que muchos amigos nuestros devienen funcionarios intersticiales. ¿Qué es un funcionario intersticial? Es alguien que anda buscando siempre la grieta. Por lo tanto uno dice si esa es mi definición de Gestión Cultural: ¿a dónde voy a llegar? Es interesante.

Esta chica lo que hace, Florencia María Páez, plantea un problema que me sirve para contárselos. Ella alega contra los grandes festivales: Cosquín, Jesús María, Alta Gracia, Laborde, etc.

Entonces dice son festivales que arman una espectacularización de la cultura. Y la hipótesis que usa es muy interesante: contra la espectacularización de la cultura en esta economía liberal, hay una cosa que se ha perdido, que es la proximidad de los cuerpos. Y mi noción de práctica intersticial va a ser reconocer acciones que ocurren aquí en Córdoba en donde esa proximidad es puesta de nuevo en movimiento y va a encontrar en un encuentro de artistas en San Antonio de Arredondo un caso de intersticialidad contra-cultural. Entonces dice: contra la lógica del gran festival, yo descubro la existencia de una acciones populares mucho más adecuadas y que permiten esta noción de proximidad corporal. Y ¿por qué insiste en la proximidad corporal? Porque dice hay una noción de **Georges Bataille**, la noción de gasto, de dispendio, que es lo más anti-capitalista que hay. Está vinculado a una práctica arcaica con indígenas del norte de los EEUU, creo que son los **Kwakiutl**, y esa actividad se llama el **potlatch**, es lo peor que le puede ocurrir a un neoliberal. El potlatch implica llevar el don a una situación de exceso. Muchos pueblos, llevando esa situación de exceso en el don llevaron a sus comunidades a la muerte de desastres o la hambruna. Porque esto consiste en que si yo te doy algo, en términos católicos, es lo peor para ti porque tú quedas comprometido a devolvérmelo a condición de que tú aceptes que yo soy tu jefe. Por lo tanto sólo dona el jefe, y al donar plantea la obligatoriedad simbólica de que ese don debe ser restituido con creces.

Entonces, el que no puede restituirlo, no puede no más. Algunos pueblos, para humillar al pueblo del lado, y decirle ustedes ni siquiera tratan bien a sus dioses porque no saben ni siquiera hacerles buenas ofrendas, nosotros cuyos dioses ni siquiera son nuestros, nosotros les vamos a hacer ofrendas que valgan la pena y queman toda la producción de maíz del año. Condenan a muerte de hambruna a toda la comunidad pero el punto es que somos tan fuertes y ustedes son tan miserables que este acto no habla más de la posición miserable que tienen y de la imposibilidad que tienen de restituirnos eso.

El Don está muy vinculado a la humillación y es muy interesante porque quiere decir que la humillación tiene que ver con la base del manejo político. Quizás no haya política sin humillación. Porque siempre hay uno que dona, sobre todo la política caritativa cristiana es siempre la estrategia del don está puesta en veremos porque como a uno le toca enseñar en clases, en secundaria, pongamos el caso: las buenas intenciones ¿son buenas intenciones de verdad o la caridad es un ejercicio de egoísmo encubierto? La caridad no funciona si nadie me ve haciendo la caridad por lo tanto debo construir la aceptabilidad de esta caridad. Esto es muy literario porque en "Las amistades peligrosas" de **Choderlos de Laclos**, el gran libertino, le escribe a Madame de Merteuil. Le escribe cómo seduce a una mujer virtuosa, le dice: "mira la que hice hoy día: Salvé a una familia de ir a la cárcel. Le pagué sus deudas, y el vigía de la virtuosa me vio haciéndolo, así que ya me anoté un punto. Dos, en la tarde hice otro acto... y así el tipo va acumulando a condición de que lo vea el vigilante de la mujer virtuosa. O sea que ese mensajero vaya a donde la mujer virtuosa y le haga el relato de las virtudes que ha cometido este hombre como parte de su

estrategia de ablandamiento de esta mujer a la que finalmente, seduce.

Y tienen una frase maravillosa: "en algún lugar sentí una felicidad tan grande de haber podido arbitrariamente ejercer este poder de sacar al tipo de la miseria, impedir que lo lanzaran a la calle, lo salvó. Experimenté un raro placer". Entonces al final de la carta queda planteado porqué se hacen estas cosas. Es por obtener ese raro placer de poder ayudar a otro. Porque si ayudo a otro lo más seguro es que ese otro esté siempre en falta.

Si eso lo llevan al terreno de la teoría social, con nuestra transición democrática apareció otra palabra maravillosa que se llama: "población vulnerable".

Ahora no tenemos pobres, ahora tenemos vulnerables, como durante la dictadura se desterró del léxico "clase obrera", nadie más habló de la clase obrera. Te podían meter preso, eras marxista; y "pueblo" es muy anodino, todos somos pueblo, eso no significa nada ya. En la transición democrática, la gente hablaba de "la gente", la gente que eras. El candidato Fray Buitrag hablaba de la gente. Para no tener que hablar de pueblo.

Luego la presidenta Bachelet introdujo en el léxico la palabra "ciudadano". Todo era ciudadano, todo en Chile es ciudadano. Si ustedes quieren ser políticamente correctos ustedes tienen que agregar el adjetivo ciudadano. No no, es que tenemos una conversación ciudadana , una prácticas ciudadanas, tenemos alcaldías ciudadanas, ¿Por qué? Porque estamos más cerca de la gente, lo que quiere decir que siempre antes estuvimos lejos, y a "lo ciudadano" se le agrega "lo participativo". Por ejemplo:

en un proyecto a un fondo ustedes ponen "participativo" y "ciudadano" cada cuatro renglones y tienen puntos... sube el bien.

Vamos a hacer un encuentro ciudadano, eso es todo una ciénaga, es como la gestión cultural. Ciudadano, participativo. Pero todo eso tiene un momento en que se quiebra, porque había unos viejitos de una remodelación que alegaban contra el municipio, unos jubilados, todos maltratados y salen derrotados de una reunión en un ministerio y un señor ya jubilado muy digno dice "el fallo fue adverso pero hemos aprendido mucho".

Hemos aprendido mucho y el tipo explica: hemos aprendido que cuando a ti te invitan a conversar es que ya te jodieron. Entonces dice él: "y yo a mi edad ya no voy a pasar a la acción directa, no me queda más que sentarme a conversar".

O sea, no me queda más aceptar que me jodan.

Porque cuando a uno lo invitan a sentarse a una mesa.. Ah en Chile apareció otra noción: *Mesa de Trabajo*. Vamos a hacer una mesa de trabajo.

Quiere decir que cuando te sientan a una mesa de trabajo es porque tienen todo el tiempo del mundo para administrar la mesa, para escucharte, anotar - todo queda escrito - pero al final nada de lo que dijiste es tomado en cuenta.

Entonces algunos dicen, van con una falsa expectativa, creen que por el hecho de que hablan, están siendo escuchados.

Yo quiero democracia ahora. No querido no, aquí se conversa, por eso estamos en una mesa, y es fantástico porque la noción de mesa entra a diluir todo. Este señor dice eso que aprendió. Aprendimos que cuando te invitan a una mesa todo se esfumó.

En esas mesas de trabajo, aparece la figura del gestor cultural aquí tremendamente complicado porque pasa a ser un funcionario enviado por la autoridad (no importa cuál), a ser el agente operador de mesa. Entonces los ponen a ustedes que son gestores culturales en una situación muy difícil, los hacen hacer el trabajo sucio, en este enfrentamiento con las poblaciones vulnerables. Entonces mientras haya población vulnerable y una dificultad política que resolver, hay trabajo para el gestor cultural. Pero estamos llamando gestor cultural al operador político. Ahora no estaría mal que el operador político tuviese mirada de gestor cultural, a lo mejor andaría bien. O tal vez el gestor cultural debería aprender lo que el operador político sabe. Para saber cómo operan las redes implícitas y qué hay que trabajar en las redes implícitas para convertir a las mesas en algo real. La mesa en algo real quiere decir una mesa en donde podamos engañar a los otros de tal manera, con tal eficacia, que el otro salga con la idea de que ha logrado algo. Bueno, pero eso es política normal: ¿por qué meter la gestión cultural?. Es como hablar de economía creativa si en el fondo, si cada cual hiciera el trabajo que le corresponde no tendríamos necesidad de hablar de eso. Si los editores independientes logran impedir la voracidad de las editoriales grandes, bueno, pero con su trabajo no más cumple, sea buen editor, sea un editor independiente. Arriesgue su capital, pida préstamo, en fin... es así como funciona el sistema. Entonces: ¿por qué pensar que tiene que haber un sector de excepción?. Economía creativa que va a haber un sector de la población, que va a incidir en el PBI. Tengamos una buena industria del cine, punto. Una buena industria editorial. Ahí también: la economía creativa aparece otro espacio que obliga al gestor

cultural a convertirse en el chico de los mandados de todas las cosas inapropiadas que ocurren en un sistema económico semi-fallido. Porque el gestor cultural tendría que echarse a la espalda toda esa responsabilidad. Entonces le están atribuyendo una carga extraordinaria que no le corresponde. Y por último, cuando hablamos de economía creativa nos olvidamos de los vulnerables. Pasamos de producir valor a las economías creativas. Por lo tanto: ¿qué tipo de gestor cultural vamos a ser? ¿Vamos a ser un gestor cultural intersticial? Ese intersticio que permite que la proximidad se recupere en la Córdoba del espectáculo? ¿Dónde metemos a la Mona Jiménez? ¿Es un gestor cultural? Es un músico. Y los espectáculos: ¿quiénes lo hacen? Los productores, ¿son gestores culturales? No, son productores de música, productores de espectáculos. Y el que fabrica los CD o DVD, eso no es economía creativa, eso es economía local.

Y La Mona, es un capital simbólico que va más allá del comercio, sí. ¿Y qué tiene que ver? Tiene que ver con el cuerpo, con el exceso regulado, una historia cultural cordobesa densa, dura, en los bordes, siembre en los bordes. La legitimación del sistema depende de la amenaza de lo excesos.

A lo mejor **La Mona Jiménez** es la visibilidad de los excesos posibles, controlados, justo hasta ahí. Fantástico. Eso no tiene que ver con la economía creativa ni con la gestión cultural. Tiene que ver con la economía a secas.

El problema para la gestión cultural es que o está del lado del intersticio o está del lado de la economía creativa y eso es lo que algunos en los diplomados de gestión cultural han denominado gestión cultural de segunda generación.

¿Lo pueden creer? Ya estamos en la segunda generación. Yo les pregunto a ustedes: ¿en cuál generación están?

Hagamos un ejercicio. Levanten la mano todos los que trabajen en el sector municipal ¿Y el resto en que trabaja? Todos los que hacen gestión independiente levanten la mano.

Ah.. mitad y mitad.

Entre la gestión independiente y la gestión municipal tiene que haber relaciones. Porque no existe ni lo independiente independiente ni lo municipal municipal. Se producen unos corrimientos muy interesantes porque eso implica capacidades laborales distintas y protecciones laborales distintas también. Unos tienen contrato y otros no tienen contrato y eso hace que las categorías laborales sean tan laxas.

Eso quiere decir que la gestión cultural puede esconder grandes procesos de precarización del trabajo. Por lo tanto, el gestor cultural independiente es un gran precarizado. Y los municipales también dirán: "nosotros también tenemos trabajo precarizado porque la municipalidad tampoco"... Bueno pero son rangos de precarización diferentes. Se puede ganar mucho dinero en producción independiente y no por ello dejar de ser precarizado. En fin... de manera que en los dos textos no expuse una teoría de la gestión cultural porque no pienso que haya una, sino más bien una realidad que tenemos que asumir a pesar nuestro y que se da entre esos dos extremos. Yo pensaba que había tres y lo expuse en el segundo texto: "De la gestión cultural como intersticio intercultural hacia la gestión como empresa de migración de valor". El título era más grande, pero Wordpress me rechazaba el título.

En el fondo abandonamos el campo de los vulnerables y

entramos en el campo del dinero.

Y entre medio lo que descubrí, es que había la posibilidad de transformar a la gestión cultural en complejo de militancia a la antigua, que cada vez va con menor posibilidad de desarrollo porque ya la autoridad municipal no lo permite. Antes lo permitía porque hacía su trabajo, hoy día ya es un incordio. A tal punto que se ha dado como una especie de caza de brujas intersticiales.

Vemos una cara de intersticio y nada...

Entonces entremedio aparece la posibilidad de la PYME, la pequeña y mediana empresa. O sea que la gestión cultural de segunda generación es una gestión cultural completamente mercantilizada pero de baja intensidad. Porque lo que promueve es la formación de empresas. Pequeñas empresas de gestión para poder asumir la externalización de servicios en el campo municipal o en el campo de las economías locales o colectividades locales.

La verdad es que es maravillosa como posibilidad porque en un artículo último de la revista de gestión cultural del Magister en Gestión Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, aparece un texto de un señor que dice:

“Oh, mira, en el Reino Unido, como las colectividades locales quebraron, hay menos dinero para cultura y se descubrió que era más barato externalizar los servicios culturales porque se simplificaba la administración y se reducían los costos municipales en cultura”: Punto. Se acabó. Y la verdad que esto ha permitido una gran situación de desarrollo de pequeñas industrias que tercerizan.

Entonces yo decía.. pero si no es necesario ir al Reino Unido para sacar esas conclusiones, si acá en Río de Janeiro el Museo de Arte

de Río, que dirige un gran intelectual **Paulo Herkenhoff**. El Museo de Arte de Río funciona así desde hace muchos años. Los brasileros inventaron muchas cosas en cultura que son muy interesantes y quien conduce el museo es una productora que se llama Odeon. Pero no es una productora que produce eventos. Es una empresa que ganó una licitación ante la prefectura de Río y el contrato es por 3 años y ¿usted se hace cargo del museo, no? Ok, yo me quedo con el Museo, levanto recursos para el museo y tengo un protocolo que cumplir. Tengo que fortalecer las áreas educativas, o sea me gane un gran contrato.

¿En que consiste mi contrato? En que tengo una empresa de gestión cultural en la cual tengo una oficina de diseño museográficos, una oficina de obtención de recursos, una oficina de educación. Armé una empresa. Eso tiene que ver con la economía creativa. No, eso tiene que ver con resolver un problema en donde el Estado o el poder municipal o donde las comunidades locales no se pudieron desarrollar de manera institucional de un modo adecuado, que pudieron en un momento determinado asumir nuevas exigencias de las comunidades. Entonces, como los Estados no tienen tiempo de formar ese *staff* de profesionales que debiera abarcar estas nuevas realidades, bueno, contratemos empresas que nos permitan realizar bien este trabajo. Y si no cumplen con el protocolo, rompemos el contrato.

Pero para eso necesito tener una empresa . Y esa es una PYME de gestión cultural. Entonces ya la cultura no pasa a ser ni una programación ni vamos a compartir en red programas que tengamos y que nos ofrecemos, ¿Para qué?... No lo necesito. Y sí necesito

redes de gestión pública, ya vamos a ver en qué. Les pongo un caso. En Santiago existe un grupo que se llama **Santiago a Mil**. Es una empresa de producción de teatro. Es la gran empresa de producción de teatro que hay en el país y que en 10 años se convirtió en un monstruo. En broma yo le digo a la directora que es la Ministra del Teatro: ¿Cómo está ministra?, le digo. Ella armó una empresa y con su empresa logró financiamiento, logró hacerse un nombre en la programación internacional y los veranos en Chile ustedes tienen la mejor cartelera internacional de teatro. Todo se llama Santiago a Mil porque partió siendo una pequeña empresa artesanal de artistas de teatro, de actores, que se convirtieron en gestores culturales y que cobraban mil pesos las entradas. Entonces se llama Teatro a Mil. Hoy las entradas al teatro salen 100.000 pesos chilenos, pero es un éxito rotundo, y esta mujer con su empresa modificó el estatuto del teatro en Chile. O sea, así como en Argentina hay un Instituto Nacional de Teatro, en Chile los privados hicieron el Instituto.

Hay una ley, ahora, sobre el Consejo de Artes Escénicas. Da lo mismo. Santiago a Mil con su gestión produce más dinero y contenido que cualquier otra cosa ministerial. Y eso es un caso exitoso. Eso sí, ninguno de estos casos es tan replicable, pero ahí tenemos un caso de alguien que partió siendo algo instersticial, haciendo teatro de supervivencia de manera muy astuta, buscando recursos estatales, buscando recursos de los privados, y al cabo de 10 años se convierte en una gran multinacional del espectáculo, del buen espectáculo. Son tan malditas estas mujeres (todas amigas mías) que veo en el último Festival, qué está toda la cartelera impecable y de

repente aparece un programa que dice; es asqueroso lo que les voy a contar. Dice: "Migrantes".

Ahhhhh... el nuevo espacio. "Los Migrantes", el nuevo yacimiento para el gestor cultural: los migrantes. Y éstas, desde la empresa, armaron un proyecto que iba más allá del chiste que yo puedo hacer de él. Y traen migrantes, y traen unas compañías haitianas y arman un quilombo que ni el Consejo Nacional de la Cultura había podido hacer y ellos sí lo pueden hacer desde la empresa. Y al final logran desde su empresariedad sostener proyectos intersticiales.

Ah... quiere decir que el intersticio también paga. Es decir que no lo tenemos que desestimar completamente porque tenemos que trabajar a lo mejor en los dos frentes al mismo tiempo. Lo que pasa es que el gestor que trabaja en el intersticio tiene que saber cuál es el límite, cuál es la línea de tolerancia que no debe pasar. Y aquí son todas puras estrategias tácticas.

