

Desdefiniciones y metamorfosis de la práctica en museos: poéticas otras

Celeste Belenguer
UNRN, IUPA, UNS
cbelenguer@unrn.edu.ar

Como institución, el Museo ha perpetuado, históricamente, ciertos estándares en relación a lo que debe ser la experiencia en él, trazando una particular cartografía en los rasgos que lo definen. En esta comunicación propongo, por un lado, repensar algunas estrategias en el marco del museo y, por otro, ponerlas en tensión con nuevas “formas” del arte. En este sentido, repondremos algunos conceptos que pueden servir de punto de partida para repensar los *lugares específicos*, *lo relacional* y la emergencia de *ecologías culturales* como estrategias artísticas. Revisaremos, para ello, mi caso de estudio, el Museo Taller Ferrowhite, como ejemplo de planteos que desandan el canon, con propuestas en las que el arte estalla *fuera de sí*.

El museo empieza afuera

En lo que al espacio museo concierne, también la historia del proceso civilizatorio trazó una particular cartografía en la que sus rasgos se definen desde un único lugar de producción y en función de los criterios de sus “valores estéticos”, generando una diferencia entre culturas generadoras de estándares y culturas que se ajustan a ellos. En acuerdo con Castilla, “(...) esos inicios fueron los que habilitaron una historiografía de la sociedad y su memoria aparente, con sus batallas y predominios de clase, que se mantiene hasta el presente en muchos de los museos de la región” (Castilla, 2010: 19).

La situación actual de los museos ha venido precedida por una profunda reconstrucción y transformación física, técnica, museológica y sociocultural surgida en la segunda posguerra mundial, a partir de una *crisis de identidad* que sobrevino al final de los años sesenta y primeros setenta. Todos ellos, y muy especialmente los de arte, han soportado una serie de mutaciones conceptuales y procedimentales para recuperar credibilidad social. Por su parte, la discusión sobre la definición del arte y su institucionalidad se consolida cada vez más, y el museo (el específicamente “de arte”)—como una de las instituciones inscriptas dentro del campo de la cultura—participa de los conflictos sociales que caracterizan las disputas por esta acumulación de capital cultural de los diferentes sectores que ven en él un terreno de negociación. Incluso podría decirse que el espacio museo se vuelve crucial para generar valores y formas de diferenciación social, sexual y cultural dentro y fuera del campo del arte. Y les es imperioso, hoy, reacomodar presupuestos teóricos, objetivos y estrategias. Siguiendo a Escobar, esto plantea dificultades serias, pero también abre nuevas posibilidades.

Junto a esta apertura y previa puesta en cuestión de sus funciones, destacan la búsqueda e investigación de un nuevo lenguaje museológico; el esfuerzo por conseguir una nueva tipología *viva y participativa* para la comunidad. Así, las nuevas corrientes apuestan por una ética de la conservación a la par del reto de una concientización de la comunidad en que se insertan, a través de la estima de su propia cultura patrimonial, extendiendo sus radios a su esfera cotidiana. Muchos proyectos —entre los cuales incluimos a Ferrowhite— confirman no sólo la ruptura del tradicional “acuerdo” entre contenedor y contenido —desde las vanguardias históricas, si nos referimos a los museos de arte—, sino que han precipitado, incluso, la expansión y definición del bien cultural que atesoran, al informar de él y comunicarlo mejor al *público* destinatario. Como han alertado muchos museólogos, hoy en día se considera que un programa museológico no debe fundamentarse sobre las piezas que el museo posee, sino sobre las ideas que puede transmitir.

Por otra parte, nuevas formas de arte —tomadas como punto de partida por distintos operadores del campo como Rancière, Bourriaud, Bishop, y en el ámbito local por Laddaga,

Ribas, Costa, entre otros— intentan aproximaciones y combinaciones hacia la “definición” del mismo. Así, veremos cómo distintos recursos permiten hoy crear un doble extrañamiento respecto a la idea de museo tradicional y a la construcción de sentidos colectivos, al configurar disruptivas estrategias de evocación y activación desde otras narrativas y poéticas, que plantean la necesidad de que la comunidad asista a las salas no con una actitud contemplativa, sino predispuesta a la *experiencia* de recordar. En virtud de lo dicho, presentaremos algunas acciones en las que los límites entre lo artístico y lo extra artístico resuenan insistentemente.

