

Estrategias colaborativas en prácticas que involucran al museo: ejercicios colectivos en el Museo taller Ferrowhite

María Celeste Belenguer

Universidad Nacional de Río Negro

Instituto Universitario Patagónico de las Artes

Un museo en un taller

Entender este museo estatal como una construcción colectiva supone revisar la jerarquía establecida entre quienes cuentan la historia y quienes, con suerte, son contados por ella. Es decir, implica reconsiderar las reglas que en nuestra sociedad regulan la producción de relatos sobre el pasado compartido. (Testoni, Nicolás, 2010, septiembre 26)¹.

En el presente capítulo, me propongo continuar mi estudio sobre el Museo taller Ferrowhite, museo de patrimonio histórico ubicado en el puerto Ingeniero White de Bahía Blanca. Desde sus inicios, el mismo ha efectuado un desplazamiento de la recepción contemplativa tradicional, al implementar estrategias participativas y colaborativas así como recursos artísticos contemporáneos en la construcción de la memoria comunitaria.

En el año 2003, un grupo de trabajadores despedidos como consecuencia de la privatización y el desguace parcial de los ferrocarriles en la región, propuso al municipio bahiense mostrar parte del material que habían salvaguardado cuando el Estado lo remataba. Ese conjunto de herramientas (rescatadas informalmente

¹ Como decisión de forma, en el presente texto se incluyen fuentes tales como comunicaciones personales y fragmentos de entradas de sus blogs, para dar cuenta de una construcción polifónica, que atiende a múltiples voces.

por motivaciones afectivas) fue el punto de partida de la colección de este museo emplazado en el predio de la ex Usina General San Martín (inaugurada en 1932, nacionalizada en 1948, desguazada en 1999), donde había funcionado un taller de reparaciones del ferrocarril hasta mediados de esa misma década. Es decir que las piezas que Ferrowhite aloja son el testimonio material de un complejo proceso histórico-social².

Una actividad central en este museo es el registro de la memoria colectiva a partir de entrevistas. Saber cómo y para qué se utilizaban las herramientas, de qué modo se organizaba el trabajo en el que se empleaban y, sobre todo, quiénes las utilizaban, depende del relato de los propios ex ferroviarios. En este sentido, además de contar con las recuperadas herramientas y útiles, Ferrowhite pone en circulación estos testimonios en una serie de proyectos que cruzan arte, investigación histórica, documentos y ficción, y que implican la participación y colaboración de vecinos y vecinas y de la comunidad en general.

Este capítulo problematiza la dimensión social y se inscribe, por consiguiente, en el cruce de un doble anclaje. Por un lado, tiene en cuenta la deriva actual de los museos que no sólo han favorecido la inclusión de nuevos usos y fórmulas de escenificación de sus acervos, sino que han redefinido sus funciones. En efecto, en las últimas décadas, algunos han comenzado a plantear su trabajo *con* y *desde* la comunidad, además de haber apuntado a la renovación de procedimientos y formas que ha reactualizado preguntas en torno a la relación entre presentación, percepción y conocimiento.

² He comenzado a pensar el modo en que este *museo* ha potenciado su *lugar específico* a partir del tejido de una urdimbre intersubjetiva *entre* trabajadores municipales de la cultura y trabajadores ferro-portuarios/vecinos nucleados en la Asociación Amigos del Castillo y cómo ese tejido social posibilitó, en primer término, la construcción de una *dinámica institucional participativa* en relación a cuestiones patrimoniales, expositivas, comunicativas y educativas, en: Belenguer, 2014a, b; 2016; 2018.

Por otra parte, invita a pensar en el arte latinoamericano contemporáneo al considerar esa escala geopolítica como un conjunto de referencias (históricas, sociales, culturales) en el marco de la globalización. Diversos debates que sobrepasan los límites de cada saber cerrado generan para el arte actual posiciones y oposiciones que van desplegando una cartografía de bordes inciertos. En ese marco, el evidente traspaso entre formatos y tipologías de las producciones contemporáneas, traduce algunas de las tensiones de la memoria en las prácticas colaborativas que revisaré.

Desde esta perspectiva dual, a partir del análisis de *La Rambla de Arrieta* (desde 2009) y *el Arca Obrera* (desde 2012) me preguntaré de qué modo en este museo taller -que ha efectuado una síntesis singular entre la temática y la dimensión social al problematizar la historia y el presente del trabajo en el ferrocarril, el puerto y el mundo de la energía- podemos hablar de un *museo de sitio específico* que desarrolla su temática desde un *entre*, desde el *espacio vivido*. Por otra parte, propondré que la *colaboración* ha sido la clave de la dinámica creativa de estos *ejercicios decolonizantes* que produjeron *situaciones* de evocación y activación características de algunas producciones artísticas contemporáneas.

Asimismo, me preguntaré si esta dinámica institucional desarrollada por el equipo de Ferrowhite entre 2004 y 2014³ ha planteado una *contemporaneidad dialéctica*, poniendo «en primer plano aquello que ha sido dejado de lado, reprimido y descartado a los ojos de las clases dominantes» (Bishop, 2018, p. 82). Intentaré demostrar así que, al ir al pasado para cuestionar el presente, esta

³ Este período de tiempo coincide con las gestiones de sus dos primeros Coordinadores, Cristian Peralta y Reynaldo Merlino, y es el recorte temporal de mi investigación.

variable de ejercicios enfocados en la dimensión social han afirmado a este museo como dialécticamente contemporáneo (Bishop, 2018).

Luego, haciendo foco en la relación entre arte y activismo (Kastner, 2014) observaré las tensiones internas verificadas ante la ambigüedad buscada como norma estética por los integrantes artistas-activistas y el énfasis en los conflictos sociales sostenido por los activistas-artistas.

Una institución bastante difícil de encasillar

Quizás uno de los logros paradójicos de Ferrowhite durante sus primeros diez años de existencia haya sido haberse convertido en una institución bastante difícil de encasillar. N. Testoni (comunicación personal, 3 marzo, 2019).

La conservación de los objetos de las colecciones -objetivo casi único de los museos durante su consolidación y expansión a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX- cumplió un triple papel -educar al individuo, estimular su sentido estético y afirmar su nacionalidad- en un público de eruditos, aficionados y estudiantes. Según Chagas (2009), estas instituciones funcionaron como *espejo* y *palco* de la burguesía europea; como dispositivos, su poder de disciplinamiento se evidenció en la organización del espacio, el control del tiempo, la producción de conocimiento, la vigilancia y la seguridad del patrimonio (p. 51-54).

La ruptura acelerada de los modelos de vida y de pensamiento tradicionales producida después de la segunda Guerra Mundial con la instauración de la sociedad de consumo y de la cultura de masas, produjo ciertos cambios que afectaron al mundo de los museos, tales como migraciones del campo a la ciudad; un aumento de la importancia de la tecnología y de los *media*; la revalorización de lo popular y de lo trivial; y una mayor democratización de las

estructuras del poder y del saber. En ese mundo de postguerra, asimismo, algunas voces comenzaron a reclamar el protagonismo del público, ya tenido en cuenta en las inquietudes pedagógicas de los museos estadounidenses.

Según Paula Assunção dos Santos (2010), a partir de los criterios formulados en la Mesa redonda de Santiago de Chile (1972), comenzaron a multiplicarse los museos con una base política enfocada en el desarrollo comunitario en México, Canadá, Francia, España y Portugal. Así, hacia finales de los años 90, un nuevo modelo de participación comenzó a centrarse en las relaciones entre los museos y sus múltiples (algunos nuevos) interesados. Esta museóloga brasileña sostiene que la agenda de desarrollo sostenible, las políticas de inclusión social en el Reino Unido, el fortalecimiento de los movimientos de emancipación (como los movimientos indígenas en América del Norte) y el creciente multiculturalismo en los países europeos, impulsaron a los llamados «museos tradicionales» (un antagonismo introducido por los nuevos museólogos) a compartir muchas de las preocupaciones de la nueva museología.

Así, desde que Peter Vergo en 1989 acuñó el término «*new museology*», ha sido ampliamente utilizado en Gran Bretaña en referencia a la práctica crítica en los museos y lo que implica el trabajo con las comunidades. No obstante esta línea comparte con la «latina» el intento de una mayor democratización de las herramientas museológicas y de los procesos de puesta en valor del patrimonio, la especialista considera que tienen enfoques fundamentalmente diferentes para el desarrollo social. En este sentido, incluye a los ecomuseos multiplicados en las zonas rurales, centrándose en el concepto de comunidades limitadas por el desarrollo local y en el territorio.

Además, destaca en esta última corriente el surgimiento de la Museología Social, como un campo de investigación y de práctica sobre el papel social de los museos y del patrimonio, así como sus trayectorias encuadradas en las condiciones cambiantes de la sociedad. En el marco de estas preocupaciones señaladas por Paula dos Santos han surgido multiplicidad de casos y los *museos comunitarios* se han organizado en una red que ha establecido qué son, cuáles son sus características y sus objetivos⁴.

A continuación me pregunto por qué «Ferrowhite es una institución difícil de encasillar». Para ello, en primer lugar analizaré brevemente su inserción territorial para advertir que es un museo ubicado en un *sitio específico* atravesado por las tensiones entre la población local y las empresas multinacionales dominantes allí desde los años noventa del siglo XX.

Un enclave en la encrucijada

Ferrowhite es un museo en la triple frontera, un enclave en la encrucijada entre población local, poder político y capital transnacional, una trinchera y a la vez una aduana para los símbolos de una comunidad cada vez menos evidente: un museo *de los ferroviarios* en un país en el que agonizan los trenes, un museo *de los trabajadores* en un puerto «próspero» con cada vez menos laburantes, un museo *de los vecinos* en un lugar en el que fomentistas y cooperadores pactan con funcionarios de relaciones públicas de empresas globalizadas el sentido y los límites de la palabra comunidad. (Ferrowhite, 2014, diciembre 05).