Sé que puedo ocupar un espacio de indeterminación en la administración de cualquier tipo, pero tengo que saber a dónde llega mi límite de la explotación de la indeterminación. Es decir, lo intersticial no me permite hacer la revolución pero sí lo intersticial me permite conquistar posiciones de poder interesante en el seno de una determinada administración sin develar demasiado mi juego.

Pero no puedo hacer trabajo intersticial pidiendo que desde un trabajo barrial voy a hacer la revolución bolchevique. No... queridos, queridas hay que tener un poco más de mediación. Entonces, en el fondo, lo que les digo en estos textos es: "ustedes están obligados a cumplir con una función. Seamos cínicos, hay que vivir bien".

Entonces en el cinismo adecuado que yo les propongo es como

decir en primer lugar no hay que combatir a los intersticiales pero sí hay que ponerles algunos límites y que ellos mismos se den cuenta que hay algunos límites y a eso se le llama lectura, leer las cosas, hay que leer las cosas. Porque hay actividades culturales que solo se pueden realizar bajo condiciones intersticiales de indeterminación. Cuando la chica me habla del encuentro de artistas populares, en el fondo de qué habla: "en contra del capitalismo del espectáculo yo pongo una economía de los afectos". Querida con la economía de los afectos no vas a poder ir ni a la esquina... No, no es que todo eso es adecuado. Entonces hay que saber trabajar en ese terreno.

Yo trabajo ahora en la **Bienal Sur**. Tengo un proyecto en el Cerro La Loma en Valparaíso. El Cerro La Loma es un cerro muy bien constituido, eso quiere decir que es pobre desde hace mucho tiempo. ¿Ubican cuando los pobres ya logran instalarse como pobres, logran construir su casa de pobre, bien pobre?

Y al cabo de 50 años les dan el título de dominio... - ¡uf...!

Entonces eso significa que ocuparon ilegalmente el terreno pero como hicieron comunidad ahí donde el Estado no les dio nada y cuando les dio algo se vio obligado a darles porque si no se creaba una situación muy compleja que era darles agua y luz, a veces pavimento. Bueno y así se iban armando las ciudades por los cerros. Laberíntica, muy bizarra esa ciudad. Entonces en el Cerro La loma que es muy chiquito y que ya tiene un problema intersticial interesante: el elemento que maneja el cerro no es la junta de vecinos, no es el partido o es el partido pero bien por debajo. Porque el que maneja el cerro es el club de fútbol. Mira, ya descubrí en términos etnográficos

que el club de fútbol es un elemento de producción de socialidad más fuerte que otras que conocemos y que en el club de fútbol funciona la camaradería, la homofobia regulada, porque son todos machos ahí y el sudor... y la cerveza, pero al mismo tiempo están los jubilados, ordenan el barrio, y además el club se llama Estrella Roja. Y el club de fútbol Estrella Roja funciona desde los años 60 cuando unos chicos de las juventudes comunistas vieron jugar al Estrella Roja en una gira en plena guerra fría y entonces durante la dictadura, los marinos de Valparaíso le quitaron la personería jurídica porque se llamaba Estrella Roja y el Estrella Roja se llamó durante toda la dictadura Club de Fútbol Arturo Prat. Héroe de la marina. Entonces, los tipos muy intersticiales. Vino la democracia y han pasado como 10 años en que contrataron abogados y fueron hasta la corte suprema para recuperar el antiguo nombre. Y lo lograron. Entonces, durante todos esos años, el objeto de vida del Estrella Roja era recuperar el nombre. Se fijan entonces ustedes el trabajo cultural en un cerro donde la mitad del cerro es recuperar el nombre de un club? Recuperaron el nombre. Y el otro elemento central del barrio es una familia que ocupó unos terrenos y que tienen un "clandestino". El clandestino quiere decir que tienen un restaurante sin permiso, funciona solo sábados y domingos con comida criolla. Que la comida criolla chilena es como la comida española de pobre, pero bien hecha.

La cocina de pobre es un elemento cultural a trabajar extraordinario. No tiene que ver con el mercado culinario y el turismo. No, la cocina de pobre es un eje de trabajo extraordinario, porque la cocina de pobre implica de cómo los pobres que no tenían acceso a carne de primera, tenían que comerse el

quinto cuarto, los interiores. ¿Ustedes creen que las achuras las inventaron de un día para el otro? Es cómo trabajar de manera elaboradísima con carne de segunda. ¿Qué tal? Y además carne que ha tenido contacto con el excremento del animal, hay que lavar bien, hay que supurar, todas esas cosas es de una sabiduría culinaria extraordinaria.

Bueno, esta familia hace la comida criolla pero en el fondo es la escenografía para el cultivo de dos cosas: del bolero y de la cueca. Entonces es un lugar donde se canta bolero y cueca. La cueca porteña es una cueca que se baila, es una cueca gritada porque hay que hacerla escuchar de un cerro al otro, entonces es una cueca vociferada y por otro lado, el bolero es el himno de la pérdida y Valparaíso es pura pérdida. Es una ciudad que se hunde como el amor.

Entonces se dan cuenta que en el cerro lo que se trabaja es sobre la sentimentalidad.

Bueno: ¿y quién hace ese trabajo? ¿Unos gestores culturales? Si y no pero les digo eso es un gran trabajo de gestión cultural intersticialmente regulado. Porque los tipos tienen una fiesta que es tan exitosa que se llena de gente de todo el mundo y un cerro donde caben 3.000 personas llegan 20.000 y destruyen el cerro. Entonces el Estrella Roja con su comité central dice: "vamos a hacer una fiesta discreta".

Los tipos dicen: el barrio no tiene capacidad de carga. Miren los conceptos. Los tipos entran de la intersticialidad al manejo territorial: "no podemos permitirnos que vengan más de 6.000. Donde entran 3.000 ya es un riesgo. Traigamos 4.500. ¿Qué hacemos para impedir que lleguen?".

Eso es muy bonito porque eso quiere decir que hago una experiencia de proximidad afectiva pero estoy obligado a regularla

para impedir que su espectacularización la destruya. Entonces ¿qué hago con toda la expectativa que creé o que alguien creó y que permitió que llegaran 50.000 personas?.

¿Cómo hago que por un lado está Cosquín y por el otro lado está un lugar donde lo principal es el encuentro, es la corporalidad, es la proximidad?. Cosquín es la distancia del dinero y acá lo que hay son afectos.

En el Cerro La Loma los tipos dicen: "vamos a trabajar en los afectos, en la microeconomía del barrio". Todo eso es trabajo intersticial. Ahí la municipalidad no tiene nada que decir. Entonces en dónde tiene que decir la municipalidad. A lo mejor en dar a entender que la protección de Valparaíso en el terreno de la basura, por ejemplo, es un trabajo cultural y que el cuidado de las quebradas es un trabajo cultural porque permite prevenir los incendios, porque permite al mismo tiempo colonizar orticulturalmente las quebradas porque Valparaíso es rural. Está al borde del mar, pero en verdad es un exceso de la meseta que lo sobrepasa. Es un exceso como que cae pero en verdad es más rural que otra cosa. Es interesante como complejidad. Todo eso es un trabajo cultural complejo que todos ustedes no saben en verdad quién lo está dirigiendo, quién lo hace, quién lo programa, pero por otro lado un grupo de arquitectos arma una pequeña pyme de gestión cultural destinada a desarrollar un cerro. Como los arquitectos compraron unas cositas y quieren construir, saben que no pueden construir en un cerro altamente poblado porque no pueden agredir la materialidad edificada del barrio; por lo tanto van a hacer otras cosas: van a promover en el barrio el almacén esquinero porque de ese modo hace que la economía

barrial funcione mejor que antes. Es decir que son arquitectos que arman una pyme de gestión cultural en que saben que tienen que usar métodos de la etnografía dura para poder hacer un buen negocio. Porque el elemento distintivo de su departamento va a ser gentrificación adecuada. Es decir los tipos van a estar vendiendo una edificación menos voraz, un loft maravilloso pegado al barrio porque la vida del barrio pasó a tener un valor y ese valor está en el precio del departamento que le están cobrando. ¿Qué tal? Pero yo necesito mejorar la cultura barrial para poder darle valor a mi proyecto arquitectónico. Que no debe ser percibido como el santiaguino ricachón de última hora que viene a quitarme mis cosas. No... porque toda migración de ese tipo engendra una gran violencia, entonces estos dos textos trabajan sobre ese cinismo. Entre la intersticialidad, la migración del valor, pero al mismo tiempo como lo intersticial pasa a formar parte de la cadena del valor si tenemos una política adecuada. Como decían mis vecinos de La Loma: "discretos".

Logran ser cínicos cuando dicen necesitamos una fiesta "discreta" porque solo en la discreción vamos a guardar este principio de la proximidad corporal. Esos son los textos que finalmente escribí.

Espero regresar el próximo año entonces me tengo que hacer de una cartera de expectativas simbólicas. ¿El gestor cultural cómo se define? Es como un agente de cartera de expectativa simbólica. De esa manera cada proyecto podrá ser apreciado en su dimensión. Pero nunca piensen en la revolución bolchevique porque son cosas demasiado lejos de alcanzar. Y tampoco piensen en ganar tanto dinero en tan poco tiempo. No. Sean discretos.

Conferencia completa de Justo Pastor Mellado:

YouTube:

<https://www.youtube.com/watch?v=jC77bSTbfFQ&t=6368s>



Justo Pastor Mellado

La gestión cultural y el mercado: mitos y verdades

Disertante: Gachi Prieto

Buenas tardes.

Ante todo quiero agradecerles.

Siento que tengo dos grandes desafíos: uno es hablar en la hora de la siesta y que no nos quedemos dormidos. Segundo, hablar después de la conversación con Justo Pastor Mellado, quien es un sabio de nuestro sistema de arte latinoamericano. Una persona que queremos y que admiramos mucho, aunque no había tenido la posibilidad de interactuar tanto con él. Hay que asumir los desafíos. De eso se trata la vida y agradecer la oportunidad de estar en Córdoba. Porque hay una gran paradoja y es que casi podría haber sido cordobesa. Mi papá vino a vivir acá de muy chico, en su infancia, porque era asmático y entonces lo llevaron a Alta Gracia. Hizo toda su educación primaria y parte de la secundaria en Córdoba y después se volvieron a Buenos Aires. Pero justo mi papá está ahora en terapia intensiva y yo vengo a su lugar de Córdoba donde él vino para vivir, para recuperar el aire.

También estoy agradecida porque yo creo que esas cosas no son casualidades. Me encanta conocerlos y de verdad todo lo que pueda llegar a decir es desde un lugar de mucha humildad. Creo que lo importante para mí es poder encarar esta charla desde un lugar muy personal y muy íntimo.

Contarles de verdad dónde estoy parada y qué es lo que hago, en la esperanza de que esto sirva y que entre todos podamos compartir y hacernos preguntas que nos sirvan.

En principio algo que les quería contar es que tengo una formación bastante ecléctica. Soy guía nacional y licenciada en turismo, así que viajé mucho por el país y eso fue muy importante en mi desarrollo como persona y como profesional y es algo que tengo muy en cuenta siempre, que me atraviesa.

Nunca pensé que iba a ser galerista en realidad, mi formación o mi acercamiento al arte vino más a través del teatro. Hice teatro desde muy chiquita, desde los seis años, y en los EE.UU. también seguí estudiando. Viví ocho años en California y cuando volví a Argentina también volví a estudiar teatro y recién en el año 85 empecé a involucrarme más con las artes visuales. Porque estoy casada con un artista desde hace treinta y pico de años y, tanto en Argentina como en EE.UU., como soy muy metida, siempre estaba como en el *backstage*, los entretelones de la producción y de la gestión y del ayudar a los artistas en su praxis. Primero desde un lugar de amistad. De aproximación afectiva y de ahí fui aprendiendo, sin darme cuenta, algunas cosas que me permitieron después volcarme a esto desde un lugar más profesional. Como tomarlo en nombre propio. Y recién en el año 2007, después de muchos años de gestionar cosas y de estar ahí en los entretelones, decidí empezar a trabajar desde el lugar de consultora, gestora.

En principio pensé en abrir un espacio de arte virtual, no físico, porque me interesaba la cuestión de la internacionalización del arte argentino.

Yo había visto en los EE.UU., en los ocho años que viví ahí, que empezaba como "el boom de lo latinoamericano". Se empezaba hablar de que Miami iba a ser un centro neurálgico para el

arte latinoamericano, pero no lo era ni ahí. Estoy hablando de los finales de los 80 principios de los 90, recién arrancaba y el cambio que ha tenido el panorama del arte latinoamericano en EE.UU. o incluso en Europa y el resto del mundo es algo más reciente. Y sobre todo el arte argentino. Nosotros venimos siempre más rezagados con respecto a otros países como México, Colombia, Brasil, etc.

Yo, así ingenuamente, me propuse un objetivo medio alto y arranqué. Empecé organizando en principio muestras institucionales o muestras colectivas de artistas argentinos. La primera acción fue una muestra en Londres de catorce artistas argentinos, en un espacio comercial que se llamaba **Eyestorm**, era una galería muy grande frente a la **Tate Modern** que comercializaba arte contemporáneo original y múltiples y nos brindó un espacio para hacer esta muestra. Fue una experiencia muy linda, muy fundante para mí en el desarrollo de mi quehacer profesional porque era la primera vez que me largaba sola a organizar algo afuera. Siempre había sido ayudar a los artistas que venían a California a gestionar sus eventos o sus muestras o sus conciertos o lo que fuera. Esta vez era yo como responsable de presentar a estos artistas e incluso animarme a dar alguna charla porque como había que movilizar la exhibición; había que seguir invitando gente; había que generar excusas para que vinieran a ver la muestra; hacer alguna visita guiada por la muestra, etc. Esto fue algo muy lindo, en principio el equipo de gestión fue Sebastián Alderete, Florencia Braga Menéndez e Inés Etchevarne. Fuimos los cuatro que estuvimos a cargo del proyecto, pero yo viajé e hice la curaduría de la muestra. Ahí me ven subiendo una escalera, y elegí esa foto porque hay algo que tengo bien en claro y es que

desde la gestión de una galería de arte, que es un espacio comercial, sin embargo uno aprende a gestionar cultura como algo mucho más amplio y a poder ponerse y sacarse muchísimos sombreros. Como yo también vengo del mundo del teatro, esto de cambiarme el disfraz me gusta, me parece que es muy enriquecedor y que da bastante perspectiva.

Así arranqué.

Después en Buenos Aires organizamos una muestra de 34 artistas que se llamó "Blanco" que la propuesta era el grado 0 de la curaduría. Porque fue una muestra que empezó a partir del color blanco. Con artistas muy importantes, históricos y contemporáneos hasta artistas muy jóvenes, y fue una muestra que fue haciendo tour desde el primer espacio que fue el **Centro Cultural Borges** en las salas más grandes, después al **Museo de Arte de Tigre**, que inauguraba su gestión contemporánea porque era un museo muy tradicional, que tenía un patrimonio acotado, que había sido adquirido por el intendente Ubieto, intendente de Tigre. Yo vivo en Tigre, así que es un museo muy querido para mí también y Diana Saiegh que fue su primera directora, que empezó la gestión de poder organizar muestras de arte contemporáneo. Ahí fue un poco resistida al principio porque la comunidad estaba acostumbrada a otra cosa. Bueno, llevamos esta muestra ahí, obviamente fue adaptada, porque saben que las muestras y que cualquier curaduría lo primero que tienen que tener en cuenta es el espacio y bueno, en función de eso fuimos cambiando.

Después viajé al **Teatro Argentino de La Plata**, así que en cada una de esas instancias la muestra se fue modificando. En todas estas cuestiones, lo primero que me di cuenta, y es algo

que me parece importante destacar, es que cuando uno gestiona cultura no se puede olvidar, aunque pensemos que lo hacemos desde otro lugar, de que estamos atravesados por lo económico.

Más allá del espacio de una galería de arte que es un espacio comercial, siempre estamos atravesados por lo económico y tenemos que saber administrar recursos. No solo el dinero: el tiempo, el espacio, los recursos materiales de toda índole y los recursos humanos también. Entonces como yo no tenía dinero propio, no tenía ahorros para seguir sosteniendo esta ambición de gestión, dije: tengo que buscar la manera de que esto sea sustentable. Y se me ocurrió abrir una galería de arte física, con un espacio físico para poder organizar muestras y comercializar las obras de los artistas con los que yo estuviera trabajando. La primera muestra, fue una muestra de una fotógrafa española, catalana, **Gisela Ràfols** y fue muy lindo porque viajaron su galerista y la artista a hacer la muestra; así que, una gran responsabilidad también.

Yo estaba empezando. No fue hace tanto, fue en el año 2008. Pero bueno, ¿cómo hice para armar la galería?

Después de estas gestiones grupales y como a mí me gusta trabajar en equipo porque vengo del teatro y en teatro saben que hasta un unipersonal requiere mínimo de 20 personas para poder producirlo, logramos participar de una feria internacional en Milán a la que nos invitaron. Invitaron a la ciudad de Buenos Aires y nos ofrecían una serie de ventajas para participar. Un stand muy grande para la cantidad de galerías que quisiéramos viajar. Nos ofrecían muchas facilidades pero había que pagar el stand y, obviamente, salimos a buscar fondos. En principio, fondos privados. Empezamos a tocar puertas de empresas

multinacionales. En especial ítalo-argentinas.