Ubicado en Ingeniero White (Buenos Aires), la creación del Museo Taller Ferrowhite (2003) se origina en la iniciativa de un grupo de trabajadores despedidos como consecuencia de la privatización y el desguace de los ferrocarriles en los años noventa, quienes propusieron al municipio bahiense mostrar parte del material que habían salvaguardado cuando el Estado lo remataba. Esa colección de piezas y útiles ferroviarios rescatados por motivaciones afectivas fue el punto de partida de este museo de patrimonio histórico¹ 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.

En acuerdo con Ribas, la creación de dicho espacio ha promovido una memoria que se debate entre la poesía de las ruinas y la recuperación patrimonial. La autora analiza esta propuesta como un *sitio específico*, el cual colabora en la recuperación de su contexto histórico y que, a su vez, teje entramados sociales mediante prácticas participativas y colaborativas, creando particulares condiciones de posibilidad.²

Las piezas que Ferrowhite aloja son el testimonio material de un complejo proceso histórico-social. La llegada del ferrocarril estableció, a fines del siglo XIX, el puerto de Ingeniero White. Sus dependencias emplearon en la región a miles de trabajadores; a su alrededor se levantaron barrios, se establecieron bares y pensiones, se fundaron clubes y parroquias. Pero sus aires de progreso se vieron frustrados al construirse el polo petroquímico que, con promesas de bienestar, provocó el deterioro de la imagen e identidad de White. Progresivamente, desde la década del setenta, distintos procesos de privatización de empresas y espacios portuarios, la instalación de multinacionales, el asentamiento y crecimiento exacerbado del polo petroquímico, y la ausencia de una regulación por parte del Estado, fueron deshabitando el lugar. A partir de ello, la fisonomía del poblado, el hábitat y las prácticas de la comunidad se vieron radicalmente afectadas.³

Este contexto que la industria produce resulta un elemento de disputa permanente que, incluso, configura el programa institucional de Ferrowhite, definiendo el propio museo como un campo de tensiones. El trabajo de su equipo se propone, de algún modo, rastrear el *precio, el costo* de esa historia, y desarrolla un programa que pretende recomponer desde allí *espacios vitales perdidos*, en relación a lo que para Huyssen es la necesidad de formular una mirada crítica sobre el museo, que pueda contemplar el cambio en la *estructura de sentimiento* planteado por la contemporaneidad, para desde allí abordar problemas de representación, narración y memoria. En tal sentido, al reflexionar sobre el desarrollo del museo dentro de la industria cultural, acordamos en que las *memorias imaginadas* (aquellas suscitadas por los medios o el consumo) se olvidan más fácilmente que las *memorias vividas*,

¹ Ferrowhite ha sido reconocido internacionalmente como una propuesta museística difícil de encuadrar por la crítica de arte Inés Katzenstein, en un artículo incluido en la revista norteamericana *Artforum* dedicado al rol del museo en la cultura contemporánea. Según Ribas, a partir de esta opinión enunciada desde una reconocida publicación del circuito artístico norteamericano queda claro que se trata de un proyecto artístico, al mismo tiempo que su alejamiento de un concepto tradicional de arte o de historia genera perplejidad. (Ribas, 2010).

² Ribas problematiza la denominación angloparlante *site specific*, señalando que en ese concepto podrían ser consideradas no sólo aquellas producciones proyectadas para un lugar específico de uso público que responden a una concepción autónoma del arte sino también esas otras que intentan insertarse en la vida.