⁴ Ver: <https://www.museoscomunitarios.org>

Esta lúcida y crítica autorrepresentación de Ferrowhite acerca de su ubicación espacial desde una mirada socio-político-económica es una llave de apertura a un análisis que, sin idealizaciones, comience a poner en crisis el concepto de *comunidad* como un conjunto homogéneo, armónico, sin conflictos y, por el contrario, ilumine la compleja pluralidad territorial. En este sentido, abordaré el devenir del lugar de emplazamiento con una perspectiva histórico-cultural para desentrañar si es posible caracterizar a esta institución como un museo fundado en un *sitio específico* permeado por la realidad del Barrio Saladero de Ingeniero White y por las presiones de las empresas multinacionales instaladas en el puerto desde el neoliberalismo menemista.

En relación con el contexto de emergencia de Ferrowhite, resulta importante detenernos en recordar que en Argentina, a partir de la década del ochenta del siglo XIX, el capitalismo británico impulsó una profunda transformación económico-social en el sudoeste de la llanura pampeana, en virtud de que el mercado internacional necesitaba que circularan productos entre los océanos Pacífico y Atlántico. Las aguas profundas de Bahía Blanca y un ferrocarril trasandino fueron la solución para empresas del Reino Unido e intereses políticos argentinos ligados al sector agropecuario, quienes financiaron la «campaña al desierto» del General Julio A. Roca, permitiéndoles hacerse dueños de las tierras, explotarlas y exportar los productos desde ese puerto.

El imperialismo británico se extendió desde el control portuario y de los transportes a los servicios de agua, electricidad, gas, teléfono, modificando el paisaje rural y urbano. A pesar de la nacionalización promovida a mediados del siglo XX por el gobierno de Juan Domingo Perón del Partido Justicialista (PJ), desde comienzos de la década del sesenta la política desarrollista del Presidente

Fronzizi impulsó paralelamente la reducción del sistema ferroviario y la dependencia de los EEUU, agudizadas ambas durante las dictaduras militares (1966-73 / 1976-1983).

La imposibilidad del gobierno de la Unión Cívica Radical (UCR) de realizar transformaciones significativas, concluyó en la hiperinflación de 1989-90, cuyo impacto y el creciente discurso neoliberal en los medios de comunicación hegemónicos permitieron que el PJ girara hacia el más extremo neoliberalismo. Entre una serie de normas iniciada con la ley 23.696 de Reforma de Estado (1989), el Presidente Carlos Menem firmó el decreto 2388/92 que prorrogaba hasta el 10 de marzo de 1993 el funcionamiento de Ferrocarriles Argentinos. Estableció, así, el marco legal al desmantelamiento del servicio público de trenes, la liquidación de la empresa estatal encargada del transporte ferroviario en el país y la posterior concesión de los ramales a empresas privadas y a las provincias. La cancelación y suspensión de servicios de Ferrobaires tuvo graves consecuencias para la región del sudoeste bonaerense y, de forma particular, para los pequeños pueblos que a partir de entonces quedaron prácticamente aislados.

Desde septiembre de 1993, el Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca ha sido el ente público no estatal que, de manera autónoma, ha administrado y explotado el complejo sistema portuario ubicado a lo largo de 25 km de la costa norte de la ría. De este a oeste, su área de influencia empieza en la usina termoeléctrica Luis Piedrabuena (a cargo de Pampa Energía S.A.), cuyo muelle fue construido para la recepción de los combustibles necesarios para su funcionamiento y adaptado luego para la carga de cereales.

Desde esta área muy cercana a Ferrowhite, continúa en los puertos Ingeniero White y Galván con diversos muelles especializados e instalaciones preparadas

para ese mismo rubro de exportación y sus subproductos, junto a otros de carga general, con edificaciones de almacenaje y depósito. A su vez, se extiende a las industrias petroquímica -Dow (con producción de polietileno de distintas densidades), Mega (etano, propano, butano, LPG, gasolina natural), Profertil (urea granulada, amoníaco)- y química (Solvay Indupa: cloro, soda cáustica, clorurovinilo monómero, PVC), además de las refinerías de petróleo, con producción de naftas, combustibles marinos, fuel-oil, gas-oil, gases licuados, kerosén (Trafigura, Transportadora de Gas del Sur) y el buque regasificador de YPF (gas metano).

Entre 1996 y 2000, el incremento de la capacidad productiva transformó al polo bahiense en el complejo petroquímico más importante del país, al mismo tiempo que la ciudad alcanzaba los índices más altos de desempleo, mayores al 20% de la población económicamente activa. El impacto ambiental ha sido enorme: material particulado, emisiones gaseosas y de efluentes líquidos, ruidos, olores, sumados al peligro de aparatos sometidos a presión. En agosto del 2000, dos escapes de cloro y amoníaco fueron vividos trágicamente⁵ y, desde entonces, el miedo ha quedado instalado (Iommi, 2017).

Al construirse el polo petroquímico, con promesas de bienestar provocó en cambio el deterioro de la imagen e identidad de White. Así, progresivamente, desde la década del setenta, distintos procesos de privatización de empresas y espacios portuarios, la instalación de multinacionales, el asentamiento y

⁵ En agosto del 2000 se produjo un escape de cloro en el complejo industrial de Solvay Indupa; la densa nube amarillo-verdosa fue llevada hacia el mar por los vientos del nor-noreste, que soplan sólo el 7% de los días ventosos que hay en Bahía Blanca. Una semana más tarde, dos fugas de amoníaco en la planta de urea de Profertil, culminaron con ochenta personas en el hospital, los chicos evacuados de sus establecimientos escolares, la suspensión de las clases y la clausura preventiva de esta última empresa por parte de la Secretaría de Política Ambiental de la Provincia de Buenos Aires. Ver Heredia Chaz (2018).

crecimiento exacerbado del polo y la ausencia de una regulación por parte del Estado, fueron deshabitando el lugar, en tanto el hábitat, la fisonomía del poblado y las prácticas de la comunidad se vieron radicalmente afectados: muchos de los balnearios fueron rellenados con el material del dragado para permitir la llegada de embarcaciones de mayor tamaño, al mismo tiempo que en esas tierras ganadas al mar se instalaron las industrias. Desde entonces, los vecinos conviven con fuertes olores que emanan de las chimeneas, sufren grietas y filtraciones en sus viviendas como consecuencia de las vibraciones, entre otros graves perjuicios que atentan contra la salud y el medioambiente. Este contexto que la industria produce resulta un elemento de disputa permanente que configura el programa institucional de Ferrowhite, definiendo el propio museo como un campo de tensiones.

En consecuencia, para los vecinos de todo White, la llegada del neoliberalismo ha significado riesgo, naturalización de las prácticas de emergencia ante una posible catástrofe ambiental, problemas económicos y pérdida de espacios de recreación. En este último sentido, es dable mencionar que, durante años, con los efluentes de las turbinas de la Usina General San Martín, los vecinos potenciaron el uso del lugar como balneario construyendo espontáneamente piletones con piedras, acción comunitaria que reemplazó el fallido intento de realización de una rambla proyectada por el intendente socialista Agustín de Arrieta (1932-1935). Con la llegada del Polo petroquímico no sólo quedó desactivado el balneario de la Usina, sino que en el sector en donde estaba la «playita Galván»⁶ se instalaron las empresas.

⁶ Galván surgió como balneario en 1929. Desde 1949 comenzó a administrarlo la municipalidad de Bahía Blanca. Contaba con una playita de arena especialmente dispuesta (zona de cangrejales), vestidores, cantina y pista de baile. El «tren obrero» se

Un museo en la triple frontera

Su autorrepresentación como un enclave estatal en un territorio atravesado por el avance de las políticas neoliberales en la segunda mitad de la década del '90, con sus consecuencias de desempleo y de precarización laboral, permite advertir que las posibilidades de la fundación de Ferrowhite se han insertado en un doble juego de destrucción del modelo de Estado de bienestar y de construcción de un paradigma de subordinación al capitalismo internacional.

Desde una concepción de la Museología como ciencia del patrimonio, Francisca Hernández Hernández (2007) considera en la categoría *museo de sitio* a aquel «museo que se encuentra ubicado en un lugar específico, ya sea éste arqueológico⁷, histórico o ecológico» y afirma que añadiría en este grupo los industriales y los de arte, incluyendo en estos últimos los «parques de esculturas» (p. 6-7). Así, desde una perspectiva histórico-cultural, problematizo el contexto en el que se haya inserto este museo taller, partiendo de la base de la autorrepresentación institucional como un «museo en una triple frontera»: la población local; el capital transnacional (que incrementó la capacidad productiva del polo bahiense y lo transformó en el complejo petroquímico más importante del país) y la tercer frontera, el poder político, el cual se hizo evidente desde que el edificio de la Usina empezó a estar bajo la jurisdicción del municipio de Bahía Blanca y este último colaboró con el 25% necesario para que la Fundación

detenía a su vera para facilitar el ascenso y descenso de quienes iban a pasar un tiempo de descanso y bañarse en el mar cuando la marea estaba alta (Langhoff, 2013, p. 28).

⁷ En 1982, en un informe sobre los museos de sitio arqueológico, el ICOM los definió como «un museo concebido y organizado para proteger un patrimonio natural y cultural, mueble e inmueble, conservado en su lugar de origen, allí donde este patrimonio ha sido creado o descubierto».

Antorchas⁸ otorgara el subsidio que permitió la rehabilitación del edificio del taller como contenedor de los objetos que los ex empleados ferroviarios habían «guardado como recuerdo».