Pensando: bueno, la relación con Milán puede ser un incentivo en cuanto a esto de proyectar una imagen positiva para sus empresas. Pero no lo logramos. Era igual tarde en el año, era fines de 2007, cuando yo ya volvía de esa muestra de Londres y empezaba la producción de estas muestras que les conté en el Centro Cultural Borges, en el Teatro Argentino y el Museo de Tigre. Entonces seguimos todo el verano, hicimos un comité de gestión entre varios galeristas porque estábamos decididos a que lo íbamos a lograr y lo logramos. Y viajamos 17 galerías.

Finalmente fue el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires que pagó el stand y fue un hecho inédito porque nunca antes una instancia gubernamental de cualquier nivel (ya sea municipal -en el caso de Buenos Aires- o nacional) se involucró en la participación de galerías en el mercado de arte: en una feria de arte. Estaban muy separadas las cosas entre lo que era cultura por un lado, artes visuales y lo que era una feria comercial. Pero logramos convencerlos y viajamos las 17 galerías. Bueno, era un stand compartido de 200 metros cuadrados. Todos nos decían "se van a matar" y fue todo lo contrario.

Fue una experiencia muy linda, afectiva y profesional muy exitosa. De los 17 galeristas, 16 vendimos, y vendimos bien, una sola galería no vendió pero su obra era una obra complicada y la galerista lo sabía y tuvimos mucha prensa, mucha repercusión, fue una experiencia increíble y ahí empezaron estas conversaciones.

De esa asociación de galerías, de la necesidad de unirnos para trabajar juntos, para trabajar en equipo y para pensar nuestras prácticas profesionales y fundamos GALAAC. En el año 2008,

en el año que abrí la galería.

Primero, con el dinero que gané en esa feria pude abrir la galería, alquilar el espacio, refaccionarlo, prepararlo, armar todo y empezar a organizar las muestras. La feria fue en marzo, la galería la abrí con esta muestra en agosto. Pero a partir de esa experiencia, empezamos a darnos cuenta que en lugar de competir entre las galerías teníamos que colaborar. Esto era algo que en algunos otros países ya se había comenzado a hacer pero en la Argentina todavía no nos habíamos dado cuenta y teníamos una Asociación de Galerías, AAGA. Esta asociación era anterior a GALAAC, pero era una asociación de galerías más tradicionales, más históricas y quizás con otra problemática. También hay que pensar que cuando uno se junta, más allá de pasarla bien, tiene que saber para qué se junta, cuáles son los objetivos.

Entonces nosotros apuntamos al arte contemporáneo y a la problemática del arte contemporáneo y tratamos de realizar un montón de encuentros, incluso con facilitadores, con estos couchers empresariales que ayudan a las empresas a desarrollar su misión, su visión y un plan estratégico, etc.

Trabajamos muchísimo y la verdad que fue una experiencia muy importante. Tuvimos veinte galerías asociadas y la asociación trabajó mucho durante aproximadamente cuatro años. Fueron los últimos años de bonanza para las galerías entre el (2008 y el 2012), hasta que la crisis internacional, digamos el colapso financiero mundial, golpeó a nuestro país y al mercado del arte en especial.

En ese momento entonces hubo que hacerse varios replanteos y en un punto decidimos cerrar la asociación porque era una

asociación sin fines de lucro y vieron que los controles para este tipo de asociaciones son muy estrictos porque a veces se usan estas figuras legales como las Fundaciones o las Asociaciones para otros fines como lavado de dinero, etc.

Entonces, los controles son muy estrictos, la burocracia es importante, lleva mucho tiempo, y decidimos cerrarla porque nos parecía que no era operativo. Las galerías estaban muy ensimismadas otra vez, o sea después de unos cuatro años de mucha apertura y de mucho trabajo en equipo y de plantearnos preguntas y cuestiones que hacían a la profesionalización de la práctica, tuvimos que otra vez replegar un poco y cerramos esa figura legal. Pero eso, de todos modos, luego siguió: quedó esa semilla y hoy en día contamos con una nueva forma de asociación que es una Cámara de Galerías Argentinas que es la **Cámara Meridiano**. Tenemos más de 50 galerías asociadas. En principio fueron galerías de Buenos Aires, porque esto empezó en Buenos Aires pero ya cada vez más galerías de todo el país han comenzado a incorporarse y ahora pronto, (el 2 de octubre) vamos a tener nuestra asamblea anual así que todas las galerías que están en distintas ciudades del país van a estar viajando para participar de este encuentro que son en general encuentros de diagnóstico, de reflexión y conclusión, cuáles son las próximas acciones a desarrollar. Es decir: qué planes estratégicos vamos a tener. No solamente en el trabajo hacia adentro, que tiene que ver con compartir herramientas, conocimientos, ayudarnos unos a otros a ser más profesionales, a que el mercado del arte en Argentina pueda crecer, prosperar, ampliarse, sino también como una instancia de poder de negociación con lo público. Porque nos parece que estamos en un momento en

que no podemos seguir trabajando por separado. Tenemos que empezar a darnos cuenta que es un camino de ida y vuelta y que todo el tiempo tenemos que estar accionando juntos y articulando. Y en ese sentido, después de esa primera experiencia que les conté -sobre esta feria en Milán- empezamos a hablar con Cancillería para que esto continuara, que no hubiera sido un milagro único, sino que esto se empezara como a consolidar.

Después el Ministerio de Cultura de Buenos Aires se quedó sin dinero y no pudieron seguir apoyando a las galerías para que fuéramos a ferias; pero Nación tomó la posta y en principio a través de UCINE -que era una división de Cancillería- creó la unidad comercial para Industrias Culturales, que dirigía en ese momento Andrea Celoria y empezamos a tener conversaciones con ella.

A Andrea, hablando de las proximidades afectivas, la había conocido en San Francisco, ella había sido cónsul ahí, entonces tenía la confianza de ir a plantearle estas cuestiones y en principio la devolución era buena, lo que pasa es que Cancillería apoya acciones culturales y muestras institucionales, o cuando la Argentina va en representación a una Bienal, o una muestra sale a un museo, en fin, cosas más grandes.

Lo que empezamos a discutir y a conversar es que hoy no se puede separar en artes visuales (y creo que en ninguna disciplina artística ya) lo cultural de lo que tiene que ver más con lo comercial. Se tocan necesariamente. El mercado está inserto en un sistema y se retroalimentan y se influyen. No somos independientes de todo el resto de los agentes que están dentro de ese sistema. Tenemos que aprender a trabajar juntos y a

comunicarnos mejor y entonces bueno, tratando de conversar con ellos de estas cuestiones que también eran nuevas, que tiene que ver con la participación de las galerías en ferias internacionales de arte que nos permitían llegar a tener mayor visibilidad y que en las ferias de arte (por el momento, porque todo cambia, todo el tiempo, pero hasta ahora incluso) lo que se produce es una alta visibilidad y gran circulación de muchísimo público experto y general pero también experto en el lapso breve de una semana. Entonces es una oportunidad única para que curadores, comités de museos, los encargados de las adquisiciones para los museos importantes del mundo que coleccionan arte latinoamericano puedan ver a nuestros artistas. Si no lo hacemos ahí, nos perdemos algo muy importante.

Entonces poquito a poquito fueron viendo esta necesidad de apoyar la participación de galerías argentinas en ferias el exterior, que hasta ese momento eran muy poquitas las que viajaban. Obviamente las galerías grandes y potentes que tenían una capacidad económica y financiera para sostener ese riesgo también. Implica mucho riesgo salir al exterior. Un stand de feria internacional nunca baja de los 10.000 dólares más pasajes, traslado de obras, hotel, etc. y por ahí ir y no vender es como no sé, morir en el intento de alguna manera.

Entonces lo que nos permitían estos apoyos, esponsorio por parte de lo público hacia la participación de las galerías, era minimizar los riesgos y poder darnos un tiempo de testeo de los mercados externos, de generar lazos, de armar mailings, de conocer coleccionistas, de conocer directores de museos, de poner a nuestros artistas ahí y que esto generara un intercam

bio que se sostuviera en el tiempo.

Lógicamente los apoyos no pueden ser definitivos ni siempre en los mismos lugares ni siempre para las mismas galerías. Eso es algo importante que hay que regular. Pero si lo que permiten es ampliar la oferta y que no sean siempre los mismos los que pueden salir, sino que esto sea un poco más generoso. Que también proponga más diversidad, más pluralidad porque la escena artística no es solamente la escena que puede plantear una o dos galerías fuertes. La escena cultural y artística es mucho más potente que eso. Entonces bueno, así se arrancó.

Yo empecé a trabajar de esta forma, organizando muestras en la galería y al principio mi galería era muy chiquita, era una galería en Palermo. Tendría como unos 25 m² de sala de exhibición, o sea que hacía lo que me permitía el espacio. Pero esto que les digo que siempre me interesó como la innovación y el trabajo con otros, y ya desde el momento de la fundación de la galería, la fundación de la asociación también fue como una instancia de cooperación muy linda.

Nosotros cuando viajábamos al principio a ferias en el exterior y recorríamos las galerías en Miami, por ejemplo la zona nueva de galerías que se llama Wynwood, el distrito Wynwood. Cuando uno entraba a la galería veía una mesita, a lo mejor con el catálogo de la muestra y un montón de folletos de otras galerías y nosotros los argentinos decíamos: " Uauu, qué locos, les están dando publicidad a la "competencia" ".

O sea era algo que acá en la Argentina era impensable, y sin embargo lo empezamos a hacer y dio resultado. Y tanto resultado que hoy en día tenemos muchos circuitos en la ciudad de Buenos Aires de recorridas, incluso de donde yo

estoy ahora, donde estuve hasta unos meses que es Villa Crespo, Palermo, que es pegado a Villa Crespo también, armamos un circuito de galerías que se llama **Abre Crespo** y nos coordinamos para abrir todos los primeros sábados de mes para que los coleccionistas y el público en general que durante la semana quizás no tiene tiempo de ir una galería porque sale tarde del trabajo o está cansado, etc. pueda tener esa posibilidad.

Y así fue creciendo la galería. Traté siempre de incorporar acciones nuevas como *performances*. Ya en el año 2009, a mí me interesaba mucho la performance porque también como vengo del teatro, era parte de lo mío, y charlas y encuentros, etc.

Pero también pasó otra cosa, que fue lo que me impulsó después a crear **PAC**. Empecé a ver, porque al principio cuando abrí la galería como una consultora para llevar artistas argentinos afuera, esos artistas con los que empecé a trabajar eran artistas ya consagrados en Argentina. Artistas de generación intermedia como pueden ser Elba Bairon, Silvia Rivas, Andres Waissman, Eduardo Stupía, gente como de esa generación que tenían una carrera importantísima en nuestro país y que en el exterior no eran tan conocidos.

Entonces era fácil trabajar con ellos porque era gente con muchísima experiencia, idoneidad y como con mucha seguridad en sí mismos y que sabían cómo querían hacer las cosas. Pero cuando abrí el espacio físico de la galería, empecé a trabajar también con artistas más jóvenes y ahí empecé a conectarme con la problemática que atravesaban esos artistas. Fui la primera galería en Buenos Aires, no se si del resto del

país, pero en el año 2009 hice una muestra de *street art* en la galería y otra en el 2011 y era como innovador en el sentido de que el arte de la calle entraba a un espacio "formal" de exhibición de arte en Buenos Aires.

Fue muy linda esa muestra, muy exitosa y muy interactiva, como que pasaban cosas en la calle, en la vereda, los chicos pintando la cortina de la galería, en fin.

Pero bueno, así fueron pasando y cuando me di cuenta que los artistas jóvenes estaban bastante desorientados, que no tenían herramientas para defenderse muchas veces, que nos dábamos cuenta que para permitir que su visibilidad fuera sostenida y fueran respetados y fueran tenidos en cuenta, había que ayudarlos a que, no solamente la instancia de la galería fuera la instancia de su visibilidad, sino que también pudieran participar de concursos, de premios, de competencias, de muestras institucionales, que tuvieran acceso a otras formas de legitimación que agregan valor simbólico a sus producciones y a sus carreras profesionales.

Y esto era algo que ellos no sabían hacer, muchos artistas no sabían cómo armar un buen currículum, un análisis sobre su obra, no sabían escribir sobre sus obras, un statement de su obra o una buena bio que pudiera dar cuenta de su recorrido, entonces ahí fue como que poco a poco dije hay que hacer algo con esto porque ahí hay como unos déficits en su educación formal que tenemos que empezar a solucionar y como yo de verdad creo en que no solo es reaccionar al mundo, sino tratar de ver ¿qué es lo que no nos gusta? ¿Qué es lo que está mal? ¿Qué es lo que no funciona? y ¿a qué estoy dispuesta a comprometerme y en qué medida puedo compro

meterme a solucionar lo que me interesa intentar al menos? O sea, no siempre vamos a ser exitosos o vamos a lograr solucionar todo pero por lo menos intentarlo.

Hice otros intercambios con otros colegas, con galerías, con gente de Rosario. Gab Gabelich, por ejemplo, que es una gran galería de Rosario. En ese momento no se llamaba Gab Gabelich tenía un espacio muy chiquitito en el Pasaje Pam. Era una galería comercial en donde había un espacio de arte pero ahí pasaban muchas cosas todos los primeros viernes del mes y ahí me hice muy amiga de artistas rosarinos y empezamos a hacer intercambio entre Rosario y Buenos Aires.

Luego de estos primeros años de gestión en la galería, en el año 2011, todavía en ese espacio de la calle Uriarte, allí dije: una forma de colaborar con mis artistas jóvenes y con algunos otros artistas jóvenes sería armar un programa para que tengan instancias no solo de confrontación de obra para ahondar en sus procesos creativos, en tener como una mirada más analítica, crítica y reflexiva sobre su propia obra y sobre su propia producción, es decir, trabajar hacia adentro, sino darles algunas otras herramientas para que puedan defenderse mejor o sepan cómo entrar mejor en el sistema.

Que es una de las preguntas que siempre me hacen los artistas donde quiera que voy. Bueno pero, ¿cómo hago para tener una galería? ¿Cómo hago para presentarme? ¿Cómo se hace?

Y entonces en un viaje a Uruguay, volviendo por la ruta en las 9 horas de viaje y el arco iris porque era una tarde de lluvia. Es como que me fue cayendo la idea del proyecto así armada casi como hoy es. Casi como un sueño, y pensé en trabajar con un equipo de gente que era la gente que yo admiraba y respetaba y conocía más de cerca. Entonces, en una primera

instancia, en ese año pensé en trabajar con algunos artistas como Gabriel Valansi, como Andres Waissman y Eduardo Stupía, y con Rodrigo Alonso, Florencia Battiti, del palo de la crítica, de la gestión y de la curaduría y armamos este programa. Que es un programa anual y que es un programa que ya les voy a contar un poco más cómo funciona y para qué está trabajando.

Un poco también quería compartir con ustedes lo que les había adelantado: cuáles fueron los años que me tocaron atravesar desde que abrí la galería y este intento de crecer como profesional y como empresa y de sostenerme primero. A pesar de los altibajos y vaivenes de la economía y de la sociopolítica de nuestro país y del mundo. Entonces, un poco compartir esto: el contexto en el que mis colegas y yo, sentimos que estábamos inmersos y que sentíamos que nos afectaba de manera directa y cotidiana .

Lo primero que pasa cuando a uno le va mal es que se angustia y después se culpabiliza, y entonces uno empieza a pensar: "bueno no estoy lo suficientemente preparado, no seré tan inteligente, no sé hacer esto". Bueno, en fin, todas estas cosas. Pero cuando uno empieza a hablar con otro se da cuenta que no es tan tonto y que si hay cosas que no sabe, las puede aprender.

Pero para esto hay que abrir la angustia hacia los lados, y darnos cuenta que no estamos solos en esto, que las cosas no nos pasan solo a nosotros y eso permite sacar un poco la cabeza y es así como dicen... que del laberinto se sale por arriba; no? O por lo menos viéndolo desde arriba. Bueno un poco el contexto que me tocó es este.

La Argentina siempre tuvo como una tradición de coleccionismo y tuvo momentos importantes dentro del arte pero yo creo que los años de la dictadura nos afectaron mucho.

En cuanto a todo pero en el mercado de arte, en lo que significaba que existiera un coleccionismo y gente interesada en ir a las galerías y ver muestras, en que hubiera galerías. Yo empecé a entrar al mundo del arte al principio de los 80, cuando me puse de novia con mi marido artista y había pocas galerías en Buenos Aires ese momento. Obviamente eran exitosas y en general esos galeristas eran coleccionistas que habían devenido galeristas, muchas veces. Pero después, en la época que a mí me tocó, la mayoría de las galerías era gente que había entrado a desarrollar esta carrera de galerismo desde lugares diversos, desde formaciones diversas. No existía esto que decía Justo: no había carreras de gestión cultural o de preparación profesional para asumir lo que significa asumir una galería en serio. Y también, antes las galerías eran como un espacio de comercialización de obras de arte y casi nada más. Y hoy el arte contemporáneo -por sus características, su complejidad y su pluralidad- exige otro tipo de administración. Otra forma de administración.

También lo que nos fuimos dando cuenta en estas reuniones de trabajo con colegas era que había mucha informalidad no solo en el mercado sino en la preparación que todos teníamos y que bueno, teníamos que salir a buscar ayuda. Desde aprender sobre exportación, financiación de proyectos culturales, o de las distintas acciones que queríamos emprender, en fin... En general, como una falta de profesionalismo en todo el sistema y mucha fluctuaciones económicas que nos afectaban

directamente. Y por otro lado, todos los cambios rápidos, vertiginosos que se fueron dando en los últimos años en todo el sistema del arte, en todo lo que afecta a los valores de mercado de las obras, los hábitos de consumo, etc.