³ Este polo petroquímico es uno de los más importantes del país. Dentro suyo se desarrollan la industria petrolera, petroquímica y química. Entre las empresas que se destacan se encuentra PBB Polisor, Solvay Indupa, Mega y Profertil. (Ramborger: 2009: 172-191).

lo cual supone un arduo ejercicio de redefinición de la institución museística en la actualidad.⁴ En Ferrowhite el extrañamiento, la irrupción, los antagonismos, la materialidad como marca de subjetividad, el valor otorgado al resto o la ruina, son premisas que tienden a reconsiderar las formas de rememoración. A partir de ellas, se instituye una forma de memoria capaz de distinguir los pasados utilizables para poder pensar, en su propio ejercicio, el presente y el futuro de la comunidad.

Es en la elaboración estética y política de este problema que vemos la fuerza de Ferrowhite como un hacer convenientemente crítico, en el que el marco del arte permite concentrar la atención en relatos, documentos, gestos en los cuales la ficción nace entreverada con lo cotidiano, con lo económico, con lo político. Como museo, su función es resguardar el patrimonio histórico cultural, donde se supone que lo que se está recordando y mostrando (el mundo de los trenes), paradójicamente está desmantelado: no queda ni un solo tren, ni una sola máquina; tampoco hay trabajo ferropuertoario. De este modo, se elimina toda posibilidad de que su trabajo sólo sea mirado como información relativa a un hecho histórico particular. Las representaciones que quedan de las acciones –que no necesariamente provienen del/ni ingresan al campo del arte– son disruptivas; prueba de momentos originales en los que la creatividad y el reclamo aúnan formas y sentidos. La resultante de los criterios expositivos en Ferrowhite perturba la idea de que el arte se sustenta sólo en la mirada, al contaminarse con la idea de archivo y con la mezcla de tiempos y el préstamo entre disciplinas.

En las decisiones en torno a cómo mostrar la colección es posible distinguir dos conceptos en su montaje: por un lado, la restricción o inaccesibilidad a la misma; por otro, un grupo de objetos que impulsan al espectador hacia la *expansión* y la *experiencia* del espacio. Este museo, que nace a partir del cuidado y puesta en valor de una colección que no tenía lugar, de modo paradójico, decide restringir su exhibición. La colección es guardada en una gran sala: “el almacén”. Así, la misma no está a la vista directa del público, sino que es posible “asomar” a ella desde las paredes vidriadas que conforman dicho recinto; recursos museográficos que refieren a la inaccesibilidad y que se definen a partir de la utilización de vidrieras, tarimas o muebles, marcando un punto de vista restringido y distante.

Esta restricción a la mirada manifiesta una preocupación por la carga vital del trabajo que se pierde cuando el objeto se independiza dentro del espacio del museo. Expuestos mediante la distancia, enfatizan la subjetividad y actividad vinculada a ellos. Tal disposición parece dirigirse a evitar la fetichización del objeto de trabajo para trasladarse y poner el acento en el *trabajo* como *cuerpo que acciona*: las piezas del almacén poseen un valor testimonial por ser productos del trabajo realizado o por haber sido *accionados* por los distintos empleados del mundo laboral de Ingeniero White.

Entre los recursos que refieren al segundo concepto (*expansión* y *experiencia* del espacio) mencionaremos la utilización de estencils, los obreros de cartón pintado, la disposición de herramientas y maquinarias (así como las huellas de las que ya no están) y algunos paneles fotográficos. El modo en que éstos se distribuyen por el espacio de los tramos principales de la planta del taller impulsa al espectador a recorrerlo y experimentarlo. Así, la restricción y expansión permiten pensar en una dialéctica en la que por un lado se establece la distancia de la mirada y por otro se la compromete e incluye en el trabajo que el recorrido requiere.⁵ La primera modalidad escenifica una reflexión sobre el trabajo como fuerza vital; la segunda, compromete la imaginación del espectador en el pensamiento de la falta, promoviendo *otro tipo* de mirada. Estimamos que es el concepto

⁴ Huyssen observa en las memorias locales la posibilidad de vivir en formas extensas de temporalidad y asegurarse un espacio desde el cual hablar y actuar. Si bien el museo que aquí estudiamos no corresponde a la tipología de “museos de memoria”, el modo en que reflexiona sobre la historia local lo lleva a implementar formas novedosas en el trabajo de la memoria comunitaria.