Así, en noviembre de 2003, antes del traspaso del gobierno local al Partido Justicialista, fue inaugurado el «edificio que será sede de FERRO WHITE, espacio destinado a preservar la memoria de los ferroviarios de nuestra comunidad». Un año más tarde, un segundo evento abrió al público el «museo del trabajo ferroviario». La autonomía respecto del Museo del Puerto⁹ estuvo acompañada de otros subsidios otorgados por el Estado en distintas escalas administrativas, en el marco de políticas públicas kirchneristas de ampliación del apoyo a la cultura.

Desde la clara conciencia de estar en la intersección de esos tres grupos de poder asimétrico, la nueva institución comenzó a plantearse como «una trinchera y a la vez una aduana para los símbolos de una comunidad cada vez menos evidente», problematizando tanto las ideas de comunidad como de espacio.

Al continuar esta línea de pensamiento atravesada por la perspectiva espacial y preguntarnos si es factible caracterizar a esta institución como un museo de sitio, advertimos que el equipo ha elaborado un proyecto integral que ha tenido en cuenta la conservación del material vinculado al trabajo ferroviario y la

⁸ El concurso para las artes de la Fundación Antorchas lanzado en agosto de 2002 en el que participó y ganó la Asociación de Amigos del Museo del Puerto comprendía: subsidios a la creación artística y para museos que realicen especiales esfuerzos de conservación y difusión de sus bienes; becas para trabajar en el Hyper Media Studio (University of California) y para estudios de perfeccionamiento en el país y en el extranjero.

⁹ Desde un punto de vista genealógico, Ferrowhite reconoce su origen en el Museo del Puerto, institución municipal creada en 1987 a partir de la solicitud de un grupo de vecinos, después de los festejos del centenario de la localidad de Ingeniero White. Ver: <https://www.ingenierowhite.com/museo-del-puerto/> y <https://es-la.facebook.com/museodelpuertodeingenierowhite>

investigación acerca de sus usos, información que ha comunicado mediante publicaciones en libros y en el blog. Aún más, ha priorizado el desarrollo espacial en el diseño de itinerarios para su discurso museográfico, que se han iniciado siempre en el parque con la interpretación del entorno para seguir, luego, en el interior del edificio a partir de las huellas de las máquinas faltantes¹⁰.

Diana Ribas (2013) observó que, tanto Ferrowhite como otros proyectos posdisciplinares regionales, han realizado prácticas insertas en las problemáticas de los lugares en donde están ubicados, poniendo el foco en los entramados intersubjetivos. Al relacionar el sitio con lo social, estas experiencias otorgan al concepto *site specific* una dimensión no contemplada en los análisis de Miwon Kwon (1997) que, a partir de una concepción autónoma del arte, privilegiaron las producciones objetuales con articulaciones formalistas. Por su parte, la académica argentina advirtió en mi objeto de estudio la potencialidad del gesto vital con un anclaje espacial y que, además, no sólo se ha modificado también la autoría -de individual a colectiva-, sino que los sujetos implicados han dejado de ocupar el rol pasivo de ser señalados o ser espectadores para ser partícipes o colaboradores en un proceso mediante el que se pretendía, de algún modo, cambiar alguna de las condiciones socio-políticas del presente mediante una revisión crítica del pasado.

Según este criterio, podemos afirmar que Ferrowhite es un *museo de sitio* que ha potenciado su lugar *específico* a partir de la reconstrucción colectiva de la

¹⁰ Como señala Fressoli (2013b, p. 137), este museo ha rehabilitado parcialmente un espacio en ruinas mediante nuevas tareas relacionadas tanto con la recuperación de la descripción del lugar convocando a quienes trabajaron en él, como con la reflexión sobre la propia historia. En este sentido, la tarea de acondicionamiento consideró la preservación de los componentes originales así como las marcas de cada herramienta faltante señalizadas con estencil y las manchas de grasa en el suelo, en tanto huellas que invitan al ejercicio de recomponer el trabajo perdido, lo que no está.

historia, de la puesta curatorial que ha desplazado el eje a las múltiples voces y la reflexión, del tejido de una urdimbre intersubjetiva entre los trabajadores municipales de la cultura¹¹, los colaboradores, los amigos cotidianos y los vecinos.

Un museo como *entre*

En Ferrowhite el trabajo cotidiano *con* los amigos/vecinos está en un permanente cruce entre el pasado y el presente, entre lo intelectual y lo afectivo:

El equipo del museo hubiera sido incapaz de empezar a dar cuenta de esa historia en soledad. Necesitaba para ello de la colaboración efectiva de todos aquellos que de un modo u otro formaron y forman parte de la vida del ferrocarril, de los elevadores y las usinas de este puerto. Es eso lo que nos ha llevado a golpear la puerta de nuestros vecinos, pero al mismo tiempo lo que ha hecho que algunos de esos vecinos terminaran considerando al museo como su propia casa. Comenzamos haciendo entrevistas bajo los protocolos de la «historia oral» y terminamos comprometidos con nuestros entrevistados en el armado de muestras, obras de teatro, artefactos extraordinarios y fiestas de carnaval que no sólo dan cuenta del pasado de una comunidad sino que, de algún modo, intentan incidir sobre su presente (Ferrowhite, 2014, noviembre 27).

En este sentido, el vínculo con la comunidad realizado por Ferrowhite permite establecer aproximaciones a variantes museológicas reconocidas. En primer término, a lo planteado por Hugues de Varine para el *ecomuseo*:

Ciertamente no es una institución o una estructura acabada. Es un ser vivo, como la propia comunidad, en constante movimiento para adaptarse a los cambios que

¹¹ Durante los años estudiados, el equipo se ha conformado por integrantes con estudios terciarios/universitarios en Historia (Fabiana Tolcachier y Ana Miravalles); Letras (Marcelo Díaz y Cantamutto); Comunicación Visual (Nicolás Testoni); Diseño Gráfico (Carlos Mux) y Biología (Rodolfo Díaz); Danza (Natalia Martirena); Artes visuales (Silvia Gattari, Malena Corte, Guillermo Beluzzo) y Economía (Nicolás Seitz); Historia (Analía Bernardi, Esteban Sabanés, Emilce Heredia Chaz, Julieta Ortiz de Rozas).

acontecen en ella y en su ambiente, sea ella regional, nacional o global. Es por eso que no puede ser restringido en un edificio, restricto a una colección y a una exposición o administrado por profesionales competentes sin conexión o comunicación con la comunidad. Es por eso también que ese museo no puede ser concebido como una trampa para turistas o como un monumento a ser inaugurado por la política local en vísperas de elecciones (Varine, 2014, p. 28-29. La traducción es nuestra).

Asimismo, existen algunas características compartidas entre Ferrowhite y lo establecido para un *museo comunitario*. En la página que nuclea a esta variante se lo define como un espacio, en donde los integrantes de la comunidad construyen un autoconocimiento colectivo, que fortalece la memoria alimentando sus aspiraciones de futuro, y la identidad, al legitimar la historia y los valores propios hacia adentro y hacia fuera de ella¹². En efecto, desde el punto de vista patrimonial, físico y simbólico, fueron los trabajadores ferroviarios quienes definieron cuáles eran los bienes culturales a ser conservados y que conformaron el núcleo inicial de la colección con aquello que reconocían como suyo y que poseía algún significado para sí o para el grupo social al que pertenecían.

Sin embargo, el desarrollo que hemos desplegado permite advertir la existencia de un tejido social denso, que ha sido planteado por el equipo institucional mediante una autorrepresentación desde una posición superadora del sistema binario oposicional, como un *entre*. En este sentido, debe considerarse que ya en el primer Acta de reuniones de la Asociación de Amigos del Castillo ha quedado registrada la preocupación por lograr «el acercamiento de sujetos con la posibilidad del aporte, material, laboral o testimonial de todo lo que tenga que ver

¹² Ver <https://www.museoscomunitarios.org/>

con la Usina o el ferrocarril», además de la propuesta de ubicación de los primeros pobladores y casas del barrio Boulevard, así como de restauración de estas últimas (1, 28 mayo, 2005). A su vez, dos meses más tarde, ante la presunción de que sectores de ex trabajadores de la usina se sintieran «desplazados y ofendidos de la recuperación del Castillo por parte del museo Ferrowhite», el arquitecto Reynaldo Merlino, «propone y recomienda acercarlos para colaborar y participar en el objetivo de la recuperación de la memoria del trabajo en la usina, en su construcción, actividades, etc.» (3, 30 julio, 2005).

En definitiva, a diferencia de los museos tradicionales de Historia que, mediante sus colecciones y su discurso curatorial, ponen a circular un relato heroico que supone que todos nos reconocemos en y celebramos esa *comunidad imaginada* (Anderson, 1993), en Ferrowhite el equipo ha afirmado que no existe «la comunidad» como un ente cerrado, homogéneo, reconocible por fuera del museo y sin modificaciones a lo largo del tiempo. Tampoco ha adherido a un relativismo pluralista que desconozca tensiones o asimetrías de poder y (se) ha preguntado:

Si lo que distingue a las comunidades «no es su verdad o falsedad, sino el estilo con que son imaginadas», ¿es posible imaginar una «comunidad» de fragmentos? ¿Es posible renunciar a la tentación de «reunir la diferencia» e intentar subsumir el conflicto que la diferencia lleva latente? (Ferrowhite. 2016, mayo 05).

Así, desde una matriz dialéctica, podría decirse que ha tenido en cuenta a vecinos que han integrado sociedades de fomento barriales y a empresas globales con sede en Hamburgo, a los trabajadores que participaron de la huelga ferroviaria del '61 y a los que la «carnearon», a los hinchas de los clubes de

fútbol archirrivaes Huracán y Comercial, a gente que inmigró a principios de siglo y a otros recién llegados.