Al principio cuando yo abrí la galería en 2008, había bastante tránsito de público general que pasaba, yo tenía una galería chiquita pero era una vidriera. Pasaba mucha gente y entraba. Venía mucho turismo internacional. Había como fluidez y ventas continuas que nos permitían estar tranquilos. Eso nos permitía pagar los gastos, vivir un poquito de esto, aunque en general las galerías sobre todo al principio lo que solemos hacer es reinvertir cada centavo, casi no llevamos nada a casa, salvo para que no nos corten la luz, pero lo otro es seguir apostando más, porque obviamente necesitamos crecer. Por nosotros mismos y por nuestros artistas también; y porque el sistema es como de un equilibrio inestable constante.

Si uno no sigue creciendo, el artista se desencanta. Y si el artista crece y la galería no, el artista se va a otra galería más importante y ahí viene el desencanto, la infidelidad y todas estas cuestiones pasionales que nos pasan. Esto es algo también que tuvimos que revisar. Qué pasaba con ese público que al principio venía, que las inauguraciones se llenaban de gente y había doscientas, trecientas personas, y de golpe eso fue mermando.

Uno decía, será que nuestras muestras yo no son tan buenas... o que se aburrieron de la estética que propongo, y no. No era eso. Es que también que el contexto social fue cambiando.

Había miedo, había violencia, había robos en la calle, la gente está muy estresada, la gente tiene que trabajar más horas para poder sobrevivir entonces cuando termina el trabajo, lo

único que quiere es salir a tomar una cerveza o meterse en su casa a ver una serie por Netflix.

Todo eso afecta al público asistente a lo que sería una inauguración o una muestra de arte. Obviamente esto no es lo que les pasa solo a las galerías, le pasa también a los museos. O sea los museos todo el tiempo tienen que estar inventando argumentos para convencer a la gente que venga. Y sobre todo, inventando instancias de compartir experiencias. O sea, ya no se trata solo de ir a ver una obra sino de poder participar de algo que nos involucra más de cerca, como espectadores.

Hoy estamos en ese contexto de mucha aceleración, de mucho cambio, de las crisis diferentes que nos van llegando, de la desaceleración de las economías. También, con respecto a lo de las ferias internacionales, empezaron no hace tantos años. Bueno arte BA: vieron que tiene muchos años, pionera en Latinoamérica, tiene como 26 años.

Pero luego las otras ferias latinoamericanas son más recientes, incluso la de São Paulo, SP, que es una feria súper potente, con un nivel de ventas en millones de dólares, es más reciente que arte BA, mucho más reciente, debe tener diez años. Pero las ferias de golpe se pusieron de moda, porque fueron modelo exitoso para todos los involucrados, pero fueron tan exitosas que se pasaron de rosca, digamos.

Entonces empezó a haber demasiadas ferias y eso produce un efecto inverso. Como negativo. Es que ante la excesiva oferta, también los consumidores no alcanzan y se marean. Y por ejemplo, en Miami que empezó a desarrollarse muchísimo el mercado de arte latinoamericano a partir de la presencia de Art Basel y después de tres o cuatro ferias satélites, algunas

con arte latinoamericano específicamente, de golpe nos encontramos con que en la misma semana hay veinte ferias de arte.

Entonces ya es imposible. Uno va a Miami en esa semana y dice: "bueno, me voy a ir a ver estas cuatro y se acabó porque si no ya no veo nada y me agarra un mareo que me confunde más".

Y pasaba eso. Por ahí iba la gente a la inauguración de una feria satelital y veía algo que le gustaba mucho, el galerista se ponía re-contento porque decía: "esto al coleccionista le interesa, lo va a comprar". Pero decía: "es mi primera vuelta. Después vuelvo". ¡Y no volvía nunca más! Porque tenía cuatro días para ir a cuatro, cinco, diez ferias, las que quisiera, pero se complejizaba un poco la cuestión.

Todo esto también fue afectando al mercado y ahí hay que estar todo el tiempo maniobrando y adaptándose con mucha flexibilidad a estos vaivenes, y a estos cambios, tan drásticos que se van dando y acompañando desde la gestión privada, a la concientización de las instancias públicas de elaboración de políticas para nuestro sistema. Porque muchas veces los políticos saben de legislación pero no tienen el *expertise* que tienen los agentes que estamos en el campo trabajando, arremangados, y que nos enfrentamos cada día con la problemática de sacar una obra del país, tener que hacer aduana, etc.

Entonces, hoy, desde la Cámara de Galerías de Meridiano estamos trabajando en ese sentido. Tratar que por ejemplo, la Ley de Mecenazgo que tenemos a nivel ciudad de Buenos Aires, pueda darse a nivel nacional, porque si bien es una sola cosa,

es algo que ayuda un montón a la gestión pequeña de los artistas y los pequeños gestores que se ven muy beneficiados. Yo en PAC he logrado, después de un par de años de llevarlo sola sobre mis hombros, sola de hacer malabares con el dinero para ver cómo cerraban los números, y como no se me caía la articulación de esta propuesta, logré presentar a Mecenazgo y ser seleccionada y luego conseguir los fondos para poder hacer algunas de las partes del programa, no todo.

También están los riesgos que asumimos día a día, el bajo nivel de confianza del coleccionismo sobre todo en los artistas más jóvenes que son desconocidos o que por ahí recién están empezando a tener visibilidad o a ganar algún premio o a participar de alguna muestra en un museo, etc. Pero bueno, ahí me parece que el rol del galerista es fundamental. El galerista es el que tiene un contacto diario con el artista y en su selección es muy cuidadoso porque fíjense que la producción, esto también es parte del contexto, la producción artística se desarrolló de manera exponencial y sin embargo las posibilidades de visibilidad y de comercialización de esas obras de arte, no se ha desarrollado de ninguna manera al mismo ritmo. Se ha creado ahí también una brecha difícil de manejar y entonces los galeristas tenemos que ser muy cuidadosos a la hora de elegir un *staff* de artistas sobre todo si son artistas jóvenes, bueno pero ¿quiénes son estos artistas jóvenes?

Tenemos una responsabilidad. Un galerista serio es una persona que entiende que tiene dos socios igualitarios: el artista y el coleccionista y que tiene que responder y cuidar los intereses de los dos. Porque está construyendo un microsistema ahí. Una pequeña célula de vida que es delicada. Entonces estas son algunas de las cuestiones que nos planteamos.

También el letargo en la participación del público, en las actividades, el ánimo social depresivo, cómo las redes sociales a veces hacen que ante la falta de tiempo la gente no va a ver las muestras total las ve en Facebook. Y te dicen:

- ¡Che, qué buena tu muestra!

- Pero si no viniste...

- Ah, pero ya la vi...

Se pierde una parte obviamente. Yo creo que el contacto con el arte tiene que ser cuerpo a cuerpo. La mediación está bien, digamos, porque uno se entera de esa información y es importante estar informado. Pero la relación es directa. No está tan bien que sea siempre y solamente mediada.

Entonces, en función de toda esta problemática y todo este contexto, cada uno de nosotros como galeristas tuvimos que arremangarnos y tuvimos que decirnos: "¿Cómo salimos de acá? ¿Cómo sobrevivimos?" También es lo que pasó en esos años que les estoy contando. Nosotros, en el año 2010, publicamos un libro, que también tuvimos apoyo de Exportar para hacerlo, un libro hermoso con tapas duras, 300 páginas donde estaban todas las galerías asociadas a GALAAC y cada galería presentaba el perfil de su galería y el perfil de dos o tres artistas. Entonces era un libro gordo, precioso, de una edición cuidadísima, increíble, donde las veinte galerías estábamos. Y hoy uno mira ese libro y está tan desactualizado que de las veinte galerías quedamos ocho. Y miren que no pasó tanto tiempo. Les hablo del año 2008 al 2015. Un montón de galerías fueron cerrando. Y galerías buenas, con buenos artistas, con

gente inteligente, capacitada y bueno, no es fácil.

Hay que tener mucha cintura. Hay que estar como dispuesto a estar atento y flexible y a desarrollar recursos de adaptación. Entonces les comparto lo que yo pensé e hice y que fue: cómo sobrevivo y cómo sigo defendiendo esta visión y esta pasión que tengo por lo que estoy haciendo. Este compromiso que tengo. Porque estoy metida hasta la coronilla en el sistema del arte y no tengo forma de escaparme de acá. Tengo que hacerlo bien. Entonces, bueno, algunas de las cosas que nos planteamos fueron éstas: tratar de empezar a pensar un poco más esto que las galerías venimos de formaciones diversas y no estamos preparadas para todo lo que vamos a tener que hacer. Entonces nos tenemos que preparar y tenemos que pedir ayuda y tenemos que confiar mucho en nuestra intuición pero también hacer un análisis muy racional, hacer buenos diagnósticos continuos como para poder seguir adelante. También aprender a hacer un buen plan de negocios. No existía antes esta palabra en una galería. ¿Qué es estadística? ¿Qué es análisis financiero de rendimiento de participación anual en las ferias? Uno iba a cinco ferias en el año y...

- *¿Cómo te fue?*

- *Me fue bien*

- *¿En todas?*

- *En esta me fue bien , bárbaro y en la otra más o menos; me voy a fijar...*

A veces uno ni siquiera se sentaba a mirar el Excel con los números porque claro, también angustia un poco eso de

toparse ahí de frente con el papel en rojo y todo eso.

Pero es algo que hay que hacer y hay tener en cuenta a la hora de gestionar una galería.

Entonces nosotros decidimos maximizar recursos, tratar de repensar y hacer un análisis histórico de la galería. Me acuerdo que un verano pasábamos todo un febrero trabajando con mi hija María (que en ese momento todavía trabajaba conmigo, hoy se fue al mundo del marketing así que por ahora no está, pero algún día volverá) y con mi asistente, mi mano derecha María Alejandra Gatti, nos pasábamos casi todo el mes revisando muestra por muestra desde que la galería había abierto, distintos parámetros analíticos de performance de esas muestras.

Desde cuestiones que tenían que ver con la estética, si la muestra nos seguía gustando, si nos seguían gustando las obras de ese artista, si ese artista nos seguía interesando, qué había pasado. Si había vendido obra, si había salido notas en los diarios, si había vendido, si nos habíamos sentido cómodos con lo que había sucedido durante ese mes de muestra y así fuimos haciendo el análisis histórico del accionar de toda la galería, el análisis económico y decir: ¿y ahora cómo seguimos; ¿cómo vamos a seguir trabajando lo internacional?; ¿cómo vamos a tener cuidado en elegir las ferias a las que vamos para no volver con un rojo que no podemos superar después?.

Uno tiene que saber que tiene un presupuesto y después lo que uno tiene en la galería, lo tiene que vender en la feria pero si en la feria le va muy mal, después cómo hace para, con las ventas de la galería, volver a recuperar el equilibrio, es todo el

tiempo una alta negociación y también decidimos mudarnos de espacio y coincidentemente con una generalización de movidas, se armó esta asociación de galerías de Villa Crespo que no era un barrio de galerías. Las galerías estaban en general en la zona de San Telmo, Recoleta, Barrio Norte y Palermo y hasta ahí. Y de golpe como diez galerías nos mudamos el mismo año casi en los mismos meses, casi sin saberlo, fue como una especie de sincronismo que se fue dando, a Villa Crespo. Claro, Villa Crespo era el lugar más cercano a Palermo, más seguro, más industrial y con más oferta de espacios amplios, flexibles y baratos. Es decir que uno podía costear un espacio más grande por la misma plata que por ahí pagaba en la locación anterior. Entonces nos mudamos a Villa Crespo. Otras estrategias que tuvimos hacia el sistema, hacia el afuera, fue esto de propiciar la colaboración de seguir trabajando con otros y pensando proyectos con otras galerías y con curadores, con gestores de arte, invitar a gente a hacer cosas con nosotros. Me parece que eso es importante dentro de la gestión de galerías. Antes no se usaba y al principio yo tampoco lo hacía, de invitar curadores, por ejemplo, a que hicieran la muestra en la galería. Yo por ejemplo seleccionaba los artistas, iba a los talleres, veía las obras, los ayudaba en el proceso de edición de lo que podía ser su muestra, veníamos a la galería y hacíamos el montaje.

Lo hacía al montaje con el artista o sin el artista. Aprendí a hacer montaje con Gustavo Vásquez Ocampo, un gran diseñador de montaje muy querido, muy sensible, que aprendí viéndolo trabajar.

Así que me gusta mucho eso también. Pero después empecé a

invitar curadores y le empecé a encontrar el gustito a trabajar de esa manera porque también eso le agrega una sustancia diferente a pensar la muestra, y a pensar la obra del artista. Incluso otro proyecto más nuevo que iniciamos el año pasado fue otra doble apuesta, fue armar un ciclo entre literatura y artes visuales que se llama "Escenario Prestado": es una instancia individual en donde en cada muestra que hacemos en la galería invitamos a tres escritores a que conozcan al artista, que vayan a su taller, que se tomen un café, que vengan a ver la muestra una vez que está inaugurada y que después escriban un texto poético totalmente libre en el formato que quieran: un haiku, un pequeño relato, un cuento, una poesía. La única consigna es que no sea un texto académico, formal o crítico, sino algo que dispare ciertos sentidos, que dispare al artista, a la obra. Hacemos una pequeña publicación numerada, de 100 ejemplares muy cuidada, muy linda, que la presentamos en Mercado de Arte, la vez que vinimos, y esa es otra apertura más a trabajar con otros. Con gente que viene del campo de la literatura y que muchas veces no se cruzan tanto y nos pareció como lindo hacerlo. Entonces, este tipo de estrategias, me parece que es importante. Yo creo que es fundamental, siempre trabajar no solo en un eje vertical de pensar como hacia afuera y hacia arriba: cuál es mi visión, mi sueño, qué es lo que quiero, lo inspiracional; qué anhelo tengo, qué me estimula. Y después hacia abajo: cómo lo logro, cuáles son las metodologías, las formas, los procesos para llevarlo a cabo. También abrir hacia lo lateral: mirar hacia el costado y trabajar con los otros; cooperar digamos. Esto nos ayuda a tener una comprensión global mucho más interesante de dónde estamos

y para qué estamos trabajando.

Estas fueron las estrategias que nos fuimos planteando. Tratar de ayudar a que nuestros artistas, los artistas de mi galería, tuvieran mayor reconocimiento. Hoy en una galería de arte contemporáneo es menos el tiempo que se ocupa en vender, que el tiempo que se ocupa en gestionar relaciones profesionales, afectivas, redes, contactos, colaboraciones, en tejer alianzas; que el tiempo que uno tiene que vender.

Porque para mí cuando abrí la galería odiaba vender, era como el desafío más grande. Decía: ¡¿cómo voy a hacer para aprender esto?! ¡Sufría como loca! Porque yo venía de otro lado, venía del servicio, de estar acostumbrada a trabajar en cuestiones en donde yo ofrecía algo y mi trabajo era retribuido con honorarios por eso que yo ofrecía. O sea, si lo hacía mejor, me iban a retribuir mejor y si lo hacía peor me iban a retribuir peor o menos. Pero esto de salir a convencer al otro de que este objeto es maravilloso y vale la pena, me costaba mucho.

Obviamente la primera decisión que uno toma ante eso es jamás vender algo que uno realmente no ama, aprecia, valora y compraría uno mismo. O sea... yo vender buzones no podría nunca. Pero a pesar de eso, también hay que hacer un montón de otras cosas que son más complejas. Porque luego me di cuenta en realidad que cuando uno vende una obra de arte, si uno cree en ese artista, en lo que está haciendo ese artista y esa obra de arte, le está haciendo un "favor al otro" le está pasando como una antorcha de luz y también es algo más espiritual que una transacción comercial.

Por lo menos es así como yo lo siento. Entonces esa era la clave de supervivencia dentro del mercado del arte: ser muy flexi

bles, estar preparados para no dominar todas las circunstancias porque el anhelo de control es una ficción imposible. Si no miremos lo que está pasando en el mundo.

Mi hija más chiquita vive en el exterior hace cinco años. Se fue a vivir a Sanit Barth, una isla del caribe que fue arrasada por el primer huracán. Por suerte no estaba. Tres meses antes había decidido irse a recorrer el mundo, así que está viajando por ahí, así que no la agarro el huracán.

Se fue a Mexico y tampoco la agarró el terremoto, así que viene esquivando la ola como la mejor surfista y yo le sigo el ejemplo. Porque se aprende mucho de los artistas y de los hijos.

En lo personal, esto: ir equilibrando la práctica, con la reflexión y la crítica. Como yo vengo de teatro y como soy actriz aunque no ejerzo desde hace muchos años porque me tiré más para el lado de las artes visuales y todo no se puede, siempre mi gran maestro, (tuve muchos, pero uno de los más queridos), de actuación fue y es Raúl Serrano, y él siempre nos decía muchas cosas sabias pero dos fundamentales. Una era "el actor inteligente tiene que poder estar en medio del fragor de la escena más violenta, más árida, más terrible, totalmente ensimismado en esa interacción de ese otro personaje, metido ahí hasta la muerte, y sin embargo una parte de él, sale un metro hacia arriba y lo ve y sabe que tiene que girar el perfil para que el público lo pueda apreciar".

Porque si yo hago una escena maravillosa, pasional, pero la hago mirando para allá, el público se la perdió y no sirvió de nada.

