

Capítulo 1

Carlos Ferreyra + Ana Gilligan

Gestión de patrimonio y arte contemporáneo

Bios

Ana Gilligan nació en Buenos Aires, Argentina en 1971 y a los cinco años se exilió con su familia en San Pablo, Brasil, donde vivió hasta 1988. Al retornar a Argentina inició la carrera de Antropología en la Universidad de Buenos Aires, dedicándose finalmente a la fotografía. Estudió en la Escuela Argentina de Fotografía (1992-1995) con los maestros Alicia D'Amico, Rafael Navarro y Alejandro Montes de Oca y luego participó de los talleres coordinados por Fabiana Barreda. Entre 1994 y 1999 formó parte del staff fotográfico de Editorial Perfil, además de colaborar con diversos medios gráficos de Argentina y del exterior. En el año 2000 cierra su etapa como fotoperiodista y toma impulso su trabajo autoral que se caracteriza por la experimentación con soportes no tradicionales y por la utilización de intervenciones manuales sobre las imágenes. Paralelamente a su trabajo fotográfico, dirigió la fotogalería del Consejo Federal de Inversiones (2000-2001) y realizó la coordinación editorial de diversos libros en los que también se publicaron trabajos suyos: *Ernesto Pesce - retrospectiva* (2001, Ediciones Fundación Vittal); *Limbo, un relato en imágenes* (2002, Fondo de Cultura Económica); *Memoria en Construcción* (2005, La Marca editora).

En 2008 fue becada por la Escuela Superior de Artes Aplicadas Lino Enea Spilimbergo y el Centro Cultural España-Córdoba para realizar el programa Fontcuberta en Córdoba - *Espejos rotos en la cultura postfotográfica*.

Su obra ha sido expuesta en diversas muestras colectivas e individuales.

Actualmente vive y desarrolla su obra en La Cumbre, Sierras de Córdoba, donde también dirige -desde 2006- la galería de arte Júpiter, seleccionada en 2009 para participar de Barrio Joven - arteBA'09.

Carlos Alfredo Ferreyra es licenciado en Historia egresado de la Universidad Nacional de Córdoba con especialidad en museos y patrimonio; se diplomó en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo en el Instituto Universitario Ortega y Gasset de Buenos Aires y cursó un Master en Museología en la Universidad de Valladolid becado por la Fundación Carolina. Ha sido profesional invitado de la Junta de Extremadura (España) y del Instituto de América Latina de la Academia de Ciencias de Rusia. También ha realizado cursos, seminarios y asistido a congresos y foros de su especialidad en el país y en el extranjero, siendo becado en varias ocasiones.

Participa activamente en la organización y presentación de jornadas, simposios y foros de su especialidad, dirige tesis de grado y colabora con entidades culturales de todo tipo.

También ha incursionado en la docencia media, superior y universitaria y milita constantemente en diversas instituciones de protección del patrimonio, redes de museos y asociaciones culturales.

Tiene varias publicaciones en su haber, en revistas nacionales y extranjeras, siendo su libro *Museo, Ciencia y Sociedad en la Córdoba Moderna: el Museo Histórico Provincial y el Museo de Antropología, Pensamiento y Práctica*, un importante aporte para el estudio de las políticas públicas sobre patrimonio y museos en la provincia mediterránea.

Carlos Ferreyra + Ana Gilligan

Gestión de patrimonio y arte contemporáneo

Políticas de lo visual en el interior del interior

[Museo de La Para y Red de Museos (Región de Ansenuza) + Galería Júpiter (La Cumbre)]

Aparece como válido, en el contexto definido en la introducción, comenzar con dos experiencias que se dan en pueblos, presuponiendo que la situación de marginalidad se encuentra más acentuada cuando los proyectos no se asientan en una metrópoli. Aún así no es por lo dado, por lo incierto o por lo perjudicial de una situación geográfica que las actividades de Ana Gilligan y Carlos Ferreyra se ubican en la periferia. Porque esa geografía parte de una decisión, en función de objetivos muy específicos, como se encargan de aclarar.

La experiencia de vida y la profesional se mezclan en la entrevista y permiten vislumbrar las condiciones y los fundamentos de dos situaciones bien disímiles aunque, en algunos puntos -por ejemplo, desde los posicionamientos políticos y las importancias adjudicadas a lo profesional-, emparentadas.

Desmembrando la idea de que lo que no es “Córdoba Capital” es “El Campo” -con todas las connotaciones negativas que trae aparejada esa forma de nombrar al interior de los ciudadanos-, los entrevistados dan visibilidad a una tarea profesional viable -ya sea en el ámbito de la gestión de museos y patrimonio o de las galerías dedicadas al arte contemporáneo- que los apasiona.

Ingresamos aquí una aclaración: por diversos motivos, la entrevista se realizó vía Skype, los que charlaban -como si de una llamada telefónica entre amigos se tratara-, eran Carlos y Ana. Por una cuestión técnica, es Carlos quien reproduce las preguntas realizadas para la entrevista, que eran oportunamente pasadas en directo, vía chat. De algo tan complejo, por lo extraño, surgieron las siguientes líneas.

¿Cómo empezaron cada uno con sus proyectos?

Carlos Ferreyra- Te cuento, por si no lo escuchaste, Ana acaba de explicarlo (4). [Risas] ¿Qué te parece? Que Ana cuente cómo se inició, que de Buenos Aires se

(4) Los entrevistados comenzaron a charlar vía Skype antes de que se sumara la entrevistadora a la conversación.

(5) Júpiter atelier abierto es una galería de arte fundada en noviembre de 2006 por los artistas Ana Gilligan y Martín Kovensky en La Cumbre, provincia de Córdoba, Argentina. Sus directores advierten que la experiencia de llevar la galería en un pueblo de 8.000 habitantes ha sido posible gracias a que la localidad, tradicionalmente, ha albergado a artistas: en los 80, Manuel Mujica Láinez y posteriormente, Miguel Ocampo, Remo Bianchedi y varios creadores emergentes que se asentaron en los últimos años.