Sin embargo, cuando Analía Bernardi ha tomado la palabra, ha evidenciado una posición epistemológica decolonial que, desde una mirada que identifico con la de Homi Bhabha (2004), supera el sistema dialéctico con el planteo de un «tercer espacio». Con esta perspectiva, el pasado es concebido como una forma compleja de significación construida mediante un proceso de traducción cultural entre quienes, con la formación histórica académica realizan el desplazamiento cotidiano desde el centro de Bahía Blanca, y quienes, durante muchos años, vivieron y se sintieron al margen de la historia:

Entre todos asistimos a la construcción de una memoria colectiva, cada uno haciendo su aporte desde «lo que le tocó vivir», encontrando los puntos en que esas historias coinciden, en qué se complementan o se diferencian; preguntando con curiosidad, o escuchando con extrañeza las anécdotas del puerto, de la estiba, de los viajes de ultramar. Porque si bien es cierto que a veces basta con que dos o tres «amigos del taller» se reúnan para que esos relatos circulen y se actualicen, también es cierto que esa «sociabilidad del recuerdo» y ese ejercicio de la memoria son más divertidas si se combinan con cierta distancia. Si hay alguien que «no sabe», «no conoce» pero que se entusiasma con escuchar, enterarse, aprender. De algún modo, si no todos somos uno (La cursiva es nuestra. Ferrowhite, 2016, mayo 05).

En definitiva, si según Nicolás Testoni, en el museo taller «emergen nombres propios y con ellos historias, y entre esas historias la posibilidad de trazar itinerarios que convergen, con algo de suerte, en un hacer común» (Ferrowhite, 2016, septiembre 28), en palabras de Analía:

El museo, entonces, se plantea como un *entre*, no como algo ya definido, sino como el espacio posible para la elaboración de ese algo, de esa acasotensión o tercer ficción entre lo común y lo público. Un umbral, un limbo, una frontera en el sentido de que es una zona de contacto, un lugar para el encuentro, un *entre* físico, pero a la vez relacional. En el museo taller no sólo podemos estar juntos, sino lo que es más complejo, podemos intentar hacer juntos (Bernardi, Analía en Ferrowhite, 2016, mayo 05).

La colaboración como dinámica creativa

A diez años de su inauguración, podemos decir que Ferrowhite no hubiera sido lo que es sin tipos como Adolfo y Pedro, personas que ya no están. Hecho que nos confronta con la idea de que el principal patrimonio de este museo -que no son sus objetos, ni su arquitectura, ni su supuesto ingenio curatorial-, no puede ser conservado. En un museo taller se vive asediado por la sospecha de que, en definitiva, sólo es posible conservar aquello que se transforma y, tal vez -aunque suene raro, ingenuo o temerario-, sólo somos dueños de aquello que se comparte. (Testoni, 2015, septiembre 06).

Según lo planteado en este fragmento de Nicolás Testoni, la dimensión social es la clave de lectura para abordar a Ferrowhite. Desde esta perspectiva, he propuesto que es un *museo de sitio específico* que desarrolla la temática del trabajo ferroviario, desde un *entre*, desde el *espacio vivido*. En este apartado me enfocaré en dos prácticas del museo taller considerándolas *ejercicios decolonizantes compartidos*.

Utilizar el concepto *ejercicio decolonizante* acuñado por María Eugenia Borsani me permite una aproximación institucional más pertinente, porque «procura dar cuenta de un pensamiento en movimiento», «una suerte de acción que se está

desenvolviendo en el mismo momento que damos cuenta de ella, que está haciéndose y siendo; actividad en estado de inconclusividad» (2014, p.19). Esta idea de algo intelectual «que se ejecuta, se actúa, se desempeña» (M.E.Borsani, comunicación personal, 14 noviembre, 2018) y que, por lo tanto, remite a un proceso más que a un resultado, se adecua a las dinámicas institucional y creativa de Ferrowhite, descrita en la cita inicial de este apartado, y al interés de Reynaldo Merlino de «pasar de un museo con objetos, a un museo con situaciones» (R. Merlino, comunicación personal, 26 de febrero, 2019).

Las estrategias de Ferrowhite han sido la conjugación experimental *entre* las vivencias aportadas por los integrantes de la Asociación de Amigos del Castillo, la sólida y rigurosa información de base académica de los historiadores y la creatividad de los integrantes de su equipo. En segundo término, al caracterizar los *ejercicios decolonizantes* del museo taller como *compartidos* me propongo destacar que han tenido un marcado carácter colectivo. Esto es, en el marco del *giro social* de parte del campo expandido del arte contemporáneo¹³ han tenido en cuenta las tres variables señaladas por Claire Bishop: activación, autoría, comunidad (2006b, p. 13). Así, complementando los conceptos de la historiadora del arte británica con la terminología de Crespo-Martin (2016), organizo esta sección a partir de la diferencia entre la *participación* y la *colaboración*, centrándome en la segunda.

En este sentido, al explorar las modalidades de una conciencia creativa colectiva, de socialización y de comunicación, desde la clasificación establecida por Bibiana Crespo-Martín (2016), verificamos que ciertas prácticas museales basadas sobre

¹³ Ferrowhite promueve un modo de experiencia en el cual este antagonismo relacional es predicado no en la armonía social, sino exponiendo aquello que es reprimido en el sostener la apariencia de tal armonía. Ver Belenguer, C. y Melendo, M. J., 2012.

el diálogo abierto propician y producen interacción social a partir de un marco definido por el artista (participación)¹⁴ y en otras, un grupo de personas desarrollan una idea conjuntamente (colaboración).

A continuación, presentaré los ejercicios decolonizantes colaborativos elaborados en Ferrowhite en los que la creatividad ha sido entendida tanto por emerger desde, como por producir, una singular trama social no jerárquica e interdisciplinar *entre* los vecinos cotidianos de la Asociación de Amigos del Castillo¹⁵ y el equipo institucional. En este devenir con pretensiones más igualitarias, el gesto de ceder parte o todo el control de la autoría ha implicado una dinámica de negociación *entre* posiciones más artísticas coordinadas por su entonces director Reynaldo Merlino y otras de mayor riesgo e impredecibilidad activista, que han pretendido una restauración del enlace social mediante una elaboración colectiva de significado sustentada en el pensamiento decolonial.

Se enmarcan así en el giro del arte contemporáneo que concibe las conexiones entre la literatura, la música y las artes visuales como un intersticio social con duraciones diferentes a las de la vida cotidiana. Es decir, en tanto el régimen estético actual ya no está dado por criterios de perfección técnica, sino «por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible» (Bourriaud, 2006, p. 30), se ha diluido la condición profesional de la actividad y se ha democratizado el

¹⁴ En las estrategias curatoriales del museo taller, la participación ha sido considerada con roles variables: como protagonista, invitado o testigo en las entrevistas y también como un espectador activo dispuesto a desplazarse, mirar, leer, escuchar, manipular, reflexionar.

¹⁵ Integrada en su mayoría por vecinos jubilados *ad honorem* con saberes técnicos; mencionados en este trabajo: Pedro Marto (Barrio Saladero de Ing. White, 1942, fue estibador portuario); Roberto Orzali (Ingeniero White en 1943, trabajó en la flota de YPF, en el dragado del puerto de Ingeniero White y recorrió el mundo desempeñándose como marinero, timonel, *motorman*, *oiler* y contra maestre en embarcaciones de variadas nacionalidades); Ángel Caputo, trabajó en la usina y fue buzo junto con Atilio Miglianelli (Ingeniero White, 1933-2007); todos amigos cotidianos y asiduos colaboradores en el día a día del museo taller.

hecho artístico (Groys, 2014, p. 105). A partir de estas nuevas condiciones de producción, también se ha multiplicado la opción por las estructuras colectivas, por la creación de *modos de sensibilidad* y de *situaciones de proximidad* propicias para la elaboración de formas novedosas de lazos sociales que implican a conjuntos heterogéneos (Laddaga, 2006).

La Rambla de Arrieta

Desde 2009, el equipo de Ferrowhite ha propuesto la recuperación del frente marítimo de la ex usina para convertirlo en un paseo comunitario. A partir del encuentro del plano de un gran balneario popular que se habría ubicado a un costado de la usina y a pocos metros de los elevadores de chapa -en la zona lindante al espacio que hoy ocupa el Museo taller que en el pasado era utilizada como balneario-, investigaron que el primer proyecto había surgido durante el gobierno municipal de Agustín de Arrieta (1932-1935):

Arrieta no concretó su idea, pero un repaso a la documentación recopilada en nuestro archivo permite certificar la persistencia tenaz de aquel sueño. En 1943, se crea la Comisión Ejecutiva «Pro Construcción del Balneario regional», integrada por asociaciones civiles y profesionales, clubes y sindicatos. En 1961, la Sociedad de Fomento de Ingeniero White impulsa desde su boletín la realización de un proyecto similar, que ese mismo año es presentado ante la legislatura de la Provincia de Buenos Aires por los senadores Baeza y Goyarzú. En 1968, los vecinos de Ingeniero White reiteran el pedido en una nota elevada al intendente el 31 de julio. Con variantes, las iniciativas se repiten. En 2001, la Universidad Tecnológica Nacional formula un proyecto de uso integrado del castillo y su frente marítimo. Hace apenas tres años, María Elena Súltora propone desde la Dirección de Planeamiento

Urbano de la Municipalidad declarar el área Zona de Reserva de Interés Urbano. Tal como señalaba el texto presentado ante la Cámara de Senadores en el 61: «En la plataforma municipal de todos los partidos políticos figura, en cada elección, entre las obras públicas a realizar, la construcción de un balneario, que siempre queda postergado.» (Ferrowhite, 2011, febrero 18).