Esa disociación, ese distanciamiento del accionar y del poder mirar críticamente, es algo que lo aprendí en el teatro. También

aprendí en el teatro a relajarme y a respirar y a saber que hay momentos para inhalar y exhalar y que hay momentos para hacer ejercicios para recuperar el equilibrio, porque uno cuando sale a trabajar, y no en esta disciplina, en cualquier campo, en cualquier profesión, en el mundo contemporáneo, yo creo que es como esos juguetes de los chicos, puchimbol, esos inflables que tienen arena abajo y los nenes le pegan una piña y el muñeco va para atrás y vuelve a recuperar el equilibrio y a pararse.

Un poco así. Empezar a desarrollar recursos o habilidades como para poder volverse a parar después de cada golpe. Eso que llaman "resiliencia".

En lo personal, encontré que una forma de resistir era a través de la búsqueda de sentido de la práctica. O sea: ¿porqué estoy haciendo esto? ¿Porqué estoy metida en esto que no me deja dinero? Trabajo como loca, que es agotador pero que amo, y cómo hago para equilibrar esto y, ya a los 50 años, digo: bueno, no tengo toda la vida para ir bollando y experimentando y golpeándome la cabeza contra la pared. Tengo que encontrar realmente aquellas cosas y elegir aquellas cosas que realmente le dan sentido a lo que hago y a mi vida en general. Por eso es que empecé a hacer como una gestión más amplia, a no contentarme con organizar las inauguraciones de la galería, la participación de las ferias y acompañar a los artistas; sino también conseguir muestras institucionales de los artistas en museos y el proyecto PAC que es lo último que les voy a contar.

Hice seis, siete muestras por año. Este es otro fenómeno que pasó, que en principio, las galerías hacían muestras cortas.

Hacían muestras cada 15 días. Después cada tres semanas o después una por mes. Y paulatinamente las muestras se alargan más por muchas razones. Primero porque producir una muestra por más pequeña que sea, requiere dinero, tiempo, requiere contratar un montajista, requiere hacer un ploteo, hacer prensa, comunicación, lograr que la gente la vea, etc. y que los tiempos tan vertiginosos no permitían. Uno hacía una muestra, la inauguraba y cuando llegaba el periodista a hacerte la nota te decía:

- *Bueno ¿y hasta cuando está?*

- *Y hasta el 30 de septiembre.*

- *Ah no, entonces ya no te la puedo sacar porque va a salir después de que cierres...*

Bueno, todas esas cuestiones tan pequeñas, aparentemente, hicieron que las muestras se vayan prolongando y que las galerías hagamos menos muestras en el año, quizás más potentes, más cuidadas, más estratégicamente pensadas pero más largas. Que nos permitan recuperar la inversión de capital monetario, simbólico y corporal.

Estas son algunas de las muestras que fui haciendo éstos años en la galería de Aguirre, en Villa Crespo.

En general ese espacio era chico (tenía 30 m²) pero muy alto. Tenía doble altura entonces me propuse hacer muestras que tomaran como eje los *sites specific*. Los proyectos directamente pensados para el espacio, obviamente pensados en función de los proyectos y de la obra de los artistas. Pero que

los artistas tuvieran que tomar el espacio como parte del desafío y como parte del desarrollo de su obra y de la puesta en escena de esa obra. Esta es la vidriera, se veían todas las obras desde la calle y éstas son algunas de las últimas muestras que hicimos. Este año fueron Silvana Lacarra, Sebastián Camacho. Esa fue la última muestra y ahora nos mudamos a un nuevo espacio, mucho más grande, en Palermo, a cuatro cuadras de la ubicación anterior y a una cuadra de la avenida Córdoba, que es la que separa las aguas entre Villa Crespo y Palermo.

Primero les digo lo de las gestiones institucionales así no me voy del orden. Lo que les contaba antes de acompañar a los artistas en lograr muestras institucionales o en, si no la conseguía yo y la conseguía el artista, por lo menos acompañarlos en toda la producción de esa muestra para que esa muestra no pasara desapercibida. Entonces hubieron varias muestras en el 2015 de artistas de mi la galería en el Caraffa, en Proa, en el EAC de Montevideo, en el Aluna Art Foundation de Miami, en el MAC de Lima y después en el 2016 muchas otras muestras en museos internacionales de algunos de mis artistas.

Entonces, con respecto a esta nueva pata, yo les dije que una de las formas de resistencia había sido trabajar en esta tríada de proyectos. La gestión de la galería hacia adentro, que era como la producción de muestras y de contenidos; el acompañamiento de los artistas en sus muestras institucionales y en sus carreras con información, es decir brindándoles información porque muchas veces se despistan o no se enteran, entonces como a mí me llega toda la información cada vez que hay convocatorias a premios, a residencias, concursos, etc. les reenvío a todos mis artistas para que se presenten, para que lo

tengan en cuenta. Obviamente si quieren, si les interesa, para que eso siga activo.

Y por otro lado, hacer esta gestión con artistas que trascienden la galería y que surgen de estas convocatorias anuales que yo les contaba.

Proyecto PAC es este proyecto que ya tiene seis años. Empezó en ese recorrido en auto de nueve horas desde Uruguay a Buenos Aires y fue muy lindo. Porque en ese viaje pensé el nombre del proyecto, pensé la modalidad de gestión, o sea que iba a ser un proyecto anual, que iban a ser encuentros semanales, de cuatro horas, los días viernes en el horario de cinco a nueve, que quería trabajar con esa gente que les conté antes, en fin...

Es un programa privado, o sea es un programa pago. Los artistas tienen que pagar, lamentablemente, para cursar el programa, pero bueno, es lo que es.

Muchas veces digo: ¡ay...! Sería tan lindo poder hacerlo con un esponsorio y que los artistas no tuvieran que pagar para hacerlo. Porque ya hay un proceso de selección inherente a la selección de portfolios. Es decir, nosotros lanzamos la convocatoria en diciembre. Los artistas tienen diciembre, enero y febrero para su presentación y el primero de marzo, es la fecha tope en que recibimos las carpetas. Y luego el comité de selección, que es el equipo docente, revisa esas doscientas, doscientocincuenta carpetas y elige solo a 20 artistas que van a hacer el programa ese año. Ya eso es restrictivo. Hay como un proceso de decantación y de selección. Pero también, lamentablemente, hay parte de la selección que es económica, porque no todos los artistas talentosísimos que tenemos, podrían pagar un programa privado.

Hay alguna beca en el país cada tanto, en un momento era la beca Conti, también la beca ABC que son programas como parecidos, que ayudan a los artistas en el desarrollo de sus carreras, pero esto era un programa auto-sustentado.

Todo el dinero que ingresaba de lo que pagaban los artistas se distribuía para pagar los honorarios a los docentes, para armar la producción de las muestras y para publicar un libro cada año.

Ahora les digo porqué lo del libro, que no es un capricho, es para mí una herramienta fundamental dentro de la gestión de PAC.

El programa es un programa como de confrontación de obra.

Los artistas tienen instancias rotativas con cada uno de esos docentes. Al principio estaban todas las semanas, o sea de golpe un día lo tenían a Rodrigo Alonso, otro día lo tenían a Valanci, otro día lo tenían a Andrés Weissman y otro día a Carlos Herrera. Después empezamos a cambiar: es un proyecto que también es flexible y que va creciendo y mutando a través del tiempo y siempre vamos ajustando y mejorando detalles.

Ahora son módulos que van cursando a lo largo del año y también tienen, además de los momentos de confrontación, que son muy ricos, porque se aprende mucho del compartir la reflexión sobre la propia obra. Esto que les decía: separarse como el actor inteligente, los chicos discuten los proyectos con el docente y entre ellos también van viendo distintos puntos de vista. Porque cada docente tiene su propia mirada, su ángulo y a veces esos ángulos son complementarios y hasta incluso podrían llegar a ser contradictorios y eso les produce a los artistas (como por momentos), cierta incertidumbre que me parece una incertidumbre súper productiva, porque si hay algo que

mata a un artista es el confort y la certeza.

Estar en una zona de confort te liquida la cabeza. Entonces me parece que lo interesante del programa es que propone como un análisis plural, complementario, disruptivo; y a la vez, que después de ese ejercicio de ese año, eso se puede generalizar. Porque lo que pasa con los artistas es que se acostumbran a hacerse muchas más preguntas, mucho más profundas, como a ahondar mucho más en el proceso de trabajo y ya eso les queda para toda la vida.

Y sobre todo que en el debate con otros surgen cosas que nunca hubieran podido ser pensadas por uno mismo.

Así como los escritores abren nuevos sentidos a las obras de los artistas, el poder comunicarnos y discutir y el poder ver la obra desde distintas perspectivas y sensibilidades, eso enriquece el trabajo y eso también lo complementamos con pequeños ciclos de seminarios que ahora les cuento algunos y el libro.

El libro, para mí, es un libro que cuando termina el año le pedimos a los artistas el material y se publica un libro de unas 250 páginas que tiene un sector donde hablan los docentes y un sector donde cada artista tiene seis páginas e incluye su bio, un *statement* personal sobre su obra, sobre lo que ellos piensan del arte y seis partes de imágenes de obras que nosotros curamos y editamos y que yo personalmente voy con las editoras a trabajar porque los artistas envían quince imágenes que a ellos les interesa como para que sean consideradas pero la edición y la selección de esas imágenes la hago yo con las diseñadoras y con las directoras editoriales.

Porque me parece que también es como una curaduría. Así como la pared es un desafío, la hoja en blanco y la puesta

en el papel de esas obras también es un desafío y me parece importante cuidar que los artistas queden presentados de la mejor manera. Porque uno los tiene que defender también. Muchas veces el artista no tiene suficiente parcialidad como para tomar las mejores decisiones sobre cómo presentar mejor su obra y ahí es donde entramos nosotros a ayudar. Y este libro para mí es un documento histórico porque a mí me queda como una colección de los artistas que han ido pasando en las distintas generaciones del programa, ya hoy en día pasaron 135 artistas y también abrimos un programa de Curaduría para Jóvenes Curadores, que hace cuatro años que lo desarrollamos. Este año logramos, gracias a esto que les contaba con este tema de mecenazgo, hacer una beca de un tercer proyecto que es la beca de seguimiento de proyectos fotográficos. Ese es un programa que es semestral, no dura el año entero, que ya son artistas fotógrafos o que trabajan con la fotografía como medio para desarrollar su obra, de seguimiento de proyecto. Entonces ellos ya presentan en su portfolio el proyecto que vienen a trabajar en el programa y el proyecto que van a poner a la mesa para discutir y elaborar y mejorar y producir. En ese equipo están Ariel Authier, Bruno Dubner, Rosana Schoijett, Daniela Gutiérrez y yo como Coordinadora y participo también de los encuentros y eso sí es una beca. Eso lo logramos: un mecenazgo que nos permitió los fondos suficientes como para cubrir todos los costos, incluso el de la producción de las dos muestras de fin de año y sin que los artistas tengan que pagar. Así que yo no pierdo las esperanzas de seguir gestionando fondos para que las cosas sean más fáciles para todos. Ya estamos por terminar y quiero contarles de mi nuevo espa

cio de 200 mts. y un patio con parrilla para choripán. Así inauguramos el 1 de septiembre, hace muy poquito. Este espacio excede el rol tradicional de una galería. No fue un espacio que buscamos desde una estrategia de éxito comercial o de consolidación de la empresa, sino que fue una necesidad que se materializó. Yo sentía que tenía que integrar todas estas gestiones: del programa educativo de PAC, de la galería, de mi necesidad de trabajar en red, de recibir gente del exterior.

El año pasado vino espontáneamente una curadora de São Paulo, que yo le conté del programa, la conocí en una feria, le conté del programa PAC y me dijo que ella quería venir a participar del programa, que cómo hacía...

Bueno, ganó un premio y una galería de São Paulo le pagó los pasajes para que pudiera venir a Buenos Aires durante cinco semanas a hacer Proyecto PAC y se quedó y yo le hice una ronda de negocios (como le dicen en la cancillería) de agenda, de reuniones con directores de museos, con visitas a talleres de artistas, con participación en nuestro programa y fue muy linda la experiencia. Y a partir de ahí, dije: tengo que tener un lugar como un laboratorio que tenga espacio para que gestores y artistas vengan a trabajar ahí. Y hay cuatro personas locales que están trabajando, cuatro artistas y una coordinadora y hay lugar para un residente de afuera. Del interior de nuestro país, de distintas provincias o del exterior, que pueda venir por módulos de un mes o cinco semanas a trabajar con nosotros.

Bueno, se nos acabó el tiempo. Espero que si andan por Buenos Aires, vengan a conocer nuestro espacio. Gracias de nuevo por la invitación.

Conferencia completa de Gachi Prieto:

YouTube:

www.youtube.com/watch?v=PH5e0qah6FI&t=186s



Gachi Prieto

Artes Electrónicas:

Herramientas para usar en el arte o discurso propio de la contemporaneidad. Breve historia de una dicotomía

Disertante: Darío Sacco

Buenas tardes, primero quiero hacer el pequeño discurso de rigor que es agradecer. Agradecer por estar acá, pero específicamente quería agradecer porque una de las cosas que voy a referir con la charla es a las artes electrónicas y cómo las artes electrónicas funcionan todavía como un nicho de un cierto tipo de producción artística que por ahí no tiene la vinculación con otras áreas del arte contemporáneo y demás actores culturales.

Entonces quiero un poco agradecer que me hayan invitado a este evento porque específicamente no es un evento, como se dice ahora, del núcleo duro de las artes electrónicas, pero me interesa mucho, o trato por lo menos cuando tengo oportunidades, de salir. En la charla anterior también se habló de una especie de gueto de distintas áreas del arte. A mí me interesa bastante, cuando puedo, cuando surgen las posibilidades, salir de esos nichos para tratar de compartir un poco las experiencias que uno fue adquiriendo, en relación con esta forma, que es un lenguaje en realidad, de las artes. Yo las considero (y ya muchos teóricos y gente que trabaja en el medio, las considera), parte del arte contemporáneo, indivisible del momento que estamos viviendo como sociedades a nivel latino pero también a nivel general y mundial.

Entonces, en principio quería agradecer un poco a Ilze por la invitación, por llamarme para este evento de gestión cultural y quiero empezar un poco la charla... (ahí de fondo había preparado, no específicamente para ahora, pero sí lo tengo como un video en silencio, paradójicamente muchas de mis obras son sonoras pero la pregnancia de lo visual es muy fuerte).

Entonces quería preparar un video en silencio mientras hago una pequeña presentación de quién soy, de donde vengo, y porqué las artes electrónicas. Si bien no es esto una presentación de un portfolio personal, como bien podría ser de alguna forma más clásica y demás. Bueno, estudié e hice una carrera, soy Licenciado en Artes Electrónicas por una universidad del conurbano bonaerense, de Buenos Aires, que básicamente es una universidad justamente que integra lo que se conoce como la RUNCOB, que es la red de universidades del conurbano bonaerense que son universidades que en general surgieron básicamente a fines de los años 90, como una idea también de descentralizar la idea de las universidades en los espacios más tradicionales que suele tener la institución universitaria en Argentina y en Buenos Aires.

Entonces desde ese punto de vista fueron algunas (muchas de estas universidades) un campo fértil para la incorporación de algunas carreras o algunas apuestas de carreras universitarias que fueran no tradicionales.

Recién hablaba con un chico afuera que está participando. Le decía que, viene al caso, porque este es un encuentro de gestión. Le comentaba que la Universidad Tres de Febrero, tiene desde sus inicios (aproximadamente desde el año 95, 96) una carrera de licenciatura en gestión de arte y la cultura.

En su momento fue como una apuesta dentro de estas llamadas carreras un poco más experimentales.

En el 2000 siguiendo la línea, la Universidad Tres de Febrero, aceptó un proyecto para formalizar o darle un sentido riguroso de estudio y de método y de profundización en las temáticas tecnológicas en relación con el arte: básicamente arte, ciencia y tecnología. La vinculación de estas tres áreas en un estudio o

en una carrera profesional. Retomo un poco mi experiencia: estudié en la adolescencia o en los primeros años de estudio cuando empezaba a ver a qué me iba a dedicar, trabajé y estudié. Justamente hice un plan experimental que se llamó "Plan Dual" que era una especie de secundario compartido entre estudio formal técnico y trabajo directo en la industria. Justamente ahora viene a colación porque hay todo un debate (porque en Buenos Aires hay varios colegios tomados), porque el año que viene quieren implementar un programa que piensa ser bastante parecido al plan que yo realicé en el secundario. O sea, hay como un "revival" de que la gente pueda trabajar en las industrias. Personalmente tuve una buena experiencia, pero en lo general no fue una buena experiencia como método, porque una de las cosas que se están criticando con este programa, es una anécdota aparte, pero me parece interesante porque lo vincula. Es que si no había mucho control de parte del sistema que había implementado estos planes experimentales, entonces muchos de mis compañeros terminaron siendo como cadetes casi "ad honorem" de algunas empresas privadas tecnológicas que se habían propuesto para participar de ese plan.

Como no había un control, de parte del ministerio ni del colegio, muy exhaustivo; entonces los alumnos, mis compañeros que cayeron en esas empresas, terminaron haciendo cosas que no les sirvieron para su formación particular. Hacían trabajo de pintura, hacían cosas menores. En mi caso tuve suerte que, de alguna manera, caí en una industria donde me dediqué como a la parte de diseño o fue como el área asignada, fue como la parte de diseño y mantenimiento en la parte

metalúrgica. Esa fue como la parte interesante en ese tema, en mi caso.