En relación a los propósitos por los cuales abren la galería, Ana lo expone así: “El propósito de Júpiter es expandir el concepto de arte contemporáneo en el contexto local y tomar sustentable la producción artística a través de la puesta en circulación de obras, cruces entre colegas e intercambios con la comunidad. Vemos que es posible una dinámica de trabajo que aporta a la trama cultural y que a la vez, alimenta a un mercado alternativo creciente”.

(6) La Cumbre es un pueblo situado en el departamento Punilla, Córdoba, Argentina. Está a 94 km de la ciudad de Córdoba Capital en la zona serrana de la provincia.

(7) arteBA es una feria de arte contemporáneo que se realiza en la Ciudad de Buenos Aires. Barrio Joven es uno de sus espacios de exhibición que pretende constituirse como el primer paso “de un emprendimiento sólido -sea galería o espacio de artista- [que tenga] un staff de calidad afincada o a punto de explotar”. Fuente: <http://www.arteba.com>

(8) Monte Athos es el nombre que recibe el área montañosa que conforma la península más oriental de las tres que se extienden hacia el Sur desde la península Calcídica, situada en Macedonia central, al norte de Grecia. Es el hogar de 20 monasterios ortodoxos (griegos, rumanos, ruso, búlgaro, serbio y georgiano) que conforman un territorio autónomo bajo soberanía griega (Estado Monástico Autónomo de la Montaña Sagrada). En el Monte Athos sólo pueden vivir monjes y el censo de 2005 indica que ronda los 2.200 habitantes.

vino a La Cumbre, que no podían seguir siendo artistas paracaidistas, que hacía falta un lugar de expresividad local... Entonces alquilaron, hace tres años, el espacio.

Ana Gilligan- Alquilamos el local donde ahora funciona Júpiter (5) y, en este momento, estamos trabajando con ocho artistas. Casi todos son de la región pero también participa Sandra Siviero -que es una fotógrafa de Unquillo- y Ángeles Ascuá, dibujante rosarina. No trabajamos exclusivamente con gente de La Cumbre (6) si no que, al abrirse un abanico de relaciones, se fue sumando otros al equipo. El primer gran movimiento colectivo que hicimos fue la participación en Barrio Joven de arteBA'09 (7) donde fuimos seleccionados como uno de los espacios a presentarse. Nuestra propuesta incluía, además de la obra de estos ocho artistas, trasladar -de alguna manera- el Museo Hippie de San Marcos Sierras a la Feria. Lo de invitarlos tiene que ver con que, además de que nos une una larga amistad, es un proyecto que resiste desde la periferia y su dinámica de trabajo es esencialmente marginal. Invitándolos, intentamos un gesto de reflexión hacia los paradigmas socioculturales en curso. Del hippismo resulta sencillo burlarse de sus defectos, a nosotros siempre nos interesaron más sus virtudes: la búsqueda de alternativas al modelo consumista depredador, el intento de vivir en armonía con la naturaleza y su vocación libertaria. Por un lado, el museo es una parodia museológica pero, por otro, cumple la función de un museo, ya que ellos albergan toda una colección de objetos muy variados que están relacionados con la historia del hippismo en el mundo, en la Argentina y en San Marcos Sierras en particular.

CF- Ellos tienen que ser marginales por definición.

AG- Por antonomasia; si no, no serían hippies. Entonces, fue una propuesta polémica pero resultó muy bien aceptada por el comité de selección de la Feria y a Martín [Kovensky] -co-director de Júpiter- y a mí, nos costó un poco convencer al director del Museo de participar pero finalmente, aceptó la propuesta.

CF- Es la misma situación como cuando convencieron al Obispo de Monte Athos (8) para que sacara algunas obras y las exhibiera en una muestra itinerante por Europa. Ellos decían que la condición de “marginado aislado” era su riqueza. Sacarlo y difundirlo no les interesaba.

AG- Veo que sos un hombre muy suspicaz: Sí, justamente en ese punto tuvimos dificultados... Básicamente, conseguimos convencer a Peluca (9) de que participe en el proyecto. Elaboramos juntos algunas piezas artísticas, que también fue un trabajo muy interesante. Trabajar con otro artista es un camino de ida, nunca sabés bien dónde va a terminar, y resultaron piezas muy buenas.

Luego, la experiencia de trabajar todos juntos en la feria, también fue muy enriquecedora porque, más allá de hacer identidad en la cuestión de lo marginal, también es cierto que cualquier proyecto cultural que uno encara, lo inicia para que circule. Entonces, era una posibilidad de difusión muy privilegiada, por el gran público que circula en esa feria. En cuanto al trabajo como galerista y artista también estoy muy conforme porque conseguimos una gran experiencia y también una retribución económica. Nos fue muy bien, todos vendieron. Y para nosotros, artistas que vivimos de nuestro trabajo, es fundamental que la obra circule a todo nivel, que se conozca, pero que también deseen poseerla y paguen por eso.

CF- ¿Y cuál es tu concepto de marginal, de periferia según lo que nos pide aquí Julieta?

AG- No voy a hacer hincapié en lo teórico porque no es mi especialidad. Lo que les puedo dar es una noción bien subjetiva de cómo yo vivo esta situación. Si bien hasta que me mudé a La Cumbre viví siempre en grandes ciudades, puedo entender perfectamente de qué se trata crecer, educarse y trabajar en una situación geográficamente periférica. De todas maneras, me considero ideológicamente periférica y por eso creo que hay una identificación mayor con el concepto y con las experiencias de otros que están por acá. Creo que el ser periférico tiene que ver con tener una visión del mundo que no condice con la de la gran corriente. Por eso nos fuimos de la ciudad y buscamos, especialmente, un lugar pequeño, más lento y más tranquilo, que nos permita crear en unas condiciones distintas a las de una gran urbe. Es cierto que a veces echamos mano de recursos, bueno, en este momento el Skype, en otros momentos tomarse un avión y viajar por trabajo... En fin, no estamos aislados, pero sí apartados. Me parece que en esa situación muchas cosas positivas pueden suceder. Uno sustrae cierta energía de la ciudad y la usa para otra cosa.