Con esa suerte de «postal de un futuro que no fue» y los relatos de los vecinos referidos a sus vivencias en los improvisados piletones construidos espontáneamente con piedras en los efluentes de las turbinas de la usina, desde mediados de 2008 comenzaron a pensar en la rambla «como un gesto irónico que luego fue tomando forma, un invento que hicimos nosotros como recreando aquel proyecto de Agustín de Arrieta; [...] es un lugar que, como rambla y espacio de ocio, es casi absurdo, en el sentido de que es un espacio absolutamente contaminado y que el agua debe ser intocable...!» (R. Merlino, comunicación personal, 20 julio, 2019). Nicolás Testoni ha sostenido que «Como tantas otras cosas en este museo, la Rambla de Arrieta fue primero un chiste. Una playa fingida durante una noche de carnaval que terminamos tomándonos en serio» (Testoni, 2017, diciembre 16).

De esta manera, mirando la historia «a contrapelo» con un sentido benjaminiano, han afirmado que elaborar una tradición vinculante con el único intendente socialista que ha gobernado Bahía Blanca y operativa para reclamos del presente (Williams, 1980, p.138), «no es un acto de nostalgia; es asumir que la misma historia que nos ayuda a comprender por qué White ha llegado a ser como es, nos permite imaginar que las cosas fueron y por lo tanto pueden ser de otra manera»:

La Rambla de Arrieta es quizás nuestra última oportunidad de abrir una brecha en el cinturón de concreto que ciñe la costa de Ingeniero White. Pero su desaparición no es solo un problema de los whitenses, sino de Bahía en su conjunto. [...] No solo, como se suele decir, Bahía no mira el mar: incluso hace de cuenta que no existe, como si todos esos cargueros taiwaneses, iraníes y chinos hubieran atravesado el desierto sobre carretones para llegar hasta acá. La Rambla de Arrieta no es un delirio, a menos que aceptemos que nuestras expectativas de vivir mejor lo son. El delirio es adoptar como principio de realidad el interés exclusivo de quienes se preparan para hacer con ella grandes negocios. (Ferrowhite, 2011, febrero 18).

Es decir, para implicar pasado y futuro como puntos de apoyo para una intervención sobre la realidad presente, debieron averiguar qué se hacía en ese lugar antes de que silos de la trasnacional cerealera Toepfer y chimeneas de la central termoeléctrica Luis Piedrabuena lo ocuparan casi por completo, y pensar cómo se vivirá en este puerto en el futuro.

La Rambla ha sido, entonces, un *sitio específico*¹⁶ concebido «como un espacio de *colaboración* entre alumnos de escuelas, vecinos y ex trabajadores que permita diseñar colectivamente un paseo con vista a la ría» (Ferrowhite, 2011, febrero 18). A partir de este objetivo conciliador, se han condensado allí una diversidad de situaciones que han propiciado y han producido interacción social, dando cuenta de la «posibilidad de una construcción colectiva en la que naturaleza e historia, cultura y economía [...] no pueden entenderse en abstracto,

¹⁶ Para entradas en las que se atiende críticamente a esta propuesta en relación a su sitio específico, ver: Testoni, Nicolás (2011, marzo 6). *Vamos. Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/03/vamos.html>) y Testoni, Nicolás (2017, diciembre 16). *Playa y pueblo. Boya 70*. Recuperado de <https://boya70.wordpress.com/2017/12/16/playa-y-pueblo/>

ni por separado». Así, recuperar la vista al mar fue una de las luchas políticas compartidas.

El uso creciente del sitio tanto durante las «visitas que empiezan afuera» como de eventos que han encarnado diversas formas de un *futuro pasado* (Huysen, 2002), han explorado la socialización y la coproducción colectiva. Bajo el lema «La Ría para todos» en el marco de la Noche de los Museos (2009- 2011)¹⁷ y el «Carnaval de la Marea» (2011-2013)¹⁸, los vecinos han colaborado tanto en la toma de decisiones como en la producción durante el proceso de organización de fiestas en las que, por unas horas, ha vuelto a haber disfrute entre terminales cerealeras trasnacionales y ruinas de industrias no tan antiguas. Simulacros de playa, danza aérea en la torre del castillo, botadura del Arca Obrera, danza contemporánea, residencias artísticas, festivales de poesía, partidos de tejo, espectáculos de magia y murgas han alternado con las siempre presentes bandas musicales whitenses en vivo y los choripanes.

Una y otra vez, múltiples voces han tenido protagonismo, ya sea al invitar desde audios y videos promocionales o al recuperar luego lo sucedido en los

¹⁷ Ver, por ejemplo: Ferrowhite (2009, marzo 2), Una noche en la Rambla de Arrieta. *Museo Taller*.

Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2009/03/una-noche-en-la-rambla-de-arrieta.html>;

¹⁸ Durante la gestión de Sergio Raimondi en el área cultural del municipio, se intentó revertir las consecuencias nefastas de la prohibición de los feriados de carnaval por parte de la última dictadura militar y de la persecución que sufrieron en aquellos años los murgueros por sus canciones de protesta. Al acompañar esta iniciativa, el equipo de Ferrowhite destacó la importancia de «pensar todo esto en tiempos en los que esta celebración, con fuerte raíz barrial, es auspiciada por el propio Estado Nacional, en el que una Delegación y dos museos municipales colaboran junto a los vecinos y sus organizaciones para activar el carnaval, con sus voces y sus disensos, en las calles del puerto». (Ferrowhite (2012, febrero 13). La carroza prohibida (Ingeniero White, 1922). *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/02/la-carroza-prohibida-ingeniero-white.html>).

registros de cada evento, para evocar «aquellos festejos de hace muchos veranos atrás y empezar a imaginar cómo pueden ser los de hoy en día».

Aún más, el equipo ha reflexionado que el colectivo conformado con estos ejercicios compartidos reivindica una identidad al mismo tiempo que la amplía, la desplaza, la transforma, en tanto mujeres y hombres se «co-pertenecen» sin establecer una condición definitiva de pertenencia; se trataría de «un colectivo, en fin, que pisa firme pero con gambetas de cangrejo, cuyo paso es tan poco previsible como la lluvia o el viento en este lugar.» (Ferrowhite, 2013, marzo 6).

A partir de todo lo dicho es posible establecer también aquí, entonces, un paralelo con el concepto de *ecologías culturales* planteado por Reinaldo Laddaga (2006). En efecto, la Rambla de Arrieta ha sido un proyecto iniciado por los artistas del equipo institucional para intensificar procesos abiertos de conversación e improvisación, que ha involucrado a los integrantes de la Asociación Amigos del Castillo durante tiempos largos, en los cuales la producción estética ha pretendido modificar el uso de ese espacio y ha apuntado a la construcción de modos experimentales de coexistencia.

Por otra parte, con la Rambla han hecho *espacio público* al transformar el espacio de libre acceso en *esfera pública*. Según Rosalyn Deutsche, “la condición pública de una obra de arte no estriba en su existencia en una ubicación que se predetermina como pública, sino más bien en el hecho de que ejecuta una operación: la operación de hacer espacio público al transformar cualquier espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública” (2007, p. 2). En este sentido, el equipo ha afirmado:

Nuestra manera de defender este espacio ha sido usarlo, como siempre, con lo que se tiene a mano. Bailamos acá. Trajimos mesas y sillas. Pollo y cerveza. Llenamos con humo de chorizo la noche del puerto trasnacional. En

pleno «conflicto del campo» imprimimos un cartel que decía: Estamos con el mar. [...] Las chicas y chicos del taller de serigrafía armaron su propia «cortina forestal», una que en lugar de tapar, le pone marco al paisaje industrial: flores fabricadas con todas las botellas de pvc que andan tiradas por ahí, camalotes plásticos tan indiferentes a la sospechosa calidad del agua del estuario, como capaces de aguantar mil años de sequía. Recuperamos del agua puntales de obra y maderas de enconfrado y con ellas fabricamos bancos, cajas de herramientas y mesitas de bar. Cada tanto, montamos un escenario hecho con tambores, invitamos bandas y murgas amigas, y cuando eso sucede, Ferrowhite suena con «Rock in Ría»¹⁹ o se sacude con el «Carnaval de la Marea» (Ferrowhite, 2014, mayo 23).

Esto es, los vecinos y el equipo en tanto sujetos dotados de voz se han vuelto *visibles* y han hecho aquí su aparición política (Deutsche, 2007). En este sentido, Analía Bernardi ha sostenido que La Rambla ha sido uno de los proyectos de ritmo más cansino y a largo plazo:

Hemos ido dando pequeños, pero fundamentales pasos en lo que tiene que ver con la recuperación de este lugar como espacio público. Haber demolido paredones, retirado escombros, asegurado las zonas más problemáticas de acceso al castillo, construido unos módulos para poder habitar ese espacio, son acciones que han demorado mucho tiempo y no siempre son visibles, pero que hacen a trabajar por esta gran demanda de «salir al mar». Han implicado un gran fortalecimiento de este espacio en tanto comunitario, ya

¹⁹ Durante esa Noche de los Museos, para pedir por la recuperación del castillo para la comunidad, el evento *Rock in ría* reunió bandas y la Orquesta Escuela de Ingeniero White, junto a Sarita Cappelletti al piano, acompañada por Astor Vitali en la Casa del Espía. Ver: (Ferrowhite (2011, febrero 18). Playa y pueblo. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/02/playa-y-pueblo.html>); Ferrowhite (2011, noviembre 30). ¡Rock in ría! *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/11/rock-in-ria.html>

que no sólo supone rescatar las memorias del pasado balneario, sino también, activar la presencia en el aquí y ahora con las familias que son nuestras vecinas. Es el proyecto también que expone una tensión fundamental y fundante de este espacio. Construir un espacio público en medio de un puerto cada vez más privatizado. Conecta a su vez con muchos otros proyectos, que se han ido dando [...] (A. Bernardi, comunicación personal, 12 marzo, 2019).