En realidad, en ese momento me interesaba bastante ese tema técnico mecánico y una de las cosas que encontré como interesante. Yo no sabía que en ese momento, (tenía como 17 o 18 años) no sabía que me iba a dedicar al arte, no sabía que después iba a estar seis, siete años estudiando música en el Conservatorio, no había emprendido como una parte artística de mi vida. Pero sí empecé a notar una cosa cuando trabajaba en esa industria metalúrgica, y empezaba a observar a las máquinas y empezaba a observar a los robots que eran autónomos, en ese momento los primeros robots autónomos que trabajaban con la industria metalúrgica y yo empezaba a observar y veía que ahí había algo muy interesante en relación con algo o pasaba algo que me transmitía la máquina, algo vivo más allá de una situación totalmente productiva y estructural. Obviamente era una sensación que yo tenía pero que muchos años después, lo que me pasó fue que capitalicé todo eso para hacer los trabajos que hago hoy en día, algunos los están viendo ahí, como obras robóticas y demás.

Lo que me di cuenta con el tiempo es que esto que yo percibía de la maquinaria en ese momento, podía ser un aspecto poético a rescatar de cosas que en general uno no suele pensar como que pueden estar relacionado con algo artístico y demás. Entonces ese fue mi primer punto de contacto, con una cuestión medianamente creativa, poética de la máquina, si se quiere. Y después de eso me dediqué a estudiar música y empecé mi pata más creativa. Estudié en el conservatorio varios años, tocando la guitarra y me di cuenta en un momento,

paralelamente, cuando conocí la carrera que les estaba comentando de artes electrónicas, que había algo en la forma de transmisión de la educación en el mundo del conservatorio que justamente no me terminaba de cerrar.

La palabra implicaba un poco el discurso final. El conservatorio terminaba conservando las formas clásicas de hacer un tipo de música. En ese caso era un tipo de música, pero después uno lo podría ampliar y pensar en algunos tipos de forma de arte. Pero el conservatorio en ese momento me transmitía eso. Ahí hice un cambio y conocí la Licenciatura en Artes Electrónicas y realmente sentí que ahí había un mundo fértil donde empezar a trabajar. Y empecé a ver un montón de grupos de artistas y músicos también que en el conservatorio más clásico estaban vedados. John Cage por ejemplo era una persona que no se la nombraba en el conservatorio. Me enganché, hice un par de años más, traté de hacer las dos cosas medio en paralelo como una especie de malabarismo que era medio insostenible y al final lo dejé y seguí con la carrera de artes electrónicas.

Èste es el título que a mí se me ocurrió ponerle a la charla: "Artes Electrónicas: herramientas para usar en el arte o discurso propio de la contemporaneidad. Breve historia de una dicotomía".

Con el tiempo (la carrera a mí me llevó unos seis, siete años y medio), y en el transcurso de la carrera me fui dando cuenta, un poco lo que contaba Gachi antes que llega un momento donde hay que decidir lo que uno va a hacer: ¿a qué me voy a dedicar? Yo no vengo de extracción de artistas, ni familia, ni nada y la verdad que es un camino, lo poco o mucho que he hecho, me lo he forjado solo digamos, y lo fui descubriendo a la par que fui haciendo esta carrera que les cuento.

Fueron unos siete años y pico de estudiar y a la vez ir encontrando un camino. Por eso a veces, cuando hablo con mis alumnos (también soy docente en esta Universidad hace casi 10 años) les digo como que de alguna manera la Universidad me ha atravesado, porque entré siendo una persona y terminé dedicándome a algo que lo fui adquiriendo en el transcurso. Después nunca más quise volver a lo que hacía antes en el mundo de la industria y demás. Lo que sí, tomé todo lo que había hecho antes para capitalizarlo para los proyectos artísticos.

Lo que fui viendo a medida que iba como adentrándome en la carrera y empecé a hacer mis primeras producciones artísticas y cositas experimentales, y algunas cosas con lo sonoro, y empezar a probar y hacer trabajos con alguna cosa de software libre y demás, me iba dando cuenta que las tecnologías o las cosas y los aparatos que usamos para hacer arte, empezaban a ser como una cosa más de las que se pueden usar para hacer arte. Empecé a pensar si en realidad era una herramienta para hacer arte o había algo un poco más profundo en eso que podía funcionar o empezar a funcionar como un discurso propio del momento particular que estamos viviendo: el momento actual y tecnológico que estamos viviendo.

Obviamente en el transcurso de mi carrera fui como pensando, y recibí de muchos docentes, como una idea de que cada uno debería ir como formando o reflexionando sobre su propia definición de lo que serían las artes electrónicas. Porque obviamente, yo vengo de un determinado núcleo donde somos muchos colegas (nos conocemos todos) y cada uno puede tener una visión particular sobre las tecnologías o las artes

electrónicas. En algún momento se podrá hacer un evento como este, relacionado solamente con tecnología y van a ver que dentro de esto mismo cada uno puede tener sus diferentes discursos. Y está bien que eso pase también.

Entonces yo fui pensando, particularmente para mí, qué serían las artes electrónicas o lo que yo fui entendiendo y fui forjando con el tiempo de artes electrónicas. No sé si alguno/a escuchó en relación con la definición de artes electrónicas en asociación con lo que se llamó nuevos medios. Nuevos medios fue como un título para identificar un tipo de producción que tenía que ver más también con los finales de los 90 y principios del 2000. Básicamente lo que es relacionado con las famosas TIC o tecnologías de la información y la comunicación. Por eso se los solía llamar como nuevos medios, pero en realidad lo que hacía era como estar circunscripto a un determinado tipo de producción que podía estar relacionado con la computadora, o con algún tipo de forma de trabajar el audio o el video, o algunas producciones que tenían que ver con el Net Art y demás. Pero eran una especie de cosa cerrada. Con el tiempo, como cada vez, más gente nos fuimos dedicando a esto, también se fueron armando como teorías. Rodrigo Alonso fue un gran teórico que también sistematizó alguna de estas cuestiones relacionadas con la tecnología también hacia fines del siglo XX o principios del 2000.

Entonces yo empecé a pensar y a ver que había algo en relación con la propia tecnología que podíamos como artistas hacerle decir de alguna manera, de forma poética, a las máquinas, cosas que para lo que las máquinas no fueron pen

sadas o estructuradas o diseñadas.

Como artistas podíamos hacer hablar a las máquinas o a los dispositivos o al equipo de tecnología que a ustedes se les puedan ocurrir. Entonces ahí se abrió todo un abanico y cada uno fue encontrando sus propias definiciones. A mí me interesa esto del discurso de la máquina. La máquina como representación general de la tecnología, no la máquina en sí, la máquina técnica, la máquina de la revolución industrial o ese tipo de máquina, sino apelar a ese imaginario pero para pensar en la máquina ampliada, como una especie de tecnología general. Eso es lo que me interesa cuando hablo del discurso de la máquina. Por eso prefiero hablar con el título que se designó a la carrera con la que de alguna manera yo me formé. Es como arte electrónica. Es como general, donde cada uno pueda encontrar su propio modo de definición. Ahora ya hay varias carreras que se dedican a esto, por lo menos en Buenos Aires y que ya tienen unos 10 u 11 años de creación. Después de la licenciatura en artes electrónicas vinieron otras, hay como una gran explosión en Buenos Aires y en otros lugares de Latinoamérica, en relación con el estudio académico en la vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología. Entonces un poco lo que me interesaba a mí era esta definición que yo le encontré a esta forma o lenguaje de trabajo y quería comentar un poco, porque quizás me están escuchando a mí y es el primer contacto que tienen con alguien que les cuenta en relación con un lenguaje, con las tecnologías o si se quiere nuevas, ya no son tan nuevas formas de presentar obras o de trabajar con un determinado lenguaje y demás. Lo que se me ocurrió para las artes es marcar algunos hitos, por lo menos en el caso argentino, muy particulares de : ¿Desde cuándo podemos empezar a

pensar en un tipo de artes electrónicas? ¿Cuándo empezó este imaginario de los proyectos que de alguna manera tienen algún tipo de vinculación con teorías tecnológicas o participativas o en vinculación?

Quería marcar como tres o cuatro hitos argentinos que para mí y para muchos otros que ya están como sistematizando el tema de los discursos y las teorías sobre esto, marcaron cosas fundantes.

Una de las primeras obras que -para mí y para muchos fue como fundante en este tipo de pensamiento- es la obra "Roi" de Gyula Kosice, del año 44. Es una escultura que hizo este artista muy conocido, que falleció hace muy poquito que, ustedes la ven, y es una escultura tradicional moderna, de madera, que no tiene mayores secretos. Pero acá lo que a mí me interesa rescatar de este proyecto, es que era una escultura articulada; pero además de ser articulada, es articulada para que el espectador pudiera interactuar con esa obra. De alguna manera, el espectador (o la persona que podía encontrarse con esta obra) podía modificar algo que muchos años después, ya en la contemporaneidad de comenzado el siglo XXI, se consideraría como los primeros síntomas o signos de la interactividad o interacción en los proyectos de arte.

Y era que la gente podía modificar la estructura original de la obra, cambiando la disposición en un rango acotado de posiciones. Es decir, podía cambiar la disposición y la materialidad de la obra. Entonces eso fue como bastante fundante para lo que tenía que ver con que yo podía modificar la obra. En un principio uno podía modificar la materialidad de la obra y la obra podía cambiar con algún criterio que el artista no había

calculado en el sentido de cuántas veces por ejemplo, una persona podía darle vueltas a la misma forma o a las mismas patas. Esa idea de dejar que el otro (siendo el otro el espectador) pudiera modificar la materialidad o en principio la forma de la obra, fueron teorías que después muchos años después terminaron adoptando la interactividad.

Otros hitos importantes tenían que ver con algunos de los discursos que mencionaban en algunos movimientos, como por ejemplo en el año 46, con el "Manifiesto Invencionista" del arte concreto:

"La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agostamiento. Se impone ahora la física de la belleza".

Si bien tiene el formato de Manifiesto que ya no es utilizado por los artistas y demás, incorpora algunas cuestiones que ya en el año 46 y hoy son utilizadas de manera corriente en las producciones de arte, ciencia y tecnología: La estética científica. Otra vez, el "Manifiesto Madi" del año 47:

"Se reconocerá por el Arte Madi (Nemsoris- mo) la organización de elementos propios de cada arte en su continuo.

En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos, quedando por lo tanto abolida toda ingerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación".

Y la idea de una ruptura de los marcos tradicionales o de las formas tradicionales de colocar al mundo de la pintura o de

los elementos pictóricos. También muy interesante, más allá como movimiento, por algunas cositas que uno podía empezar a leer, si bien no había como una sistematización, una conceptualización tan profunda si se quiere como llegamos hoy en día, pero uno ya puede leer algunos indicios interesantes en estos movimientos pre 50.

Como no podía ser de otra manera, Marta Minujín tenía que estar en una de estas movidas y obviamente su primera obra fue "Simultaneidad en Simultaneidad", o una de sus primeras obras, donde hizo algo que hoy no sería para nada trascendente pero en aquel momento...

Ella invitó a muchas personas, les hizo entrevistas y las grabó en video y les puso en un programa de radio; las filmó y después los invitó, con un período de tiempo en el medio de 10, 11 días; los volvió a invitar al lugar de exhibición y les reprodujo sus propias mediatizaciones de lo que habían hecho tiempo atrás. Inaugurando así, pienso yo, los efectos del dispositivo de la tecnología en sí, más allá del contenido. Lo que ella estaba pensando, o lo que a mí me parece que estaba pensando, o queriendo, es esta cosa de la mediatización del dispositivo, más allá de lo que este grupo de personas pudiera haber hecho o dicho. Lo importante era el efecto físico del dispositivo como tema importante a ser rescatado.

Entonces este proyecto entra dentro de esa línea de primeros trabajos que fueron como fundantes en el tema del arte y la tecnología, en este caso con las tecnologías de la época.

Otro hito de la historia fue el experimento del CAyC, el Centro de Arte y Comunicación. Lo puse más que nada porque en Buenos Aires, en los 60, también existió el Di Tella, nadie está

olvidándose del gran centro de experimentación que fue el Di Tella, pero el CAyC, un poco menos nombrado, fue mucho más allá en el interés por realmente vincular una cuestión sistemática de los medios para producir expresiones de tipo artístico. Entonces lo puse también porque ya en el tiempo empezó a ser tomado más relevante en la historia de los medios, este ejemplo y esta experimentación de esos años.

“En Argentina Inter-medios el uso de la música electrónica, filmes experimentales, poesía, proyecciones, danza, esculturas neumáticas y cinéticas, constituya un *environment* total donde los diferentes estímulos, en un intercambio dinámico, ponen los medios al servicio de la percepción audiovisual.

Con espectáculos de este tipo, se intenta llamar la atención a especialistas y científicos en disciplinas sociales y al público avisado, para plantear una integración interdisciplinaria que mejore y amplíe el escenario de las inquietudes humanas”.

Lo que les voy contando acá es un poco elaboración personal y otro poco lo que ya hay de bastante escrito y sistematizado sobre estas cuestiones. No estoy siendo un gran vanguardista en contar este tipo de experimentos. Sí muchos historiadores que ya están haciendo como una historia o recuento del arte y la tecnología en la Argentina, están marcando éstos y otros más de los primeros pasos sobre el trabajo con el arte y la tecnología.

Otro y es el último, lo puse porque también está en este mundo de conceptualización y de la historia. Pero es importante este proyecto de Grippo que inaugura todo un camino que se conoció en realidad, que se está empezando a conocer desde hace unos años a esta parte, toda una tendencia del bio-arte.

De alguna manera Grippo lo que hizo en su manera, fueron las primeras vinculaciones de un objeto o de un elemento orgánico vivo -si se quiere- con proyectos artísticos con un sentido que para mí es bastante interesante que es la idea de la analogía de la papa como productora de energía. De una sola, en lo que podría producir todas las papas. Era como un discurso poético y reflexivo en cuanto a la sumatoria de energías en una sociedad. Él lo hizo de esta manera y realmente funcionó bastante bien, en el sentido que logró hacer una corriente eléctrica que funciona. Hay un procedimiento muy sencillo adentro de la papa que permite la producción de un voltaje concreto. Entonces también lo pongo como ejemplo.

Y una anécdota. Yo soy docente desde hace 10 años y una de las cosas que trabajamos con los alumnos es que empiecen a tratar de ejercitar el tema de los procesos de los artistas. Especialmente cuando son artistas que tienen bastante trayectoria o que tienen una obra grande hecha, entonces unos de los ejercicios que hacemos es hacer una relectura o una *remake* si se quiere, de algún proyecto bastante clásico, o muy importante o notorio de algún momento de la historia argentina o de algún otro país muy puntual. Y este es un muy buen trabajo de un alumno. Él llegó al Museo Nacional de Bellas Artes para hacer esta investigación y pudo lograr un montón de cuestiones como que le habilitaran el archivo original de la obra donde él podía ver cómo fue la trayectoria de esa obra dentro del museo y cómo se fue catalogando y cómo fue investigando toda la relación de cómo funciona una obra que tiene una parte viva, concreta, orgánica en su proceso y cómo entra eso en un sistema museístico curatorial. Entonces la gente del

Bellas Artes le contaba a él que no tenían muchas otras experiencias en relación a una obra que tuviera una parte orgánica y no hay un protocolo, por lo menos recién ahora se están formando los primeros ejemplos de cómo manejarse con una obra de arte que tiene una parte orgánica dentro de su proceso. Pero es mucho de experimentación y museos que reciben, como el Bellas Artes una obra de este tipo, no están ajenos a esta experimentación sin tener un protocolo. Entonces le fue bastante bien en este proyecto, por estas cuestiones que son también como interesantes, discursivas, en relación con la tecnología y también con lo vivo en las obras.

¿Qué se puede decir que ya no se haya dicho en todo este tiempo?

Me interesa dejar un par de cosas más antes de pasar al material que les quiero mostrar. Este pedazo de texto de Mariela Yeregui. Mariela es una artista argentina muy reconocida en el arte y la tecnología, es mi directora de tesis. Yo hice una maestría en artes electrónicas y ahora estoy empezando mi tesis. En este texto, rescato una parte de una entrevista que le hicieron hace bastantes años, 2008, porque ahí queda como bastante claro este tema de la herramienta versus el discurso propio del artista. Es un poco lo que vine trabajando hasta ahora y es una síntesis de los temas que fuimos charlando hasta este momento:

“En las obras en que se utilizan los nuevos medios como herramientas, el artista es usuario tecnológico. Hay un uso de la tecnología sin que esta afirmación presuponga una valoración. Sin embargo, en las obras en que el artista se vincula con la tecnología en tanto productor, se pone a la tecnología en el centro de su reflexión,

no ya como una mera herramienta de creación, sino como un lenguaje que despliega mecanismos singulares desde el punto de vista estético, cognitivo y conceptual en lo que atañe al diálogo hombre-máquina. Este último punto de vista es el que articula una obra electrónica”.

Y por otro lado, otro concepto que está bueno, que es el que tiene un artista brasileño que se llama Eduardo Kac, que seguramente lo conocen porque es un artista muy famoso pero que se hizo más famoso por el conejo verde; que fue un proyecto que armó mucha más polémica; pero el tipo tiene una trayectoria muy amplia en lo que es la experimentación con los medios y específicamente lo que tiene que ver con la incorporación de la cosa bio o lo biológico en las obras. Entonces él tiene un texto que es bastante interesante. Habla del dialogismo pero primero en el texto habla de la relación entre la obra y el espectador. Él dice que podemos pensar en esta relación justamente como una cuestión de afinidad entre dos entidades vivas y yo creo que en este punto hay tomarlo en el sentido literal de la vida de las especies:

Propongo que podrían obtenerse nuevas reflexiones si examinamos las obras artísticas que constituyen diálogos reales, es decir, formas activas de comunicación entre dos entidades vivas. Estas obras se encuentran a menudo entre los artistas que apuntan a una estética de los medios de telecomunicación. Para nombrar estos trabajos, propongo el uso literal del término “dialogismo”.