(9) Daniel "Peluca" Domínguez es el director del Museo Hippie de San Marcos Sierras; localidad ubicada a 150 km de la ciudad de Córdoba en el departamento Cruz del Eje, de la provincia de Córdoba.

Y en tu experiencia ¿cómo vivís lo que dice Ana?

(10) La Región de Ansenúza es definida como periferia por Ferreyra -en el artículo publicado en la Wiki de Imágenes Paganas-, en los siguientes términos: “[Es] un espacio de transición entre el norte histórico y la pampa gringa cordobesa; vinculada histórica, conceptual e identitariamente a las personas que viven entre los ríos Suquia, Xanaes y el Mar de Ansenúza o Mar Chiquita (que por su mismo nombre denota marginalidad), no tiene grandes centros urbanos (sólo las ciudades de Arroyito y Morteros se destacan entre el resto de pueblos y villas), posee una riqueza cultural nunca explotada, de la cual las comunidades y las autoridades pocas veces dan cuenta y no existe ninguna tradición de mecenazgo personal o empresarial a proyectos culturales, menos aún si estos se refieren al patrimonio y los museos que sustentan la identidad de la Región. [...] También influye [en la definición de periferia de la zona] la ausencia de políticas públicas en cultura, la escasez de recursos humanos capacitados y la falta de un sentido de pertenencia a una región delimitada.

Si entendemos por “periferia” estar alrededor, no ser el centro pero depender de éste, la Región de Ansenúza es como África en el esquema de Wallestein. Es decir, es el perímetro de una ciudad (Córdoba Capital) ya definida como en la periferia cultural”.

Si entendemos “marginalidad” como estar al margen de los acontecimientos y de los procesos, como ser poco visibles en un contexto determinado, esta región es marginal en lo cultural puesto que sus producciones y sus propuestas están marginadas de las grandes corrientes de la cultura contemporánea. Nótese que en ningún momento hasta ahora hemos hablado de escasez de recursos económicos: la marginalidad y la periferia en esta región se manifiesta como una actitud desheredada y no por la falta de dinero o capital”. Disponible en Internet: <http://gestioncultural.wikia.com/>

(11) Para ver una descripción detallada de la estrategia implementada, acceder al artículo de Ferreyra en la Wiki de IP.

CF- Lo de Ana es una opción de vida. Es decir, me voy a la periferia para producir con otro ritmo, en otro lugar. Lo nuestro es al revés: nuestra experiencia es la de un par de profesionales que decidimos quedarnos en nuestra región a pesar de ser un lugar marginal tanto en lo geográfico como en lo sociocultural. Es una zona en la cual la falta de recursos en humanidades era un problema. Yo me fui a estudiar historia a Córdoba en el 95 y las opciones eran: o sigo en el círculo de la autoreproducción profesional de la ciudad donde hay mercado para los historiadores, o me vuelvo a mi región y la trato de pelear desde abajo. Me volví y tan mal no me fue. Acá la masa crítica no existía, cuando empecé a estudiar creo que había, en todo el Noreste de Córdoba, dos o tres licenciados en historia y dos de ellos eran gente grande, algún otro de mediana edad y yo, que acababa de empezar.

En mi zona, que es una región más pequeña, la de Ansenúza (10) -circundante a Mar Chiquita-, logramos que varios chicos jóvenes estudien historia, terminen y ahora sean colegas. Se generó un espacio de sociabilidad profesional que antes no existía, una masa crítica.

AG- Claro, es muy necesario y valioso poder contar con un grupo de artistas alrededor.

CF- El tema es que costó años. Empecé solo y ahora me siento una pata con los patitos. Porque voy a los encuentros de historia y están todos estos jóvenes conmigo, vamos juntos, intercambiamos opiniones. Tenemos visiones historiográficas totalmente distintas -yo soy marxista- leninista, otro es socialdemócrata, hay de todo-, pero lo importante es que somos un grupo de gente que, primero, se vinculó a la historia y desde ahí vio que el mercado laboral estaba, no sólo en la historia, sino también en el patrimonio. Y allí empieza el asunto paralelo: cómo hicimos para introducir el tema patrimonio y los museos en las agendas políticas y sociales de la región (11). Fue un trabajo constante, pero me puedo dar el gusto de decir que algo le aportamos a estas comunidades.

AG- Veo como denominador común la decisión interna de movernos en contra de la corriente. Aún así, es a favor de concretar un deseo y requiere muchísimo trabajo, sin duda. Pero también es muy gratificante cuando ese desarrollo se produce.

CF- Lo que tenemos en común es que ambos estábamos en las ciudades con proyectos atractivos y nos fuimos a zonas más o menos marginales, porque la mía es mucho menos marginal en lo económico pero mucho más marginal en lo sociocultural. Es todo un aprendizaje porque venís de la universidad, con toda la terminología, pero uno crece más cuando habla con el carpintero de la esquina que va a tomar el vermouth a las once y media de la mañana.

LOS CONTEXTOS DEL BORDE, LA INSTITUCIONALIZACIÓN

¿Cuáles son las condiciones óptimas para vincularse con los socios locales? (Ana lo mencionó cuando contaba las condiciones previas de La Cumbre, como espacio de artistas, vos en la construcción de la masa crítica) ¿En qué ceden?

CF- Yo tuve que ceder, reinsertarme en el contexto de mi propia comunidad, donde nací, me crié, se criaron mis padres, mis abuelos y mis tatarabuelos. Insertarme fue ceder en relación a lo que se puede cambiar o transformar rápidamente. Y se gana mucho utilizando las mismas herramientas que da el sistema socioeconómico de la zona para ayudar a la transformación cultural. Es decir, no plantear cosas distintas sino aprovechar los mismos elementos que tenemos a mano: los medios de prensa, las instituciones...

AG- Y se me ocurre que también aprovechando las necesidades que existen en el lugar, porque son fuente de movimiento.

CF- Y generar la demanda, demostrarles que sin profesionales en el área de humanidades hay una pobreza estructural más en la zona.

En la definición de una buena práctica que intentamos dar ¿sería una estrategia de adaptación no de imposición?