La obtención de diferentes premios y apoyos²⁰ ha facilitado la continuidad de la construcción de la Rambla de Arrieta y su activación como espacio público con potentes ejercicios colectivos que han reconocido el conflicto y han buscado reiniciar el futuro por medio de la inesperada aparición de un pasado relevante. En definitiva, ha sido una acción anacrónica mediante la cual Ferrowhite se ha vinculado dialécticamente con la contemporaneidad (Bishop, 2018).

EL Arca Obrera

La idea empezó a gestarse cuando el vecino y amigo cotidiano Ángel Caputo acercó al museo una foto en la que Atilio Miglianelli con sus compañeros del equipo de buceo de la usina General San Martín estaban sobre una balsa hecha con pallets de madera y tambores de aceite, en proximidades de lo que ahora es la Rambla de Arrieta pero para ellos era la «marea del castillo». Así, al preguntarse cómo sería esa balsa hoy, Guillermo Beluzo diseñó un artefacto con

²⁰ En 2008: distinción en el concurso internacional «Somos Patrimonio»; 2016: mención de honor en el «7º Premio de Educación y Museos», organizado por el Programa Ibermuseos; En 2015, ganan el concurso del Fondo Argentino de Desarrollo Cultural y del programa «Puntos de cultura» de la Secretaría de Cultura de la Nación, sumado al posterior aporte de la Fundación Cargill y a la colaboración de los guardaparques de la Reserva Natural Bahía Blanca, Bahía Falsa, Bahía Verde, emprenden la recuperación de una de las salas de la ex usina e inician la apertura definitiva de la Rambla de Arrieta.

bidones de agua de consumo domiciliario en desuso amarrados entre sí por tiras de polietileno, para indicar que

El agua que falta en los bidones suele faltar en nuestra ciudad, en tanto el polietileno del que están hechos sobra, entre otras cosas porque el agua es uno de los principales insumos y el plástico uno de los principales productos del polo petroquímico que cerca nuestras costas. [...] Tal vez la pregunta implícita en el proceso de su construcción y uso es qué tipo de lazos somos capaces de tramar en el disenso, toda vez que de mantenernos unidos depende seguir a flote (Ferrowhite, 2014, mayo 23).

Tomando distancia de un acto de nostalgia y mediante una «estética del rebusque», la materialidad de este objeto ha realizado una referencia crítica al consumo de agua efectuado por las empresas petroquímicas. Según Emilce Heredia Chaz (2018), así como el volumen de producción industrial en el Polo se ha incrementado en los últimos años, ha aumentado simultáneamente el empleo intensivo de bienes comunes naturales y urbanos, en contradicción con los procesos de reproducción de la vida misma. Es decir, la apropiación de la naturaleza y la ciudad como condición de la acumulación capitalista, al mismo tiempo ha contaminado las aguas del estuario, los suelos, el aire y ha configurado una estructura de desigual distribución social y territorial²¹.

En tanto dispositivo «de escape en caso de accidente», la balsa ha operado como una proyección ucrónica que ha dado cuenta de un imaginario social (Baczko, 2005) cargado de miedos. Sin embargo, frente a la perspectiva apocalíptica, el Arca Obrera no sólo ha elaborado sentidos acerca de la realidad y

²¹ Hemos mencionado ya que la expansión que experimenta PBB durante la segunda mitad de los 90 define una situación ecológica de novedosas características e intensidad, que profundiza numerosos problemas urbano-ambientales alrededor de los cuales se organizan diversos procesos de conflictividad social. Ver: Heredia Chaz (2018).

ha interpelado al poder, sino que ha puesto de relieve la lucha por derechos políticos y sociales y ha habilitado esperanzas, aunque sea desde la ironía. En este proyecto, una vez más, poner *en acto* la historia ha implicado la dinámica relacional privilegiada por Ferrowhite. Desde una idea no convencional de patrimonio, según el equipo, los bidones valen en tanto materializan vínculos y son punto de partida o de llegada de esa relación social tan fundamental como problemática que es el trabajo (Ferrowhite, 2012, enero 16). En este sentido, no es sólo un dato que la construcción y la primera botadura fueron posibles porque los ex trabajadores del mar y amigos cotidianos del museo Ángel Caputo, Roberto «Bocha» Conte, Luis Leiva y Roberto Orzali compartieron conocimientos y experiencias con el equipo del museo taller. Este hacer colaborativo ha sido recordado así por el marino mercante:

Quando recién tiramos la balsa, chocamos con los arrecifes, zafamos por medio del bichero y nos fuimos... después nos llevó lejos la marea... Luis Leiva tuvo que seguirnos con la filástica en la mano para sujetarnos... yo le pedí a Caputo que suelte su cabo para emprender la navegación.... estaban los obreros de Toepfer mirándonos, se reían, nos sacaban fotos, no lo podían creer... (Ferrowhite, 2012, febrero 1).

Presentado como el Arca Obrera durante una de las noches del Carnaval de la Marea del 2012, el «dispositivo de veraneo (y escape en caso de accidente)» ha quedado disponible para su activación en otras instancias²². En octubre de ese mismo año, fue expuesto en el encuentro de arte y tecnología «Fase» llevado a cabo en el Centro Cultural Recoleta, en el cual se presentaron y discutieron

²² En 2016, algunos días de temperatura muy elevada, la balsa ha sido llevada al balneario municipal Maldonado para el disfrute de breves experiencias de navegación de los chicos presentes. Ver: Ferrowhite (2016, febrero 15) Un museo en la pileta. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2016/02/tirarse-lapileta.html>

producciones artísticas y sociales que se hubieran mantenido en el tiempo y que estuviesen marcando tendencia bajo un interés del arte como proceso «y no como *commodity*»²³.

En tanto objeto *de uso*, durante las siguientes temporadas estivales, algunos días en los que la marea ha estado alta y el viento ha acompañado, ha sido utilizada en breves excursiones marítimas por la ría²⁴. Al poner el cuerpo en acción, la mirada ha sido acompañada por el recorrido. Es decir, al *ir* al sitio específico, éste ha dejado de ser un paisaje, un cuadro en el que «hay...» y se ha transformado en una *operación*, en *acciones espacializantes* (De Certeau, 2000, p. 129-131), en un organizador de movimientos («*chocamos* con los arrecifes, *zafamos* por medio del bichero y *nos fuimos*», ha dicho Roberto Orzali).

Desde otra perspectiva, en el marco de las condiciones en las que se han formulado las distintas representaciones de ese lugar por parte de cada uno de los grupos que lo han constituido, este artefacto elaborado con la producción de las empresas instaladas en el puerto ha sido el medio facilitador de una *táctica* (De Certeau, 2000) de resistencia frente al poder dominante de las multinacionales. En efecto, por haber sido un ejercicio colectivo de un museo estatal, ha producido *espacio público*. En tanto operación ha promovido el antagonismo²⁵ (Mouffe, 2007): en esas aguas de libre acceso navegadas

²³ Ver: <http://www.faseencuentro.com.ar/index.html> y Ferrowhite (2012, octubre 3). ¡Zarpamos!

Museo Taller. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/10/zarpamos.html>

²⁴ Por ejemplo, con este «vehículo para capear, con algo de humor, el temporal del progreso que arrecia sobre este puerto», en 2012 navegaron por la ría como acción de resistencia. Se sugieren las entradas: El arca obrera (2012, enero 16); Navegar sin temor (2012, febrero 1); El arca obrera 2, Instrucciones de uso (2012, diciembre 6); Por qué brindamos (2012, diciembre 30); El oro y el barro (2013, febrero 5). Accesibles en <http://www.museotaller.blogspot.com.ar>.

²⁵ Laclau y Mouffe utilizan el término *antagonismo* para designar la relación entre una entidad social y un «afuera constitutivo» que bloquea su conclusión. El antagonismo afirma y simultáneamente evita la clausura social, revelando la parcialidad y precariedad -

continuamente con un criterio económico por agentes del capitalismo internacional, ha establecido la presencia del Estado y de la sociedad como sectores en conflicto y ha reforzado la democracia como modo político.

Así, con la Rambla como marco, el Arca Obrera ha sido un ejercicio decolonizante colaborativo que se ha enlazado con distintas modalidades del arte contemporáneo: por un lado, con aquéllas que ponen el énfasis en prácticas relacionales y desarrollan modos de estar en común; en tanto práctica de *deriva*, con las que recuperan la experiencia vivencial²⁶ y, al hacer visible la posibilidad de ocupar ese sitio específico con otros usos, con las que producen imágenes críticas que irrumpen en el ensimismamiento, estableciendo modos de ver no-indiferentes.

Un museo activista

Cada museo supone un modo de conservar el pasado, pero también un modo de utilizarlo, de actualizar ese pasado en el presente. Si algo de cada uno de estos archivos particulares viene a parar a Ferrowhite, quizás sea porque reconocen la necesidad de los otros y de este museo estatal, que se sueña de todos, para ampliar el sentido de su propia experiencia. Y quizás también, porque todos los museos, tanto los personales como éste, que hacemos entre muchos, comparten el mismo tipo de incertidumbre, la misma inquietud ante cuestiones que los exceden: ¿Cómo hacer para que la memoria no se vuelva el módico consuelo de quienes perciben este presente como una derrota?

la contingencia- de toda totalidad. El antagonismo es la experiencia del límite de lo social. La imposibilidad de la sociedad no es una invitación a la desesperanza política sino el punto de partida de una política propiamente democrática.

²⁶ Para prácticas artísticas que proponen el error para poner en funcionamiento el pensamiento performativo, ver Recasens (2014). La autora presenta algunas iniciativas artísticas que han utilizado el caminar como parte de su práctica.