También en el arte contemporáneo o en el arte más moderno,

suele aplicarse el término "vivo" o "vivido" a varias producciones, por esta cosa que transmite al espectador. Yo en este caso prefiero, o me gusta pensar que se tome realmente literalmente. Hoy estamos en momentos donde tenemos la capacidad de generar proyectos u obras o investigaciones que realmente pueden lograr incorporar cosa viva en las obras de arte.

Me parece que lo que él propone de alguna manera, es que la relación puede ser literalmente entre dos cosas vivas.

El espectador, o la persona que visita la muestra, con la obra en sí.

Propone el término "dialogismo" realmente como un término concreto en el sentido del diálogo. El diálogo se produce entre estas entidades vivas. La obra es la relación, la obra es entre la situación, entre la cosa viva y el espectador. Ahí es donde se produce el verdadero efecto del proyecto.

En ese sentido voy a mostrarles un proyecto mío reciente, en donde esto que les cuento está incorporado literalmente. Es un proyecto en donde cultivé unas bacterias en un sistema de cultivo bacteriano, después las pasé a un tubo de ensayo y extraje a la manera que había hecho Grippo, (originalmente, con una reacción química, en este caso, en base a un cultivo bacteriano; extraje un voltaje concreto de ese cultivo y eso lo apliqué a unos organismos, de alguna manera mecanoeléctricos que diseñé yo mismo a modo de que una colonia que toman un espacio. Una galería por ejemplo. Los videos son de 5 o 6 minutos. Pero quería mostrarles un poco de material:

www.youtube.com/watch?v=XO088ihdjak

Ahí ven un cultivo bacteriano que produce un determinado voltaje. Para que tengan una idea, produce como una pila, casi 1,2 voltios. Lo que no tiene es mucho flujo de corriente, porque si esto fuera así tendríamos solucionado el tema de la energía en gran medida.

Hay muchos experimentos hechos con este tema pero son como muy experimentales y realmente la experiencia producida no es mucha pero en este caso, yo lo utilizo para controlar un oscilador de audio.

En mi obra hay un registro sonoro como un latido que se realiza con el voltaje otorgado por esta unidad bacteriana. Obviamente tiene un amplificador porque si no, no se escucharía.

La teoría es que con el tiempo, como las bacterias trabajan de distintas maneras, entonces también hay algunas que dejan de existir y otras que vuelven a nacer en ese sustrato, cultivo, en ese caldo. La teoría es que con el tiempo, la oscilación sonora de estos organismos, vaya cambiando. Entonces esa es un poco la génesis y tiene un poco la estructura o emula a una contaminación de tipo bacteriano. Por eso elegí también ese espacio en la galería que era una lucarna en el espacio del museo, donde las obras se insertaban ahí como si fueran una especie de organismo que tomó ese espacio.

No tengo demasiado tiempo así que voy a mostrarles esta obra de Mariela, "Proxemia":

www.youtube.com/watch?v=RZ6j2wpHeuQ

Bueno, lo que no quería que quede afuera en el marco del evento es que quería introducir, que es en realidad una

propuesta para ustedes en el mundo de la gestión cultural, quería introducir una serie de desafíos o cosas que yo fui adquiriendo con los años en relación con qué cosas estarían buenas de ser pensadas cuando uno se dedica no ya a la producción de artes electrónicas sino a la gestión de muestras, de festivales y demás.

Yo no les conté que tengo 8 años de gestión de festivales, curaduría de obras multimedias, en festivales independientes, autogestionados y también de gestión universitaria en la universidad donde trabajo, y eso me dió también por otro lado, no ya desde el lado de la producción sino del hacer cosas para otro.

Algunos datos o ideas que están buenos de ser pensados cuando uno quiere dedicarse a la curaduría o de arte y tecnología.

Curé varios festivales de arte y tecnología pero el Festival Fuga Gráfica lo pongo como ejemplo porque como dije al inicio, en algún punto, a pesar de ser Buenos Aires, que es una ciudad grande, cosmopolita, con muchísima producción de todo tipo de arte, desde artes plásticas, electrónicas, cine, teatro, música, o sea cualquier día de la semana Buenos Aires es un hormiguero de opciones culturales y si bien ésta temática de las artes electrónicas está bastante desarrollada, no deja de alguna manera una especie de nicho donde muchas instituciones culturales son como refractarias a este tipo de propuestas. Por varias razones: primero por desconocimiento pero también porque implican un gasto económico bastante importante para hacer una muestra de artes electrónicas y que

esté buena, que esté bien y sea prolija.

Entonces pongo este ejemplo porque de varios de los festivales que hicimos, en lugares más tradicionales como museos y demás, éste es un festival que hicimos en una gráfica. Una gráfica es una escuela en donde enseñan los oficios gráficos. En Buenos Aires en un barrio, que se llama Fundación Gutenberg. Es interesante porque nos abrieron las puertas a una propuesta que para ellos era totalmente innovadora. Era: le vamos a intervenir toda la escuela. Además en una escuela tienen la maquinaria y el equipamiento para que los alumnos puedan practicar los oficios gráficos. Las máquinas, los procedimientos, los químicos, bueno, las cosas que se usan para las impresiones y demás. Nos abrieron las puertas para que intervengamos el lugar total e increíblemente solidaria. Nos dejaron literalmente darles vuelta todo patas para arriba. Inclusive yo era el encargado de toda la parte multimedia y un poco me sorprendió la buena onda. Yo mismo tuve que poner freno porque nos dejaron hasta mover las máquinas de lugar e intervenir las máquinas.

En ese evento en particular hice una intervención *site specific*, en una de las máquinas offset de producción de copias y me enseñaron a usar la máquina. Yo la intervine con un micrófono y con una proyección de video que iba mutando a medida que la máquina iba produciendo sonidos, iba mutando el video en tiempo real. Me explicaron el funcionamiento de la máquina; realmente muy generosos. Y lo pongo como ejemplo porque es uno de los tips que a mí me interesaría dar en relación a la gestión de arte y tecnología:

- Involucrarse con las tecnologías más usadas por los artistas en la actualidad (a nivel hardware)
- Involucrarse con las tendencias y lenguajes en estas temáticas. Ejemplo: arte robótico, arte generativo, bioarte, arte sonoro, etc. (a nivel discursivo).
- Búsqueda de espacios no tradicionales, cuando los lugares establecidos por el sistema del arte no son receptivos a estos encuentros y festivales de tecnología
- Permitir la inserción de generaciones jóvenes que tiendan a trabajar en temas como el hacking tecnológico, uso de tecnologías low cost, performance en vía pública, etc.

Las dos primeras me parece importante que tienen que tener en cuenta los que les interese trabajar en gestión o curaduría. Es decir: un poco involucrarse en el tipo de tecnologías que trabajan los artistas en determinado momento cultural. Hay mucha producción en este sentido y una de las cosas que empezó o que empieza a pasar con el tiempo es que empieza a surgir como un kit de herramientas del artista electrónico. Eso es toda otra rama que es lo que se va poniendo de moda también para el uso de los artistas electrónicos y que también nosotros mismos como productores o hacedores, debemos poder prestarle atención y criticar, si se quiere, ese tipo de estandarización del uso de la herramienta.

Uno de los desafíos sería que hay que involucrarse un poquito si hay interés en meterse en el tema del arte y la tecnología. Por eso pongo primero a nivel hardware, es la parte física: ¿con qué están trabajando los artistas? Es decir yo convoco para hacer una muestra y digo: "bueno, qué están utilizando?" Hay dos, tres, cuatro, cinco software libres que están utilizando los artis

tas. Hay un sistema de captura de movimiento que se llama tal, que pueden conseguir en tal, y cómo funciona, etc". Al menos unas cosas generales de hardware o del aparato físico para tener en cuenta a nivel de producción.

Después por otro lado, pongo a nivel discurso, también interiorizarse en los lenguajes o las ramas o las líneas o las producciones que se están encarando en relación con el arte y la tecnología, esto ya tiene mucho desarrollo, en el mundo ni hablar, pero en Argentina tiene muchos años de desarrollo y ya se armaron ramas y líneas y escuelas y líneas de investigación y hay artistas que se dedican específicamente a la robótica y otros que se dedican específicamente al bio arte. Entonces, tener un poco un panorama de mas o menos las cosas que se están produciendo o haciendo.

El tercer punto es lo que conté anteriormente: búsqueda de espacios no convencionales cuando los espacios más tradicionales son más refractarios por distintas razones, por presupuesto, por desconocimiento, porque no está en su línea de programa anual o lo que sea. Entonces eso tiene que ver con el ejemplo que puse anteriormente de la gráfica. Porque a veces surgen estos tipos de espacios, que inclusive colaboran con presupuesto o cosas físicas. Por ejemplo en este lugar no nos dieron presupuesto pero nos dieron toda la gráfica porque justamente era el lugar ideal para hacerlo y consiguieron algunas ayudas por otro lado, pero en general pueden surgir algunos espacios no tradicionales. Hablo de espacios no tradicionales en este sentido. No es un museo que alguna vez toca un tema que no está en su línea de investigación anual. No, es una escuela gráfica que nunca ha hecho ninguna muestra, en ese sentido digo no tradicional.

El cuarto punto tiene que ver, como antes hablaba Gachi, con el tema de los recursos. Esta es una práctica que es cara. Digo, la tecnología es cara, nosotros acá en la Argentina trabajamos con lo *low-tech* y la intervención pero todo lo que hacemos es una producción bastante cara. No hablo solamente por la cuestión de la compra. La cosa más básica, comprar la cosa. Sino también por lo que implica vincularse con otros actores que tienen un determinado saber, que uno en algún momento pueda hacer una interacción y bueno, hay recursos, hay que pagarles, hay que hacer planos, por ejemplo, y eso sale dinero. Varias veces nos ha pasado, sobre todo cuando he realizado la parte de gestión independiente, que ofrecían muchos lugares, nos llamaban de lugares para hacer cosas pero no nos ofrecían nada a cambio. O sea, nos daban solo el lugar. Y es todo un tema. Capaz nos daban el lugar vacío, y bueno, hay gastos de luz y demás, pero del lado de la gestión era un problema asumir todos los costos desde nuestro lado. Entonces una muestra de ese tipo muy bien realizada, con buenos artistas que laburen comprometidos, daba mucha visibilidad, por ejemplo, a ese espacio. A eso me refiero con el tema de conseguir recursos de esos mismos lugares. Es como una especie de ida y vuelta. Y esto lo traigo a colación también porque yo tuve la posibilidad de estar becado y hacer varias cosas en la Fundación Telefónica de Argentina en un tiempo en donde la Fundación Telefónica tenía como programa importante anual en su grilla, el apoyo a este tipo de producciones. Entonces, el apoyo a este tipo de producciones es el apoyo concreto. Pasaba muchas veces que había cosas para hacer pero no había una vuelta de presupuesto, entonces, digo, todos sabe

mos lo que es Telefónica y lo que hay atrás de una multinacional como Telefónica a nivel de desarrollo y demás. Ahí estaba la cosa, a uno le interesaba participar en Telefónica y a veces necesita como que venga algo porque para nosotros es muy muy oneroso.

Y el último punto: me interesaba porque hay mucho pibe joven o chico que está estudiando, haciendo sus primeros pasos en tecnologías o en carreras afines con el sonido, con el diseño y demás, y están muy necesitados de hacer cosas con los materiales que tiene al alcance en ese momento.

Hay mucha experimentación, que a veces no termina en nada también, pero hay mucha experimentación muy buena, con nuevos discursos, con nuevos lenguajes de mucha gente joven y que están trabajando de hacking tecnológico, que están pensando en dar vuelta los dispositivos tradicionales para los que fueron creados para hacer cosas nuevas. No necesariamente obras nuevas o arte, sino inventar otro aparato, darlo vuelta; o sea esta cosa de recuperar esta cosa de la niñez de romper las cosas y transformarlas en otra cosa. Hay varios artistas, algunos más consagrados y otros que están empezando, que están trabajando con esta temática.

Transformando cosas que vienen hechas por la industria y pensadas de una manera con una determinada lógica y las están dando vuelta transformándolas en otras. Me parece bastante interesante.

Esto es todo lo que tenía para decir por ahora.

Muchas gracias

Conferencia completa de Darío Sacco

YouTube:

www.youtube.com/watch?v=PH5e0qah6FI&t=186s



Darío Sacco



Conversatorios



Conversatorios

Cultura Caníbal

"Comunicación cultural autogestionada. Cultura Caníbal"

Sobre Cultura Caníbal:

Somos un colectivo de trabajo que desarrolla una web dedicada al periodismo cultural y la tecnología.

Como agencia de comunicación desarrollamos páginas web, campañas y estrategias de prensa tradicional y mediante redes sociales. Capacitamos personal y organizamos espacios de trabajo desde la comunicación. Venimos del periodismo, la comunicación, la gestión cultural pública y privada.

Equipo de trabajo: María Eugenia Cisneros, Eli Rodriguez, Gustavo Ceriani, César Pucheta, Gonzalo Puig.

Expositora: María Eugenia Cisneros

E-mail: culturacanibal.argentina@gmail.com

Facebook: www.facebook.com/cultura.canibal

Web: culturacanibal.com.ar



María Eugenia Cisneros

Cultura Comunitaria Municipal

"Promotores Culturales Comunitarios. Una experiencia de formación en gestión desde la perspectiva de la cultura comunitaria"

Sobre la Dirección de Cultura Comunitaria de la Municipalidad de Córdoba:

La Dirección de Cultura Comunitaria realiza una tarea enfocada a garantizar, a través de programas y actividades en territorio, el ejercicio de los derechos culturales de los ciudadanos. La DCC descentraliza actividades en los barrios, coopera con todo tipo de organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, formales y no formales y apoya con recursos proyectos culturales genuinos surgidos desde las bases.

La DCC toma el pulso directo de las organizaciones y los vecinos generando instancias de disfrute, expresión, participación y ejercicio pleno de los derechos culturales.

Expositor: Diego Pigni

E-mail: dir.culturacomunitaria@gmail.com



Programa de Promotores Culturales Barriales - 2017



Diego Pigni

Enfoca

Foto joven es un encuentro de fotografía juvenil que surge a partir de la necesidad de vincularse, intercambiar experiencias dándoles visibilidad y voz a los jóvenes a través de las imágenes que estos producen para poder contar así sus propias historias a través de la fotografía.

Desde el año 2013, se trabaja en los equipos de gestión de los Centros de Actividades Juveniles (CAJ) en distintas instituciones educativas de Córdoba.

Se trabaja desde la gestión, a través de un enfoque pedagógico, permitiendo la participación de los de jóvenes conformando equipos para co-gestionar las actividades que se están produciendo.

Equipo de trabajo: Judith Le Roux, Nicolás Talone, Ayelén Koopmann, Constanza Rolón y Lucrecia Boix.

Expositor: Judith Le Roux y Nicolás Talone.

E-mail: enfocaparaelcambio@gmail.com

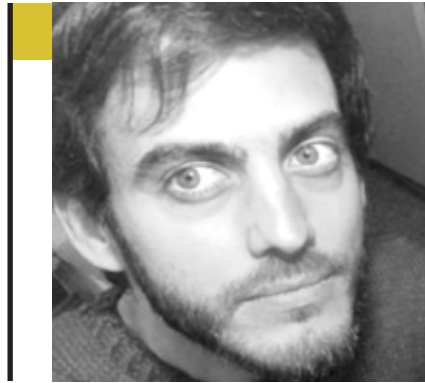
Facebook: www.facebook.com/enfoca.paraelcambio



Encuentro de Fotografía Juvenil del año 2015. En la misma están presentes los jóvenes de los distintos colegios y los miembros del enfoca



Judith Le Roux



Nicolás Talone

Red de Bibliotecas con Perspectiva de Género

"El proceso de tejernos desde el género, los libros, los encuentros."

Sobre la Red:

Somos un grupo de *Bibliotecas* de la provincia de Córdoba que trabajamos en red para darles a nuestras bibliotecas *Perspectiva de Géneros*.

Nuestro objetivo principal es que en todas las bibliotecas de nuestros barrios se pueda acceder a materiales sobre géneros que incluyen literatura, material teórico de formación sobre feminismos y legislación nacional e internacional que aborden las diferentes problemáticas de géneros.

Expositor: Marian Gottero

E-mail: bpgenero@gmail.com

Facebook: www.facebook.com/redbibliotecasgenero



Mariana Gottero y María Laura Dall' Amore



Red de Bibliotecas con Perspectiva de Género

Red de Mujeres Gestoras

"Gestoras: trabajadoras de las artes y las culturas"

Sobre la Red de Mujeres Gestoras:

Red Gestoras es una articulación latinoamericana de mujeres trabajadoras de cultura que piensan los roles de género y los feminismos, ante el desafío que el panorama socio-cultural de nuestros territorios como campo laboral nos presenta, y con perspectivas hacia el mundo sin violencia que queremos, comenzando por el ámbito en el que desarrollamos nuestro trabajo: la gestión y producción cultural. Colectivos que forman parte: Festival Sumar, De Poéticas Corporales, Espacio 75, Fundación Red de Gestoras, Festival Eneagrama, Nodo Córdoba.