(12) Se refiere a Manuel Mujica Láinez (1910 - 1984) escritor, biógrafo, crítico de arte y periodista argentino. En 1969, junto a su familia se instaló en La Cumbre, Córdoba, en una antigua casona.

(13) Emilio Caraffa (1863-1939) fue un pintor argentino nacido en Catamarca. Llega a Córdoba en 1895 y abre la Escuela de Pintura-Copia del Natural que es la misma que hoy se denomina Academia Provincial de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta. En Córdoba embelleció el interior de la Catedral pintando algunas figuras, además de "La Gloria del Cielo" en la bóveda central. También es obra suya la pintura del plafond de la sala principal del Museo Genaro Pérez de la Ciudad. Para ver más sobre el tema, acceder al libro de Tomás Ezequiel Bondone, *Caraffa*, Ediciones Museo Caraffa, 2007. A través de una serie de 15 capítulos y junto a una cantidad considerable de cuadros reproducidos, propone un itinerario crítico por las distintas facetas de este creador, atravesado por los años de cambio de siglo XIX - XX.

El Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa se ubica en el Parque Sarmiento, en la ciudad de Córdoba, Argentina. Fue construido en 1915 bajo la dirección del arquitecto Juan Kronfuss. El edificio donde funciona dispone de 9 salas de exposición. En su interior se exponen muestras transitorias de artistas de Córdoba y Argentina, principalmente. Como archivo artístico, su función es la colección, preservación, estudio, promoción y difusión de las artes visuales en Córdoba.

AG- Creo que es por adaptación y por propuesta, una dinámica de sístole-diástole. Un poco de adaptación, otro poco generando propuestas con el bagaje que uno trae de otras experiencias, buscando generar un diálogo.

CF- Si hay algo que aprendí mucho en los bares -en un sentido étnico- justamente, es que todos tenemos mucho que aprender de todos. Y para mí es tan valioso el viejito que sostuvo una cooperativa sin saber de cooperativismo durante 40 años, como cualquier profesional que tiene los estudios necesarios. No obstante, sí hay que demostrar que si los profesionales de las humanidades se van de los pueblos, se pierde riqueza cultural, espiritual. Eso era lo mío, pero veo que los dos hemos tenido que tener algún proceso de adaptación, de negociación.

Te voy a dar un ejemplo personal: Yo soy ateo, militante, con un hijo que no se va a bautizar, en un pueblo, que tampoco es el pueblo más católico del Noreste de Córdoba, pero... Ahí hay una negociación: Si vas a mi casa a visitarme, yo critico todo lo religioso, en el museo, en la radio, no. Todos saben cómo pienso pero en el espacio público no lo impongo. No sé vos en qué negociaste...

AG- Hay diferencias en nuestras experiencias, también. Quizás, tu actividad profesional en el museo y como historiador está más vinculada a lo académico, y también a lo comunitario. En nuestro caso, somos actores distintos. Nosotros buscamos asociaciones con colegas que ya vivían acá o que fueron llegando en estos años, y lo que sucede es que charlamos sobre las necesidades para generar una producción sustentable desde un lugar periférico.

CF- Eso pasa porque hay un grupo de gente con tu misma línea de pensamiento con búsquedas, tal vez, similares.

AG- Mirá, no tanto como si este lugar fuera una urbe. La verdad es que el hecho de que acá vivan otros artistas o que haya pasado Manucho (12) y haya dejado su sello, o que Emilio Caraffa (13) se haya jubilado y se haya venido a vivir a La Cumbre, sí, son hechos que generan una marca. Pero como les decía, cuando nosotros llegamos acá eso estaba latente, adormecido. Y hubo que echarle mucha leña al fuego para que reviviera. De hecho, hace dos años la Municipalidad -viendo que la experiencia de estos artistas trabajando juntos podría ser una cosa interesante porque venía gente de otros lados a visitar talleres, a comprar obras, a discutir, a hacer estos paseos de La noche de

galerías-, recogieron el guante de esta experiencia y decidieron que en lo que era la Secretaría de Turismo, se convertiría en una sala de exposición permanente de artes visuales. Entonces, ese movimiento de la Municipalidad tuvo que ver con que todos los artistas del lugar durante dos años trabajáramos fuertemente en esa línea (el pintor Miguel Ocampo, también en ese interín, inauguro una sala de exposiciones de primer nivel). En principio, ese no era nuestro objetivo, nosotros queríamos lograr una plataforma de sustentabilidad desde lo privado para nuestra actividad. Y la Municipalidad entendió que, de algún modo, el arte podía funcionar como “la marca pueblo” de La Cumbre. Entonces, se inauguró con bombos y platillos, funcionó muy bien el primer año, y ahora está decayendo, porque siempre hay una tensión entre la iniciativa pública y la privada.

CF- Pero la Municipalidad lo había institucionalizado porque aquí también todo pasa porque si ese esfuerzo individual no se institucionaliza, se corre un riesgo. Porque si no está institucionalizado, si es sólo “Uy, qué lindo, pintemos la estación y que venga gente a exponer”, dura hasta que la experiencia se agota, o hasta que ya nadie la coordina.

AG- A ver... Previamente contame a qué llamás vos institucionalización (14).

CF- Me refiero a que, a lo mejor, la Municipalidad de La Cumbre vio la veta pero si ese espacio no está manejado, gestionado por los mismos actores, si el espacio no tiene una comisión, un grupo de amigos o un director responsable, serio y con ganas, no trasciende en el tiempo.

AG- Ése es el problema: la persona que lo coordinó en un principio trabajaba *ad honorem*; después de un determinado momento se vio sobrepasado por la actividad y dejó el cargo. Nunca se nombró para ese cargo alguien que pudiera gestionar el proyecto con empatía.

CF- Con empatía y simpatía.

AG- [Risas] Usé empatía a propósito.