⁵ Cfr. Groys, 2014:49-67. El autor allí plantea diferencias entre la exhibición estándar y la instalación artística.

expositivo en sí lo que la hace diverger, trasladando el énfasis comunicativo a la relación del *cuerpo* del visitante con el espacio y materialidad del taller.

En estas modalidades en que se dirime la visión del acervo del museo, Ferrowhite opone el vaciamiento del mundo del trabajo durante los años noventa, a otros cuerpos presentes. Por un lado, el sujeto que mira esa ausencia –y que de algún modo es evocado al entrar al taller mediante el cartel “se necesitan peones”– y por otro, el *cuerpo* de quienes supieron ser sujetos activos de ese mundo laboral (ahora perdido), ya sea a través de sus producciones o mediante su presencia directa en el espacio.

En cada objeto de esta colección se halla implícita la memoria de un oficio, con conocimientos y habilidades específicos. Para suplir este aspecto de “invisibilización”, éstos son dados a ver acompañados de sujetos que los *accionan*. Así, la colección es vista más como promotora de lo intangible y potencial, que como una caja de curiosidades únicas.

El recuerdo productivo

Una actividad central en Ferrowhite 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. Así, Ferrowhite adquiere la dinámica de un taller y se propone como un lugar de encuentro y de puesta en circulación de las voces y del hacer de los trabajadores; un espacio de aparición de relatos plurales, en pos de la construcción de la memoria colectiva y la acción común. 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 de vecinos y de la comunidad en general. Esta recuperación se materializa en el Teatro Documental, un proyecto en el que trabajadores del ferrocarril y del puerto llevan sus vidas a escena, y de la experiencia del intérprete deviene el dispositivo escénico. Dicho proyecto se inicia cuando, en la necesidad de reconstruir la trama social del lugar, en las entrevistas comienza a aparecer mucho más que información técnica. Queriendo recuperar todo ese material que “quedaba afuera” al volcarlas al papel, pensaron cómo recuperar esos gestos, esos silencios, el relato *vivo*. Jorge Dubatti, los acercó a Vivi Tellas⁶ y junto a ella crearon este nuevo género, donde vecinos ponen su propia vida (o mejor, parte de ella) en escena.

La experiencia de Teatro documental señala el ingreso del género biográfico singular en el marco de un relato colectivo. En esta experiencia de cruce entre memoria personal y lenguajes artísticos, relatos y documentos tantean los límites del teatro y del arte y nos invitan a pensar cómo evaluarlas, en el sentido de reflexionar en qué aspecto *caen* dentro del arte y en cuáles se apartan, y de pensar en la riqueza que supone que un museo de historia recurra a la ficción. Esta operación de *extrañamiento* de lo cotidiano nos interpela sobre nuestra realidad, al considerar el saber como una posición que implica, a su vez, modos de posicionamiento y desplazamiento del cuerpo. Experiencias en las que se articulan las vivencias personales con las historias grupales, nacionales y mundiales. Esta alteración de la frontera entre espectáculo y espectador, como ha señalado Rancière, emancipa a este último. Porque lo que está en juego entre estos extremos en que se tensa la figura del museo es su comprensión como “*forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad*” (Rancière, 2010: 61). Lo que se trama es un problema en torno a la constitución del cuerpo y la mirada que percibe, así como respecto a lo que este autor comprende por “la división de lo sensible”. La cuestión reside en cuáles son las formas de mirada que el museo es capaz de propiciar, hacia la construcción de una acepción *productiva* del recuerdo. Así, la dinámica de registros que Ferrowhite ofrece respecto a esta historia amplía el terreno de lo *visible* y *decible* en relación con ese momento particular de la historia de nuestro país.