Expositor: Melisa Cañas

E-mail: melycagnas@gmail.com



Melisa Cañas

Circuito Abierto

Sobre Circuito Abierto

Promoción, difusión y vinculación de artistas y creatividad relacionado con nuevos medios tecnológicos. FCA ha organizado distintas actividades, en las que se han presentado artistas y herramientas innovadoras para la expresión de arte en diferentes formatos: laboratorio de grabación en vivo y escenario (Live-Lab); tutoriales online (CA-TV); entrevistas públicas a artistas; fiestas y promociones en bares tecnos (CBA), extensión a otros espacios de integración y encuentro (Intervenciones), desarrollo de escenarios físicos y vía streaming, Vlog en diferentes formatos audiovisuales, programas de divulgación cultural (PatriA) y presencia regular en mercados de arte internacionales para vincular artistas y productores de diferentes culturas. Equipo: Fede Gaumet (Presidente), Julio Gambero (Secretario), Victoria Sanchez (Tesorera), Alejandro Arcas (Vocal).

Expositor: Federico Gaumet

E-mail: festivalcircuitoabierto@gmail.com

Facebook: www.facebook.com/fundacioncircuitoabierto

Web: www.circuitoabierto.org

E-Mail: festivalcircuitoabierto@gmail.com



Federico Gaumet



Circuito Abierto

UPAMI

Sobre UPAMI

El Programa UPAMI se desarrolla en el marco del convenio existente entre PAMI y la UNC. La iniciativa está centrada en la promoción de la salud y el envejecimiento activo, desde una perspectiva integral de salud como derecho humano. Se lleva a cabo de manera coordinada entre la Secretaría de Extensión Universitaria (SEU) y el Departamento Universitario de Informática (DUI) y persigue el objetivo de promover la inclusión de los/as adultos mayores en diversos talleres y espacios de la UNC. Los talleres están planificados y coordinados por docentes de la UNC con experiencia de trabajo con adultos mayores acompañados por estudiantes avanzados de diferentes carreras. La participación en los cursos es gratuita. Los adultos mayores que requieran acompañamiento para poder asistir a un taller podrán hacerlo junto a quien lo/la acompaña en calidad de participante.

Expositor: Liz Vidal

E-mail: melizabethvidal@gmail.com

YouTube: <http://bit.ly/2HjRSVW>



Liz Vidal

Área Cultura Club Belgrano y Puntos de Extensión de la UNC

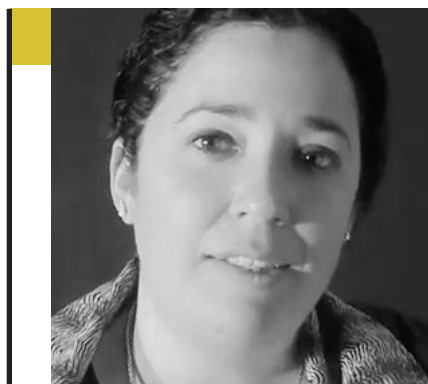
Sobre Área Cultura Club Belgrano y Puntos de Extensión de la UNC

El Programa Puntos de Extensión de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Córdoba ejecuta a partir del año 2014 políticas públicas a través de los denominados Puntos de Extensión (PEU) los cuales son espacios en los que aplican políticas extensionistas articuladas en territorio y vinculadas con organizaciones de carácter público y privado. Actualmente los dos Puntos de Extensión son el Club Atlético Belgrano y el Parque Educativo de Zona Sur.

Expositor: María Barbara Atienza

E-Mail: maria.barbara.atienza@gmail.com

puntosdeextension@seu.unc.edu.ar



María Barbara Atienza

Cultura en estado de privación de la libertad

El taller de arte impreso, propone abordar tres problemas: el primero está relacionado con una carencia en el Mx2 de actividades vinculadas a las artes visuales; el segundo aborda la inclusión en el taller de internos en una franja etaria amplia con disímiles niveles de formación y personas analfabetas; y el tercero, la posibilidad de hacer efectivos los derechos a la educación y a la cultura.

Es importante explicitar que concebimos al lenguaje de las artes como un medio que posibilita visibilizar intereses y necesidades del interno en el espacio social del taller. En el año 2013-2014 realizamos el taller artístico y cartonero, allí los sentidos asignados por los internos a las actividades del taller dieron cuenta de anhelos, deseos y necesidades, que en términos generales se desplazaron de la definición del arte como producto estético/artístico y la representación individual.

Es así que a partir de la multiplicidad de intereses, la heterogeneidad etaria y niveles de formación que emergieron de esa experiencia, proponemos una mirada amplia sobre el lenguaje de las artes visuales. Nos desplazamos de la concepción cristalizada de producto artístico y/o estético hacia el uso del lenguaje de las artes visuales como medio que buscará, en un contexto complejo como la cárcel, hacer visibles los discursos de los sujetos en situación de encierro.

Expositor: Marcia Videla, Romina Verry y Sara Carpio

E-mail: saracarpio@hotmail.com



Cultura en estado de privación de la libertad

De títeres y otras artes. Recreando maneras de respetuosas de vincularnos.

Recreando maneras respetuosas de vincularnos

Inicio de actividades: Mayo de 2017.

Este Proyecto fue gestado por la Red de Trabajo por los Derechos de la Infancia, la Adolescencia y la Familia de Punilla Sur, con el objetivo principal de “promover vínculos respetuosos en jóvenes y adultos/as habitantes de Punilla Sur mediante acciones artístico-culturales destinadas a la prevención de la violencia de género”.

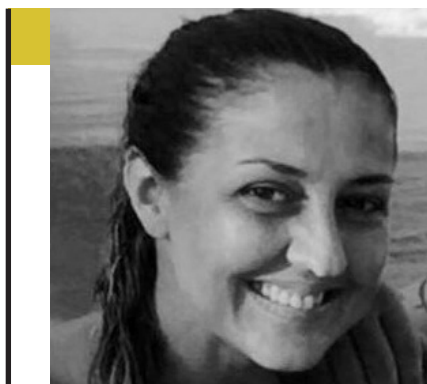
La posibilidad de reflexionar acerca de la vida cotidiana, en la que naturalizamos las formas de relación establecidas, los discursos y las prácticas, requieren de mediaciones para lograr un distanciamiento crítico. El arte resulta una herramienta privilegiada para la reflexión y transformación de la realidad.

Los contenidos que trabajamos son: estereotipos y violencia de género, amor romántico, diversidad sexual, identidad, convivencia y consentimiento. En ese marco, las actividades que se vienen realizando en las dos escuelas secundarias de la zona y en un espacio comunitario de la localidad de Mayu Sumaj, son: Talleres de sensibilización:

Obra de títeres “ASFIXIA! Breve cuestionario de un amor virulento”, interpretado por la artista Julia Sigliano; Kermes de juegos; Talleres de Teatro Foro, coordinados por las artistas Valeria Casanova y Giuliana Rodríguez y Cine debate.

Equipo de trabajo: Lic. Paula Gaitán, Lic. Gabriela Páez, Psicopedagoga María Inés Calvelo; Lic. Carlos Pellegrino; Lic. Laura Atala; Lic. Vanesa Di Giulio; Prof. Ivonne Heano, Lic. Daniela Argañaráz, Lic. Lucía Pozzo, Lic. Vanina Britos; Eugenia Carrara; Lic. Alejandra Fissore. Docentes del IPEM 348 "Gabriel García Márquez" y del IPEM 117 "Date Bonati".

Expositor: Alejandra Bijelich y María Paula Gaitán
E-mail: paulagaitan23@gmail.com



Alejandra Bijelich

"Club de la Porota"

El Club de La Porota, personas que abrazan la edad

Porota es un proyecto de comunicación reflexiva sobre la vejez y el proceso de envejecimiento, inherente a la vida de todas las personas sin importar su edad.

El personaje surge en el año 2016 cuando aparece la necesidad de pensar un arquetipo de mujer envejeciente para un proyecto de formación de personas que estaban trabajando con adultos mayores en un espacio socio cultural y recreativo.

En un primero momento, Porota comparte sus historias en la revista "La Alegría de Vivir" y luego en el diario cordobés "Hoy Día Córdoba", su fan page de Facebook PorotaVida y su web www.porotavida.com.

Más tarde, comienza a multiplicar las actividades y acciones que se realizan en Córdoba y otras partes del país enmarcadas en el paradigma de derechos vigente, desde el cual el mundo entiende o debería comenzar a entender y concebir a la vejez. La intensión de Porota es convertirse en un espacio real y virtual de encuentro para que todas aquellas personas, organizaciones e instituciones que se sientan identificadas con el proyecto puedan hallar en la propuesta un impulso inicial para convertirse en lo que somos capaces las personas de ser en cualquiera de las etapas de la vida.

Expositor: Sol Rodríguez Maiztegui

E-mail: mariasolrm@hotmail.com

solrodriguezmaiztegui@gmail.com

Web: www.porotavida.com

Facebook: Porota Vida

Instagram: Porota Vida

YouTube: Porota Vida



Sol Rodríguez Maiztegui



El Club de la Porota

“Fuerza Mayor Círculo de Tambores de Adult@s Mayores”

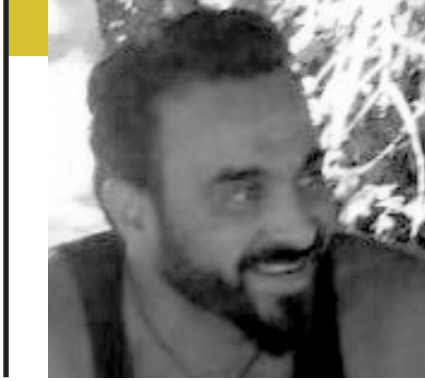
El proyecto cuenta con tres ejes fundamentales, el taller de percusión creativa y Círculo de Tambores, el proyecto Siembra de Tambores y el espacio de desarrollo artístico con Fuerza Mayor. Cada uno de estos ejes con características bien definidas pero totalmente entrelazadas entre sí ya que cada uno conduce al otro en un proceso natural donde lo estético no ocupa el centro de la escena sino la conexión con el ritmo, el movimiento del círculo, y el estar con otros creando y compartiendo.

El objetivo del trabajo con este proyecto, que cuenta con aproximadamente 60 participantes, es el de generar un espacio socio cultural enmarcado dentro de los nuevos paradigmas de vejez activa, aportando la posibilidad de que los participantes, adultos/as mayores de 55 años, encuentren valor, reconocimiento, afecto, contención y oportunidad de expresar lo que quizá por años estuvo latente. La mirada de nuestra sociedad sobre la vejez aun está empañada por juicios y prejuicios sobre esta etapa de la vida, generando un fuerte proceso de exclusión y aislamiento de quienes la transitan.

Expositor: Lukas Esquivel

E-mail: esquivellukas@gmail.com

fuerzamayor.circulodetambores@gmail.com



Lukas Esquivel



"Fuerza Mayor Círculo de Tambores de Adult@s Mayores"

“Tecnología y Cultura”

Sobre “Tecnología y Cultura”

Un abordaje sobre las implicancias de la tecnología y su aplicación en la cultura.

Maximiliano Eschoyez es Ingeniero y se desempeña como Director de la Escuela de Ingeniería en computación. Invitado a participar del encuentro para comenzar a marcar un camino que atraviese la tecnología y el estudio de su parte dura con las aplicaciones que la misma puede tener en las más diversas actividades culturales.

Expositor: Maximiliano Eschoyez

E-Mail: maximiliano.eschoyez@unc.edu.ar



Maximiliano Eschoyez

“El Faro, revista digital de Cultura”:

Es una propuesta comunicacional para difundir y compartir. Nuestra zona, de ruralidad extendida y con carencias de acceso a los bienes culturales, es el objetivo del Faro Revista Digital. Es una publicación gratuita para todos los que promueven actividades de nuestra localidad, del corredor Punilla, de nuestra provincia, de la región central y de todas las Instituciones oficiales de nuestro país, formando y empoderando las acciones culturales del país y del mundo que sean accesibles a todas las comunidades, sin banderías políticas ni exclusiones..

El Faro publica cultura como herramienta social, sosteniendo el firme pensamiento y la convicción que la misma sea un dique de contención en las distintas comunidades para canalizar inquietudes, promover el encuentro y la empatía como herramienta transformadora de momentos sociales.

Existe un profundo cambio en el consumo cultural, en un universo que los adentran en el consumo y en las prácticas culturales que no pueden limitarse a la mera ocupación del tiempo ocioso sino que deben estimular los recursos sensoriales e intelectuales.

Expositor: Manuela Ferreyra

E-mail: elfarorevistadigitaldecultura@gmail.com

Facebook: www.facebook.com/elfaroculturadigital



Manuela Ferreyra

Educación en Museos- Area educativa Museos

El espacio Encuentro de Educadores de Museos es un colectivo de trabajadores de museos de la provincia de Córdoba avocados a la tarea de difundir e interpretar el patrimonio. Conformado en 2012, el espacio está integrado por educadores patrimoniales que participamos en representación de nuestras instituciones de pertenencia -actualmente, alrededor de 30 organismos de dependencia municipal, provincial y nacional- o bien como profesionales independientes. Nuestro objetivo es registrar y documentar acciones educativas, promover prácticas comprometidas social y políticamente, y reflexionar -desde la museología crítica- en torno al quehacer educativo en los museos.

En el año 2017 fue el escenario de acciones de extensión que nos encontraron tejiendo redes y sellando alianzas con otros colectivos (ATM) para organizar el Curso de Formación "Museología social en América latina: política y poética a partir de experiencias concretas" dictado por el especialista brasileño Mario De Souza Chagas, y la XVIII Conferencia Internacional de MINOM-ICOM (Movimiento para una Nueva Museología del Consejo Internacional de Museos) dedicada a dos ejes de gran actualidad: 1) experiencias de educación museal en contextos de encierro, 2) la cuestión de género abordada en los espacios museales.

Expositor: Celina Hafford

Web: www.educadoresdemuseos.wordpress.com

E-mail: celinahafford@hotmail.com



Educación en Museos- Area educativa Museos



Celina Hafford

MACU

Sobre Museo de arte contemporáneo:

Construido desde los cimientos por un grupo de vecinos y artistas de Unquillo, con el aporte de otros artistas, empresas y coleccionistas.

Equipo de trabajo: Dr. Oscar Valtier, Raúl Díaz, Arq. Adriana Peretti, Lic. Pablo Canedo, Adriana Hoya, Ernesto Berra, María Elena Piatti, Alejandra Lazzarini, Luli Chalub.

Expositor: Luli Chalub

E-mail: fundacionmacu@gmail.com



Luli Chalub



Museo de arte contemporáneo:



Staff



Curaduría

Ilze Petroni

Producción

Karina Frías

Vanesa Toranzo

Patricia Camuñas

Carla Ricciuto

Lorena Galluci

Asistentes de Producción

Eliana Verdure

Irupé Baldoneyro

Gimena Rodríguez

Equipo La Casona Municipal

Silvia Zezular

Carlos Gaete

Enrique Paradiso

Marcela Santanera

Liliana Bertoni

Ileana Contreras

Julio Fitipaldi

Sebastián Virginio

Equipo Cabildo de Córdoba

Vivian Simonian

Liliana Juri

Sergio Poggi

Marcelo Ruarte

Diego Benitez

Silvia Canterella

Equipo Cultura Extensión UNC

Magdalena Cano

Andrés Cocca

Mariano Cognigni

Isabella Forné

Lorena Gallucci

Romina Gauna

Rocío Juncos

Daniel Mazza

Carla Ricciuto

Victoria Inés Suárez

Amanda Vera

Aida Pincheira

Adrián Carrara

Mesa Trabajo UNC

Carolina Senmartin - FA

María Cargnelutti - FCC

Daniel Martínez - FAUD

Silvia Paxote - FPsi

Juan Safe - FCE

Equipo Habilitación H (Cabildo)

Carolina Samper

Lorena González

Alvaro Lozano Cima

José Puebla

Romina Guzmán

Equipo de Prensa

Sergio Allasia

Belén Moreno

Laura Ospital

Malvina Argenti

Miguel Pereyra

Municipalidad de Córdoba

Intendente

Dr. Ramón Javier Mestre

Vice Intendente

Dr. Felipe Lábaque

Secretario de Cultura

Lic. Pancho Marchiaro

Director General de Desarrollo y Cooperación Cultural

Lic. Natalia Albanese

Director de Emprendimientos Creativos

Cecilia Salguero

Subdirector de Cultura Digital

Lic. Juan Cruz Sánchez Delgado

Subdirector de Desarrollo y Cooperación

Téc. Fiorella Campo

Director General de Cultura y Patrimonios

Lic. Manuel Ortega

Director de Cultura

Lic. José Bisio

Director de Elencos Estables

Lic. David Antezana

Director de Cultura Comunitaria

Téc. Diego Pigni

Subdirectora de Producción y Gestión Cultural

Lic. Silvia Vera

Universidad Nacional de Córdoba

Rector

Dr Hugo Oscar Juri

Vicerrector

Dr. Ramón Pedro Yanzi Ferreira

Área de gestión de Extensión Universitaria

Dr. Gustavo Irico

Secretario de Extensión y Vinculación Universitaria

Ab. Conrado Storani

Subsecretario de Cultura

Mgter. Pedro Sorrentino

Área de Comunicación de la Secretaría de Extensión Universitaria UNC

Natalia Arriola

Mariano Aliaga

Luciana Celis

Virginia Bustos

Área de Diseño, Producción Gráfica y Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba

Sergio Cuenca

Juan Pablo Bellini

Eloísa Oliva

Diseño de Dossier Digital y desarrollo web

dostiposgrf@gmail.com