(14) “Otra herramienta utilizada para lograr el éxito en la gestión del patrimonio fue la institucionalización, tal como nos lo recuerdan Ander Egg y Olmos, si deseamos la continuidad de los proyectos, si valoramos realmente nuestro trabajo y si apostamos al futuro, la creación formal y real de instituciones que velen por el patrimonio es clave. En este sentido, en la región existe la asociación civil Amigos del Patrimonio Histórico de Ansenusa, Suquía y Xanaes (A.P.H.A.). Institución que agrupa las voluntades de todas aquellas personas que de una u otra manera tienen interés por el patrimonio y hoy es un referente regional, una herramienta de presión, un aglutinador de valores comunes y un eficiente punto de concentración de información y documentación patrimonial. Como A.P.H.A. está federada a la Federación Argentina de Amigos de Museos (F.A.D.A.M.) y a la Federación Mundial de Amigos de Museos (W.F.F.M.) contamos, pues, con entidades que nos valoran y nos apoyan fuera de la región y llevamos nuestras experiencias a diversos foros donde nos enriquecemos en lo profesional y en lo dirigencial”. Ferreyra, disponible en la Wiki.

CF- El tema de la institucionalización está relacionado con el gravísimo problema de las condiciones laborales de quienes trabajamos en cultura (15). Porque vos decís que nombraron un viejito *ad honorem*, cierto. Y a lo mejor era re piola, pero era viejo y era *ad honorem*. Ya tenía dos errores y el segundo es el peor. No sé si a vos te pasó porque trabajás en el ámbito privado, pero en lo público se da una situación del tipo: “Si voy, no me pagan. Pero si no voy, no se hace”. Entonces, vas, laburás gratis.

AG- Claro, es una disyuntiva política seria y es una cantidad de tiempo enorme la que hay que dedicarle a este tipo de gestiones. Un gran esfuerzo porque las cosas no son fáciles ni rápidas. Y, por ahí, seis meses sí, ocho meses también, pero llega un momento en que uno elige hacer con su tiempo otra cosa.

CF- Además, acá el proceso se da así, -es la primera vez que lo voy a decir: empezás laburando gratis porque si no laburás no se hace (siempre hablando del campo cultural). Después que laburaste tres o cuatro años y que generaste la demanda y la necesidad de que si vos no estás no se hace, te pagan en negro. Otros tres o cuatro años que, de diferentes maneras, te van pagando. Después, quizá con suerte (ya vamos sumando como nueve años hasta aquí), te hacen monotributista y si no, te hacen empleado municipal con cuatro áreas a cargo, entre ellas, el área en la cual empezaste colaborando. Entonces, no puede ser que si querés estar en blanco tenés que hacerte cargo del depósito de basura, del cementerio, de cobrar los impuestos y, además, de cultura.

AG- Creo que ése es un problema de todo el país: acá la cultura hace rato no es prioridad. ¡Ni siquiera es prioridad la educación! Es más, en un país que ha tenido una historia cultural tan fuerte como la nuestra al menos hasta los años 60, hoy, la noción de cultura está un poco desdibujada y ni hablar de sus sentidos e importancia. Hay una emergencia educativa en Córdoba fenomenal. Cómo no vamos a estar nosotros con este tipo de dificultades. Es difícil brindar una solución clara y es fácil diagnosticar el problema...

CF- No lo creo, vos y yo estamos muy legitimados para hablar porque estamos militando en esos campos. Es decir, si me pongo a hablar de medioambiente sería más fácil porque no estoy vinculado. Lo que pasa es que no ven la inversión en cultura como válida. Y por eso, la necesidad más grande que detecté es que las personas que se desempeñaban en cultura, en patrimonio, en el

(15) Para ver información sobre las problemáticas asociadas al trabajo en cultura en la región, ver la publicación que integra la colección, *Es por Amor*, comp. Milagros Ortiz, Colección Ábaco, cultura para la acción, 2009.

museo y en historia, no eran más que personas voluntariosas, de corazón grande y que iban a pelear el dinero autodenominándose Los locos de la historia, del museo... Me refiero a que a un loco jamás le daría plata. Pero lo bueno de este proceso fue que, al detectar esta necesidad, empezamos a pelear el dinero y los recursos desde proyectos de desarrollo, de acción socio-cultural, de animación.

AG- Sí, inclusive cuando comenzás a buscar financiación para proyectos concretos tampoco es tan simple. Cuando quisimos participar de arteBA, fuimos seleccionados pero no nos eximía de pagar el stand y otra pequeña fortuna en fletes, electricidad, montaje y desmontaje, etc. Entonces, preparé una carpeta muy formal, se la presenté al intendente, y nos prometieron un subsidio. Fantástico, contentísimos, brindamos, pero la Feria fue en mayo y todavía estoy esperando que se concrete. Confío en que este punto llegue a buen puerto y que la palabra dada se cumpla, te cuento en la próxima.

¿Cuáles son las necesidades que detectaron al momento de instalarse?

AG- Mis necesidades personales, o las de mi grupo familiar, al salir de la gran ciudad tenían que ver con hacer una vida distinta. Más parecida a la vida que se podía hacer en un pueblo sin dejar de tener una relación profesional con la actividad que uno desarrolla hace tantos años. Entonces, el gran desafío era, cómo poder, en un lugar periférico, seguir trabajando profesionalmente con lo nuestro. Para esto, consolidamos nuestros lazos profesionales a distancia y, paulatinamente, generamos aquí vínculos, proyectos y desarrollamos una demanda de aquello que queríamos instalar.

CF- En mi caso, las necesidades fueron tratar de no estar solo, tener colegas y compañeros con quienes poder intercambiar para crecer y detectar que, como principal necesidad, la cultura es una inversión, el patrimonio y los museos son parte sustancial de nuestra identidad y que eso no se lo puede defender con un discurso personalista, sino con uno profesional.

LA GENERACIÓN DE ESPACIOS

¿Cómo se construye la institución museo o galería en los contextos que ya definieron como periféricos?

CF- Aquí los primeros nacieron hace 30 años, como instituciones vinculadas a la defensa de la identidad del discurso nacionalista de derecha de los 70. Hoy los giramos hacia lo educativo, lo turístico y lo científico. Gracias al trabajo de hormiga de profesionales y voluntarios con mentalidad amplia, logramos que los museos de la zona publiquen, tengan equipos de investigaciones, se asocien a instituciones de investigación de tipo académico, trabajen junto a las escuelas y generen proyectos propios de desarrollo propio desde lo turístico: siendo un atractivo más en esta región tan rica en patrimonio natural y cultural.