⁶ Véase www.archivotellas.com.ar

Si pensamos en las instancias de intercambio que suponen estas propuestas, podemos considerar las *escenas* que se generan no sólo como un espacio reductible a la puesta escenográfica, sino a la posibilidad de gestionar *formas experimentales de conversación*, de *imaginación* y de *decisión* dentro de una intensa red de relatos. Todo esto nos remite a instancias *relacionales*. Ribas sostiene:

A partir de la escucha de distintos trabajadores que se acercaron al Museo, el cuerpo comenzó a ser pensado como un *lugar específico* con multiplicidad de sentidos yuxtapuestos. (...) Una sala del taller sirvió de lugar de encuentro para ese fenómeno de extrañamiento de lo cotidiano en el que las biografías fueron entrelazadas con procesos históricos más amplios e Ingeniero White transformado en un centro articulado con un mapa a veces tan expandido como los puertos conocidos por los marinos de ultramar. La iluminación focalizada y la división espacial escenario/público generaron un distanciamiento formal que la puesta en acto se encargó una y otra vez de borrar cuando alguna anécdota provocó el comentario inmediato de amigos-espectadores. La memoria emotiva y la histórica se sumaron a una del cuerpo que repetía acciones y las actualizaba, dando cuenta de una vida mucho más compleja que la etiqueta “obrero ferroviario” u “obrero portuario” (Ribas: 2017).

Estas propuestas, al interrelacionar los casos particulares con los procesos históricos, favorecen el tejido de una trama densa que articula las escalas *micro* y *macro*, conformando singularidades tanto en el plano espacial como en el temporal, y generan centros en sitios tradicionalmente considerados periféricos. Teniendo en cuenta que estas prácticas emergentes han sido producidas desde una ambigua frontera artístico-histórico-político-social, Ribas caracteriza esta iniciativa de base comunitaria como *cartografías fronterizas*. Estos entrecruzamientos, atravesados por una constante mirada crítica, permiten reconocer que la identidad es también una construcción provisoria, configuradora y en continua elaboración. Una memoria vuelta acto creativo, para utilizar el pasado en la acción, a la vez que nos constituye a través del tiempo, en tanto nos permite construir una identidad (personal, intersubjetiva, sociohistórica), la cual, al decir de Feirstein, “articula los fragmentos del pasado en diversas estrategias narrativas que, con un trasfondo último de carácter ético, nos constituyen como sujetos, como grupos, como pueblos y como humanidad” (Feirstein, 2012: 61-89, 124). Una identidad que se construye como un proceso dinámico, relacional y dialógico, que se desenvuelve siempre en relación a un “otro”.

Del artesano como historiador

Lo que este “museo-taller” atesora no son solo herramientas viejas, sino también el potencial del trabajo y la inteligencia organizativa y operativa asociada a ellas. En su blog podemos leer:

Ferrowwhite es un museo que además de exhibir objetos, los fabrica. Imanes para adherir próceres precarizados a tu heladera y bolsas para las compras con frases que hacen blanco en la coyuntura, pero también buques archivo, elevadores de granos en miniatura, remeras con vegetación autóctona mutante y obras de teatro protagonizadas por ferroviarios, estibadores y marineros.⁷

Desde hace algunos años el museo también realiza diversos talleres⁸ y aloja artefactos que no provienen del pasado ferroportuario, sino que han sido fabricados por el museo o por vecinos, para ligar ese pasado al presente. Estas *producciones*, a las que llaman “artefactos documentales”, son objetos creados por ex trabajadores de diferentes áreas laborales que hoy se encuentran retirados o jubilados. Objetos que testimonian de una

⁷ http://museotaller.blogspot.com.ar/2010_09_01_archive.html

⁸ Ver la propuesta de talleres en <http://museotaller.blogspot.com.ar/search/label/Talleres>

manera singular la historia y las transformaciones del lugar, relacionadas con la mutación del mundo laboral ferropuertoario.⁹