¿Cómo hacer para que el «rescate del pasado» no sirva para tranquilizar la mala conciencia de los responsables concretos de la actual situación? Una sola frase, en la voz potente del «colorado» Ceci, vuelve todos sus papeles documentos de candente actualidad: «Todavía no está escrito que no se pueda ganar». (Testoni, 2007, febrero 20).

La dinámica creativa de las propuestas analizadas nos ha permitido pensarlas dentro del giro social del arte contemporáneo (Bishop, 2006) como *ecologías culturales* (Laddaga, 2006). En este sentido, la autoría colaborativa ha propiciado un estatus igualitario entre artistas y no artistas, quienes han operado conjuntamente de modo posdisciplinario²⁷ en el desarrollo de iniciativas a largo plazo.

La continuidad en el tiempo, que constituye un rasgo específico de estos proyectos de Ferrowhite, ha sido posible por la organización establecida entre el equipo rentado de empleados municipales, la activa Asociación de Amigos del Castillo y el denso entramado social tejido con los vecinos. Los lazos fluidos y, al mismo tiempo, flexibles han facilitado la reformulación de los grupos en torno a distintos temas, en vinculación con el acontecer de la localidad. El diálogo entre individuos con saberes diferentes ha permitido la exploración de formas inesperadas de solidaridad durante la construcción de aprendizajes conjuntos, sobre la base de un concepto amplio y dinámico de cultura (Williams, 1980), que ha recorrido todas las publicaciones de los blogs y Marcelo Díaz ha hecho explícita al ser entrevistado por Brownell (2017):

²⁷ Laddaga (2006) define como «modos posdisciplinarios de operar» a estas nuevas lógicas organizativas y nuevos modos de reunir a los individuos, las tecnologías, los recursos, los espacios para la producción de acciones y discursos. Esto es lo que los artistas, los escritores, los cineastas en los que se detiene, ensayan hacer. Lo menciona como una «desinversión de la modernidad», en oposición a la modernidad de la «sociedad disciplinaria» que Michel Foucault describía a partir de los años 70; una sociedad donde las ciencias y las artes se desplegaban según la forma de las disciplinas.

[...] si consideramos la cultura como algo estático, como un repertorio de objetos, de creencias o de valores que simplemente son asignables a comunidades, la promoción de los derechos culturales pasa por garantizar el acceso a los bienes culturales, lo que no está mal, pero no trastoca de fondo esa idea un poco tradicional de «llevar» la cultura desde un cierta centralidad a espacios periféricos que parecieran no tener cultura, o no tener una cultura lo suficientemente apta, por lo que necesitan entonces que uno les lleve otra. Para romper con eso, se necesita una noción dinámica de cultura. Una noción de cultura que no esté enfocada solamente en el arte, y que no esté enfocada solamente en el acceso a los bienes culturales, sino en garantizar la participación en la cultura de la comunidad. [...] Garantizar la participación en la cultura de la comunidad quiere decir ser tenido en cuenta, ser escuchado, ser considerado, por parte de todos los sectores de una comunidad [...] y no sólo en la producción artística, sino también en distintas prácticas laborales, culinarias, de creencias, la lengua, en el caso de comunidades originarias e inmigrantes. (Díaz en Brownell, 2017, p. 101).

Asimismo, desde una idea de sujeto integral es que han planteado *La Rambla de Arrieta* y *El Arca Obrera* como comunidades experimentales en procesos abiertos y cooperativos «de reconstrucción de las memorias colectivas que se conjugan en una clave creativa y lúdica, indagando en nuevas formas estéticas y políticas de articulación entre arte y sociedad» (Brownell, 2017, p. 90).

Esto es, la investigación histórica desarrollada con las voces de los trabajadores ha sido la base para desmontar prejuicios, trabajar con *las* memorias y desplegar propuestas creativas insertas en la relación problemática entre el arte contemporáneo y la política.

En 2012, Diana Ribas cuestionó el concepto bipolar de *límite* existente entre arte y política y sugirió el de *frontera* para analizar Ferrowhite y otros proyectos regionales que han trabajado desde la interrelación en un territorio poroso. La investigadora bahiense sostuvo que los sentidos políticos emergentes construidos de manera colectiva han sido formalizados mediante diversas estrategias artísticas.

Por su parte, Pamela Brownell ha establecido que esta institución pública ha adoptado para sus proyectos «un cierto modo artístico de incidencia, en el que la desdelimitación y diversificación del arte contemporáneo confluye con la vocación por renovar los paradigmas de acción cultural para generar espacios provocadores de participación comunitaria» (2017, p. 90). En esa entrevista de 2017, Marcelo Díaz se refirió a la presencia de lo artístico en Ferrowhite como «un espacio poroso» y sostuvo:

El arte fue siempre un proceso abierto que podía dialogar con una serie de prácticas que son las que desarrolla el museo y la comunidad con la que el museo se relaciona. Un lugar de ida y vuelta. ¿Por qué nos interesaba también el arte? Porque el arte muestra esa construcción. Algo que nos interesaba en el museo era no dar una versión de la historia y que esa versión de la historia fuera percibida como *la historia*, sino mostrar la historia como un espacio en disputa.

Inclusive que la propia versión del presente de la comunidad en la que vivíamos se presentara como un espacio en disputa. ¿Por qué? Porque lo que nos interesaba era que apareciera la voz de los trabajadores. [...] Y lo que nos interesaba era ver cómo pueden aparecer estas voces. En qué mezcla pueden aparecer. Y los dispositivos artísticos permitían esas

apariciones. Permitían también ver ese factor que es construido. (Díaz en Brownell, 2017, p. 91).

En este análisis, siguiendo a Kastner (2014), se advierte que la serie de ejercicios colaborativos puestos en acto en *La Rambla* han articulado la protesta y la denuncia con la fiesta. Por caso, cuando en enero de 2011 *La Nueva Provincia* anunció la decisión estratégica del Consorcio de Gestión del Puerto de realizar un nuevo dragado en el canal principal y de utilizar el material extraído del fondo del estuario para rellenar, entre otros sectores, la franja de marisma y cangrejal que rodea a la ex usina²⁸, refutaron en el blog institucional:

El refulado -dice el diario- será empleado para construir una tercera posta de inflamables [en Puerto Galván] y para ganarle terreno al mar, con destino a nuevas industrias, en el sector de la antigua usina San Martín ya que, continúa, «con ese material se tornarían utilizables allí, entre 15 y 20 hectáreas, las cuales se destinarán a futuros emprendimientos industriales». No deja de ser curioso el lenguaje con el que se cuentan estas noticias. «Tornar utilizable» implica, en realidad, restringir los posibles usos del sector a un único uso que prioriza, una vez más, el interés privado por encima del público. «Ganarle terreno al mar» significa, en primer término, ganárselo a los vecinos.

La ribera del castillo representa quizá la última zona urbanizada a través de la cual aún es posible un acceso franco a las aguas de este puerto. Un sitio privilegiado para aprehender la magnitud y complejidad de los procesos que en esas aguas a diario suceden. Un lugar para mirar el mar y todo lo que en el mar interactúa: agua y amoníaco, buques gaseros y canoas de pesca, soja y salicornia, dragas holandesas y cangrejos cavadores, aves migratorias y

²⁸ Ver: Ya piensan en la tercera fundación del puerto (2011, abril 30). *La Nueva*. Recuperado de <https://www.lanueva.com/nota/2011-4-30-9-0-0-ya-piensen-en-la-tercera-fundacion-del-puerto> y <http://www.sololocal.info/index.php/noticias/2202-dragado-bahia-blanca>

commodities, muelle y -no nos quitemos del cuadro- museo... un lugar que ahora está a punto de ser sepultado. (Ferrowwhite, 2011, febrero 18).

Poco después, en marzo de 2011, invitaron a pasar «una velada inolvidable en el único y tal vez último museo con vista al mar», en la que el vecino Néstor Naum invitaba a una caminata hasta las aguas del balneario de la usina, sacaron fotos con trajes antiguos de bañistas, regalaron cintitas rojas con la frase «La ría para todos» e invitaron a firmar un petitorio escrito por el vecino y amigo cotidiano Pedro Marto en nombre de todos los amigos del museo taller, que entre otras cosas decía: «No al relleno del zanjón de la Usina»²⁹. Es decir, mediante esta táctica (De Certeau, 2000) de recuperación del sitio específico que habían comenzado a llamar la *Rambla de Arrieta* no habitaron el lugar desde la nostalgia, sino desde una lectura del pasado a contrapelo (Benjamin, 2005) operativa para problemas del presente.

De la misma manera, según vimos, estos proyectos colaborativos articularon la protesta con mediaciones que incursionaron en realizaciones fronterizas. El Arca Obrera objetualizó la denuncia en un artefacto con un relato político construido en relación a un escape ante el peligro de catástrofe por falla en el Polo petroquímico y, al mismo tiempo, al posibilitar el placer de navegar por la ría transformó sus aguas en un espacio público recorrible, en un territorio con una marca estatal en medio de los continuos usos comerciales.

En definitiva, junto a la continua autorreflexión sobre la distancia existente con la comunidad y sobre su propio rol en tanto museo y en tanto taller, en Ferrowwhite

²⁹ Ver: Ferrowwhite (2011, marzo 16). Una rambla en el taller. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/03/una-noche-en-el-taller.htm> y Ferrowwhite (2011, marzo 21). Cóctel y petitorio. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/03/coctel-y-petitorio.html>.

han tejido un *entrelazado comunitario*³⁰ que ha posibilitado la elaboración de ejercicios colaborativos críticos en relación a temáticas sociopolíticas concretas como el trabajo, la producción y sus alcances en la educación en el contexto neoliberal, mediados por *situaciones creativas*: fiestas en la *Rambla de Arrieta* y breves navegaciones con el *Arca Obrera*. Así, el desarrollo de este activismo artístico ha expandido el concepto de arte hacia un territorio fronterizo (Ribas, 2012), y ha generado una *re-existencia* (Albán Achinte, 2012), al denunciar con imaginación el orden social dominante y reinventar la vida en confrontación a los patrones de poder. En palabras de Nicolás Testoni:

El gran desafío o dificultad para este pequeño museo es cómo, en medio de la expropiación generalizada de nuestros recursos y capacidades, ser capaces de generar y disfrutar de un hacer común, no como un espacio de pretensión autónoma, sino en los intersticios tanto de la razón estatal como de la lógica del lucro privado. Y cuando digo «común» no me refiero a alguna propiedad que definiría la esencia de la cada vez menos evidente comunidad de la que formamos parte, sino a todo aquello que, por ser compartido en una tarea, defendemos, justamente, como inapropiable. (N. Testoni, comunicación personal, 3 marzo, 2019).