Cuando acá se nos vendía desde los medios de prensa de Córdoba que el patrimonio cordobés son las Estancias Jesuíticas, nosotros dijimos: “Esperen un poquito, si ustedes andan por Ansenúza van a poder tener un recorrido por la historia de todos los estilos arquitectónicos: neorrománico, neogótico, neocolonial, neobarroco, etc.” Así, generamos un discurso para redescubrir lo que todos los días nuestras autoridades veían. En ese contexto, avanzamos de a poco porque cada una de estas cosas llevaron mucho trabajo y no siempre se logró lo que se quería.

AG- Nuestra manera de encarar el proyecto de la galería, es incorporando a otros artistas afines a la propuesta estética. Lo que encontramos cuando llegamos -en relación al tipo de producción artística que se desarrollaba en la zona-, muy al margen de los conceptos o de la historia del arte, por decirlo de alguna manera. Se seguía pintando como en la época renacentista. Ojo, no tengo ningún problema con las distintas expresiones del arte pero sí considero que hay una gran responsabilidad en el lenguaje artístico que es estar enfocado con las necesidades de su tiempo. O sea, de ser contemporáneo. El arte, sea la obra que sea, brinda respuestas en relación a las inquietudes que tenemos como sociedad, es una responsabilidad que se traslada al hecho estético. Esa estética puede estar en consonancia con la problemática mundial, o vivir como si esa problemática mundial no existiera. Nosotros tratamos de generar una obra que sí tenga ese diálogo con lo que está pasando y buscamos a otros artistas que desde su propia manera de concebir la obra, también tengan esa inquietud. Porque nos parece que ahí está lo más interesante del arte actual.

Así que, en principio, fue encontrar artistas que les interesara manejar ese discurso. Y los que estaban muy por fuera, que se enteraran que otro discurso era posible, que el arte no sirve solamente para embellecer un comedor con una

naturaleza muerta, si no que también el arte puede estar colgado en las paredes dialogando de manera vivaz con las personas.

CF- Está claro, es un concepto bastante común entre los artistas plásticos el tema del compromiso sociopolítico de la obra. De hecho, recuerdo ciertas peleas con unos amigos artistas, ellos plantean que las señoras de mi pueblo hacen "arte antiguo", que pintan boludeces. Pero creo que eso también tiene una lectura política: si la señorita de un estanciero pinta una obra sin ninguna expresividad ni motivación política o social, algo te está diciendo. Es el interés que le da lo político y lo social. O si te pintan los pobres siempre en relación con lo religioso y con Cristo, ¡puf! ahí, directamente, Espinoza tendría que escribir de nuevo.

AG- Es muy importante para mí lo que estás diciendo. El arte siempre tiene una relación con lo simbólico, desde lo explícito o por omisión. Y, en general, en estos medios, el discurso suele ser por omisión. Quizá no es una elección muy consciente y acá aparece otra cuestión: la información, la educación y la formación de ese artista. Persiste una idea si dibujaste bien de chico, seguís dibujando, estudias con algún maestro y ¡ya está!

En realidad, lo que me interesa difundir en este contexto pequeño, periférico, es que el artista es un profesional como cualquier otro. Y para eso, es necesario hacer una cantidad de cosas para tornarse profesional, ante todo, fijar ese norte dentro de sí mismo. Como artista, quiero vivir de lo que hago y me parece absolutamente correcto y tengo que hacer una cantidad de esfuerzos: llámese estudiar, estar rodeado de colegas para promover la discusión, la polémica y la construcción de un discurso colectivo, estimulado por la información de lo que está sucediendo en otros lugares. Porque no tiene sentido que yo esté acá pintando un algarrobo como si nunca antes lo hubieran pintado.

CF- Vos sabés que si vos pintás un algarrobo, se pintaron 200, pero cuando le ponés un título, por ejemplo, relacionado con la destrucción del medio ambiente y del bosque nativo en Córdoba, ese cuadro que pintó la señorita del estanciero de la esquina adquiere otra dimensión, le da una carga del contexto social. Es como el caso de El origen del mundo de Courbet (16), nada más que una vagina, con el pubis. Si hubiese tenido otro nombre, quizá no me gustaría. Pero ese cuadro pintado a mediados de siglo XIX, por un realista francés, con ese nombre...

AG- Es un quiebre a la historia del arte.

(16) El origen del mundo (L'origine du monde) es un obra, en su momento extremadamente polémica y varias veces censurada, de Gustave Courbet que data de 1866. Es una pintura al óleo sobre lienzo, de unos 55 por 46 cm, que representa en primer plano un pubis femenino, el de un tronco de mujer desnudo, reclinado sobre las sábanas de un lecho y que tiene las piernas separadas.

ALGUNOS TÓPICOS PROFESIONALES

Volviendo al tema de la profesionalización. Algo que, en muchas experiencias, es un espacio vacío. ¿Qué proyectos han instrumentado?

AG- Hay que ser perito de lo que uno hace, elevar los niveles de exigencia internos para que valga. Que el valor económico de la obra sea un reflejo del valor simbólico, ése sería el tema central. Hay que trabajar con los artistas, codo a codo. Haciéndoles “de oreja” o de “abogado del diablo”. Acercarles material, información, libros... Abriéndoles el panorama, que esto de vivir y producir en la periferia no sea algo fatal, en el sentido de no modificable. Es simplemente un lugar más, con los medios tecnológicos que tenemos hoy, desarrollados como están, tenemos mucho acceso a la información. Entonces creo que hay que echar mano de eso y que cuanto más podamos sacar el jugo a los desarrollos tecnológicos, más se van a poder descentralizar las ciudades.

Desparramarnos por el territorio sería muy beneficioso, que el contexto no sea el límite, que sea la oportunidad. Porque hay una ventaja en el aislamiento geográfico y es que podemos elegir cuándo enterarnos y cuándo no. Esto no se trata de poner la cabeza debajo de la tierra como un avestruz, sino un momento de reflexión, buscar los estímulos afuera, a través de fuentes de información online, por libros, por lo que sea. Y en el momento de la producción yo estoy tranquila en mi casa, escucho las cotorras (17), no hay ruidos, no tengo una TV prendida, ni estoy en ese caldo que es una gran ciudad. Entonces, tengo la cabeza despejada que me permite conectarme con lo interior y al mismo tiempo, cuando necesito informarme o comunicarme, también tengo la posibilidad.

CF- Es similar, incentivando a otros que sigan por el camino que ya recorrí porque creo en la competencia, creo en la cooperación y que mientras más historiadores, museólogos y especialistas en patrimonio haya en la zona, mejor me va a ir. Entonces, mi discurso no es egoísta en términos profesionales, es social, porque si me va mejor, también al resto. Si otros siguen la línea del patrimonio, del museo, se amplía el mercado laboral. Consiste en incentivar a todo aquel que le interese la historia, el patrimonio y los museos, ayudarlo: meterle pata, prestarles libros, películas, darle una mano, la palmada en la espalda que hace falta, hablar con el profesor que fue profesor de uno.

(17) En Córdoba, se denomina cotorras a las aves predominantemente verdes. Son parte del paisaje local de las sierras. Aunque cada vez se ven menos por la caza indiscriminada y descontrolada de este animal tan característico.

AG- En relación con lo que dice Carlos creo que en la singularidad de nuestra actuación como artistas, una manera de revertir ese aislamiento, esa situación periférica, es generar las condiciones para que la obra circule. Los artistas muchas veces tienen dificultad al lidiar con los interesados en su obra y que haya una persona que los está representando y está cumpliendo esa función por ellos resulta fundamental a la hora de que el trabajo circule. Entonces, ese vínculo entre una comunidad interesada en el arte y los artistas, es el que nosotros, y muchas otras galerías estamos tratando de desarrollar. Con la particularidad de que si bien soy galerista, puedo estar del otro lado del mostrador y sé cómo es ser artista y querer generar obra. Si la experiencia es positiva es por esa cosa bifronte que tiene. Al que se acerque interesado en empezar una colección, ampliarla o saber más de un determinado artista, le resulta más cálido charlar con otro artista que con un galerista tradicional que tiene otra distancia con la obra.

Como gestores, ¿qué estrategias de circulación les parecen más adecuadas? No en términos de circulación de obra que Ana ya mencionó, sino de comunicación.

AG- Bueno, a mí Internet me resulta muy útil. Todo lo que tiene que ver con comunicación por mail y el blog. Ahora estamos preparando una página. Y están los medios de comunicación, con los que tenemos una relación que no es muy constante pero sí muy productiva. Son ellos quienes construyen una difusión masiva. Otra instancia es generar movimientos, exposiciones en otros lugares o intercambios con proyectos artísticos de otras regiones. En suma: abrir el abanico a todo tipo de experiencias de intercambio.

Lo preguntaba en relación a algo que Carlos menciona en el artículo que escribió para la Wiki, sobre las estrategias de instalación de temas de patrimonio en los medios de su región.

CF- Para instalar el tema, lo mío fue partir desde el discurso profesional pero conociendo el paño, tocando los puntos que a los políticos de turno les interesaban. Por ejemplo, la competencia entre los pueblos. Decirle a cada intendente: “¡Qué vergüenza que tu pueblo tenga un museo más feo que el de los otros, cuando tu pueblo es más grande!” (18). Ése es un discurso personalista pero que, al momento de diagnosticar, se dice profesionalmente. Lo

(18) Nota de la comp.: Esta actividad no necesariamente puede considerarse una “buena práctica”. Depende de muchos elementos contextuales.

bueno de estar en estos contextos marginales, es que uno, además del discurso profesional (que para mí es clave, básico y lo único válido), uno tiene el as bajo la manga al conocer al tipo con el cual hablás.

AG- Porque, además te lo encontrás en el bar, y te tomás un café con el Intendente y le decís lo que falta y de qué manera instrumentarlo, es otro *aprouch*.

CF- Tocarle el corazón, lo personal, el sentido de pertenencia. Cuando empecé sabía que determinado intendente era tan fanático de La Para (19) que no podía tolerar que le dijera que tal pueblo tenía un museo mejor que nosotros. Entonces, en seguida me pedía que hiciera alguna mejora. Pero siempre partiendo de un diagnóstico, es un discurso similar al de las multinacionales farmacéuticas: te dicen la verdad sobre determinada enfermedad pero te hacen la psicológica cuando te dicen que tu bebé se puede morir de eso. En realidad el bebé puede morir porque el padre no sabe manejar en la ruta pero, mientras tanto te psicopatean. Ese ejemplo aplicado a la cultura sería interesante.

LO POLÍTICO Y LO IDEOLÓGICO EN LA BUENA PRÁCTICA

Mencionaron las dificultades de la concertación entre lo público y privado, ¿cuál es la relación adecuada que puede establecerse?

AG- A veces me pregunto cómo se podría hacer para que esa reunión de fuerzas con tanto potencial no sea tan difícil de realizar. Creo que hay que encontrar aquellos puntos de acuerdo, donde las necesidades convergen. Lo que pasa es que -como decíamos anteriormente-, nadie cree que una cuestión cultural pueda tener un nivel de agenda estatal alto. También es cierto que en estos pequeños pueblos la gente se alimenta mucho de lo que sucede en el entorno, entonces es necesario estimular la producción.

Vinculado a la anterior me interesaba introducir la idea de los museos como espacios de construcción de ciudadanía que vos mencionás, Carlos. ¿Qué pueden aportar referido a esto? Es decir, entendiendo que también son espa-

(19) La Para es una localidad situada en el departamento Río Primero, provincia de Córdoba, Argentina. Se encuentra situada a 150 km de la ciudad de Córdoba, sobre la ruta provincial N° 17, en la región de Ansenúza.

cios políticos donde se da un juego de poder.