Estas operaciones constelares -efectuadas sobre todo en el espacio, primero, y en el tiempo, siempre-, nos permiten afirmar que Ferrowhite es un ejemplo más de los museos dialéctica y radicalmente contemporáneos. Según Bishop (2018),

³⁰ En los últimos años, el equipo ha reflexionado sostenidamente respecto a la complejidad del concepto *comunidad* y sus implicancias. Ver: «El museo como *entre*», texto institucional presentado por Analía Bernardi en la mesa «Museos comunitarios» de la que también participaron representantes del museo Casa Guimaraes Rosa (Cordisburgo, Brasil), del Espacio Cultural Luiz Estrela y del Museo de Quilombos y Favelas Urbanos (MuQuiFu), ambos de Belo Horizonte. Ver: Ferrowhite (2016, mayo 5). Museo, comunidad y quilombo. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2016/05/museo-comunidad-y-quilombo.html>

por oposición al presentismo que toma nuestro momento actual como horizonte y destino de nuestro pensamiento, predominante en los museos de arte contemporáneo globalizados, envueltos en arquitecturas espectaculares y dependientes de exhibiciones taquilleras, diseñadas para atraer inversores corporativos, filántropos y audiencias masivas, algunos museos con una colección histórica se han convertido en el laboratorio de pruebas más productivo para una contemporaneidad multitemporal. En ellos, lo contemporáneo se percibe menos como una cuestión de periodización o discurso que como «un *método* o práctica, potencialmente aplicable a todos los períodos históricos» (p. 84).

¿Ferrowhite es un museo?, ¿es un taller?, ¿es un centro de Arte?, ¿de Historia? Estimo que en esa *frontera* compartida con muchos entrecruzamientos, que interrogan tanto al museo como al arte latinoamericano en la actualidad, ha residido la potencia de este museo taller en tanto los ejercicios decolonizantes con metodologías colaborativas desplegados aquí se han fundamentado en un paradigma histórico que, en vez de registrar triunfos y vencedores, ha identificado problemas del presente y ha rastreado en el pasado sus orígenes, cuestionando las matrices del poder para promover el disenso creativo con un sentido emancipatorio.

Bibliografía

Archivo de la Asociación Amigos del Castillo (AAC): *Libro de Actas de Asambleas* (2006- 2014) y *Libro de reuniones de Comisión Directiva* (2005-2014).
Baczko, Bronislaw (2005). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva visión.

- Belenguer, Celeste y Melendo, María José (2012). El presente de la estética relacional: hacia una crítica de la crítica. *Calle 14*, 7, (8), 88-101.
- Belenguer, Celeste (2014a). *De la contemplación a la experiencia de recordar: aportes artístico-visuales al discurso museográfico*. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales con orientación en Grabado y Arte impreso, sin publicar, UNA, Buenos Aires.
- ____ (2014b). Recordar en los espacios museales: de la contemplación a la experiencia. *Revista Cátedra de Artes. Revista de Artes Visuales, Música y Teatro*, (13), 15-39.
- ____ (2016). Nueva visión de museos comunitarios: desplazamientos en el caso latinoamericano. En M.E., Borsani y Melendo, M. J. (Comps.), *Ejercicios decolonizantes en el Arte: experiencias estéticas desobedientes* (p. 45-80). Buenos Aires: Ed. del Signo.
- ____ (2018). Desplazamientos y tensiones en torno al museo: el caso latinoamericano y la experiencia de recordar. En M. E. Borsani; J. C. Leite y T. de Souza Higa (Eds.), *Deslocamentos teóricos e populacionais. Fronteiras epistêmicas e geográficas* (p. 296-309). Cuiabá: Editorial de la Universidad Federal de Mato Grosso.
- Benjamin, Walter (2005), *Libro de los Pasajes*, Ed. Tiedemann R. Trad. L. Fernandez Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid, Ediciones Akal.
- Bishop, Claire (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*. No. 110, 51-79.
- ____ (2006). The social turn: collaboration and its discontents. *Artforum*, vol. 44, No. 6, 178-183.

_____ (2018 [2013]). *Museología radical: o qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Libretto.

Borsani, María Eugenia (comp.) (2014). *Ejercicios decolonizantes en este sur (subjetividad, ciudadanía, interculturalidad, temporalidad)*. Buenos Aires: Ed. Del Signo.

Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Brownell, Pamela (2017). El arte como espacio abierto para la política cultural pública: entrevista a Marcelo Díaz. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (26), 89-102. Recuperado a partir de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3981/3557>

Chagas, Mario de Souza (2009). Memória e poder: dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia*, 19, 43-81.

Crespo-Martín, Bibiana (2016). Arte participativo en el espacio público. Propositiones metodológicas acerca de algunos de sus preceptos. *On the W@terfront*, Vol. 45, núm. 2, Barcelona, 7-35.

De Certeau, Michel (2000 [1979]). *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer*. 1ª edición, Tomo I. México: Universidad Iberoamericana.

Deutsche, Rosalyn (2007). Público. *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), disponible en: http://marceloexposito.net/pdf/trad_deutsche_publico.pdf

_____ (2008 [1996]). Agorafobia. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, disponible en: http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf

- Dos Santos, Paula Assunção (2010). To understand New Museology in the 21st Century. *Cadernos de Sociomuseologia*, Vol. 37, 5-11.
- Fressoli, María Guillermina (2013) *La figura desdichada del tiempo y el espacio. Artes visuales y museografía crítica en la Argentina contemporánea. La construcción de la mirada entre el recuerdo y la memoria*. Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- Heredia Chaz, Emilce (2018). *La tercera fundación de Bahía Blanca: la ciudad en la transformación neoliberal*. Bahía Blanca: Ediuns.
- Hernández Hernández, Francisca, (2007). La Museología ante los retos del siglo XXI. *Revista electrónica de patrimonio histórico*, 1, 333-358.
- Iommi, Matilde (2017). *Ingeniero White, Bahía Blanca, localidad adyacente al área industrial, sufrimiento ambiental de la población y factores relacionados*. Tesis de Licenciatura en Gestión Ambiental sin publicar, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil.
- Kastner, Jens (2014). Art and Activism (Against Groys). *Transversal Texts*. diciembre.
- Kwon, Mikon (1997). "One Place After Another: Notes on Site Specificity", *October*, Vol. 80, pp. 85-110.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora*.
- Langhoff, Laura (2013). *Tensión entre lugar-espacios del capital. El caso de Ingeniero White ante el desarrollo industrial y el quiebre de la relación comunidad-naturaleza (1968-1971)*. Tesis de Licenciatura en Historia sin publicar, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

Ribas, Diana I. (2012). *Héroes contemporáneos en territorios fronterizos*.

Conferencia presentada en 1er Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina, Tucumán, Argentina.

____ (2013). Cartografías Emergentes Fronteiriças. Aproximação da noção de território em alguns coletivos artísticos contemporáneos. En J. Cirillo C y Â. Grandó (Orgs.), *O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação. Seminário Íbero- Americano sobre o Processo de Criação 5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória - Espírito Santo* (p. 36-47). São Paulo: Intermeios.

Varine, Hughes de (2014). O museu comunitário como processo continuado.

Cadernos do CEOM, Centro de Estudos do Oeste de Santa Catarina, 27 (41), 25-35.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Fuentes electrónicas:

Ferrowwhite (2011), febrero 18. Playa y pueblo. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/02/playa-y-pueblo.html>

____ (2012), enero 16. El Arca obrera. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/01/la-balsa.html>

____ (2012), febrero 1. Navegar sin temor. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/02/navegar-sin-temor.html>

____ (2013) marzo 6. Contra viento y marea. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/03/contra-viento-ymarea.html>.

____ (2014), mayo 23. Teoría y Práctica. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2014/05/teoria-y-practica.html>

_____ (2014), noviembre 27. Una fiesta en el taller. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2014/11/unafiesta-en-el-taller.html>.

_____ (2014), diciembre 05. Espíritus de estado. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2014/12/espiritus-de-estado.html/>

_____ (2016) mayo 05. Museo, comunidad y quilombo. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2016/05/museo-comunidad-y-quilombo.html>).

_____ (2016), septiembre 28. Querido público. *Museo taller*. Recuperado de 112 <http://museotaller.blogspot.com/2016/09/querido-publico.html>

Testoni, Nicolás (2007), febrero 20. En Ingeniero White hay cientos de museos ferroviarios. *Museo taller*. Recuperado de http://museotaller.blogspot.com/2007/02/en-ingeniero-white-hay-cientos-de_20.html

_____ (2010), septiembre 26. Hecho en Ferrowhite. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/09/ferrowhite-en-8000-caracteres.html>.

_____ (2015), septiembre 06. Vida y obra. Museo taller. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2015/09/vida-y-obra.html>

_____ (2017), diciembre 16. Playa y pueblo. *Boya 70*. Recuperado de <https://boya70.wordpress.com/2017/12/16/playa-y-pueblo/>