CF- Es ahí donde entra en juego lo político en el sentido de la micropolítica. En un museo se pueden encontrar abiertamente y sin tapujos, todas las clases sociales. Y se dialoga y se construye ciudadanía e identidad desde las referencias que otorga cada texto o cada objeto expuesto. Ésta es la gran diferencia entre el museo -como un ámbito de sociabilidad y constructor de ciudadanía- y un bar o un baile (20). En el baile también hay un espacio de sociabilidad, pero no se construye ciudadanía porque los pobres se juntan con los pobres, y los ricos con los ricos. Es una tendencia a la autoexclusión. En cambio en un museo, se encuentra un obrero con un estanciero, y ambos dialogan alrededor de un mismo objeto. Están separados, hasta lingüísticamente, años luz. Sin embargo, ese objeto les refiere a su infancia, a “la mamma”, a trabajo, instancias que los unen. Se genera un diálogo muy franco que es lo más emocionante, lo más rico. En el museo se encuentran, es un espacio democratizador, porque adentro la visión de la historia y del pasado, referida por uno u otro, tiene el mismo valor. Porque en el museo no te podés potenciar con tus contertulios de clase porque estás hablando con otra gente, con otra generación y hasta con otra clase social.

En relación con lo que dijo Ana al principio de la elección de los artistas: es interesante lo de las búsquedas estéticas, vinculadas a la propuesta desde lo ideológico ¿cómo se traduce a la gestión diaria de museos y/o galerías? Entendiendo que definen políticas, ¿cuáles serían?.

AG- Creo que todo hecho estético tiene un valor simbólico y ese valor, necesariamente, tiene una relación con lo ideológico. Es ideal el ejemplo del algarrobo que dio Carlos. Entonces, ese hecho estético, con esa carga ideológica, son cosas que están totalmente relacionadas y de alguna manera, influyen en todos los algarrobos que se están pintando por ahí.

CF- Pero vos cómo lo hacés cotidianamente, tu acción política y estética...

AG- En lo que es mi tarea como galerista y como espectadora, en primer lugar, que la obra tenga un mensaje. En la galería selecciono artistas con obras que tengan un discurso por detrás. Que la obra no sea solamente un elemento que embellezca el espacio sino que lo haga contándonos algo de este mundo. Creo que hay obras que dicen mucho pero por cuestiones de marginalidad, de

(20) “El baile” -en el registro de lengua utilizado comúnmente en Córdoba- no se refiere a la danza en sí, sino que designa el espacio donde se desarrolla un encuentro nocturno. De características populares, generalmente se habla de “el baile de cuarteto” -danza típica local-. Aunque también se da un uso generalizado, sobre todo en el interior de la provincia, para nombrar a las actividades nocturnas donde efectivamente se baile cualquier folclore.

aislamiento geográfico, no son conocidas. Me interesa facilitar esa vía de circulación.

CF- Como dijo el General Perón, no hay que echarse la suerte entre gitanos. Voy a colaborar con todos los museos porque también es mi trabajo y es con lo que vivo y por lo cual me contratan. A lo mejor, con la galería pasa lo mismo: bancás un artista que después se hace conocido, empieza a circular y vos como galerista podés tener ya tu ingreso para poder vivir de eso.

AG- Absolutamente.

CF- Si no quedamos como la Madre Teresa de Calcuta: trabajamos por convicción, porque lo llevamos en el alma pero también porque es trabajo.

AG- Oriento mi trabajo lo más finamente posible hacia una sensibilidad e ideología, no es más que eso, contando con los recursos genuinos para hacer sustentable el emprendimiento. Porque si no hay una herencia por detrás o una institución, se sostiene con el trabajo de todos los días.

CF- Claro, me pasa lo mismo. El problema grave que tenemos los historiadores, cuando somos también museólogos, es la tremenda carga política que tiene cada una de nuestras acciones y palabras. En esa situación se hace muy difícil separar lo político de lo profesional. Con mi visión del mundo, (mi postura del materialismo histórico) si la comento, genero una barrera alrededor del auditorio. Pero si de a poco voy metiendo la problemática de la historia a partir de las nuevas visiones historiográficas, se da otra dinámica.

Por último, ¿Qué otro ejemplo de buenas prácticas en gestión de museos o galerías pueden mencionar? Que ustedes tengan como Norte, que los hayan inspirado.

CF- Mi Norte son “las tres M”: Marta, Mirta y Mónica. Marta Bonafiglio fue docente, directora de escuela, es arqueóloga y directora de un museo del interior, el Museo Arqueológico Provincial Aníbal Montes de Río Segundo. Lo que aprendí de ella no fue sólo lo arqueológico de un museo sino también lo social instalado en un pueblo pequeño con todas las implicancias de ser un museo poco atractivo. Además, al ser docente, la vinculación directa con los niños y la escuela.

Mirta Bonín es la directora del Museo de Antropología que es de donde tomé todos los proyectos de gestión, museológicos y museográficos, soy un salieri de ese museo: le copio todo y lo adapto a nuestra situación regional porque considero que es el más novedoso en su propuesta y en su modelo de gestión de Córdoba.

Y la tercera M, de Mónica Risnicoff de Gorgas del Museo Nacional Virrey Liniers de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia. De ese museo no sólo he tomado proyectos y modelos de gestión si no que me he basado mucho en sus relaciones con otros campos culturales. Aprendí lo importante que es la horizontalidad entre el museo y el resto del campo cultural que terminan sumando para la institución.

AG- No podría contestar la pregunta tan claramente como Carlos porque este proyecto de galería es una ridiculez, en el sentido en que no se instalan galerías de arte en lugares tan chicos, La Cumbre es pueblo de 8.000 habitantes. Me gustaría conocer, y debe haber en el mundo otros espacios similares, en lugares pequeñitos. Nuestra gestión es una cosa muy personal, funciona por experimentación, como nuestra propia obra plástica, la diferencia es que es un espacio y está abierto a otros artistas y, en muchos aspectos, lo concebimos como una obra más. Ese sería "mi Sur", en tiempos del bicentenario, hay que ponerlo de moda. ■