El “Ingeniero White”, buque portacontenedores que el marinero Roberto “Bocha” Conte ensambló durante tres años en el living de su casa, es una “embarcación archivo” construida con cajitas de *tetrabrik*. En lugar de las marcas de multinacionales que suelen tener, “Bocha” Conte (ex trabajador de las dragas) decide armar la carga con 194 contenedores que portan el nombre tanto de viejos como de actuales sindicatos, bares, kioscos y peluquerías de White. Así, su carga proviene de una suma de referencias y recuerdos propios, de su familia, de sus vecinos, que fueron conformando un catálogo exhaustivo de comercios e instituciones whitenses: Kiosko Chapita, Terminal Marítima Cargill, Asociación Mutual Ferroviaria Whitense, Sastrería Los 3 Ases, etcétera. Marcelo Díaz afirma:

(...) Dos cosas llaman la atención en el Ingeniero White. La factura del barco abunda en detalles cuidados y minuciosos (puertas, sogas, barandas, etc.); es el trabajo de un artesano que conoce su oficio. Pero es notorio que no sucede lo mismo con los contenedores: pintados con témpera sobre cartón corrugado, exhiben un diseño tipográfico resuelto a medias, en el que el trazo manual se diferencia, como imperfección, del ploteado industrial. Se trata justamente de los elementos que ficcionalizan la miniatura (es impensable, por ejemplo, que en el puerto de Hamburgo se descargue un contenedor proveniente del puerto de White que diga Kiosco Chapita). Por otro lado, si la réplica del barco convence por su realismo, la cantidad exagerada de contenedores que transporta también sabotea el verosímil. “Si botás un barco así, se hunde”, objeta el hijo de Roberto Conte, también él tripulante de una draga (Díaz, 2009: 10).

De pronto, un negocio de barrio interviene en el comercio internacional de mercancías. En ese detalle extravagante, la miniatura deja de copiar este mundo para proponer otro; uno en el que la distancia entre empresas y vecinos no existe. De modo que el *Ingeniero White* transporta alegóricamente al pueblo de White; sus organizaciones, su economía familiar, sus nombres en trazo manual que explicitan la carga (a diferencia de los verdaderos contenedores, que la ocultan), y materializa un dato a medias asumido, a medias negado: que la población de Ingeniero White es hoy el remanente de un puerto y de una industria que ya no necesitan de ella.

De modo singular, el domingo 2 de mayo del 2010 se extendieron los festejos por el Día del Trabajador presentando las figuras que el mecánico ajustador Carlos Di Cicco talló en madera balsa. Carlos Di Cicco (1937-2005) fue oficial mecánico en el Galpón de Locomotoras de Ingeniero White y gasista a domicilio. Apasionado por los trenes, en su casa era posible encontrar revistas y carpetas con recortes de noticias ferroviarias y una maqueta poblada por muchas de estas figuras. Solos o de a pares, estos muñequitos dan cuenta de un afán conciliador que da la impresión de no querer olvidarse de nadie. Esa conciliación no solo es conceptual sino también plástica: por un lado, dan la sensación de ser esbozos, bocetos, algo inacabado; pero al mismo tiempo se percibe una dedicación silenciosa y tierna a la vez, como si luego de cada jornada la cabeza del trabajador necesitara restituirse a un cuerpo que por momentos debería sentirse como “ajeno”.

Sus pasajeros representan “tipos” en la acepción popular pero también sociológica del término: hay amas de casa, jugadores de fútbol, ferroviarios, y parecen concebidos para formar grupo. Carlos Mux los fotografió por separado, pero no pudo evitar reunir esas imágenes en un damero que está colgado en La Casa del Espía, y en el que es casi imposible no sospechar amistad, antagonismo o parentesco; al hincha de River le corresponde un hincha de Boca, como al ejecutivo de *ataché* un obrero de mameluco. Hay amantes furtivos

⁹ Ver <http://ferrowhite.bahia Blanca.gov.ar/patrimonio.htm#artefactos>

y señoras embarazadas, camilleros y quebrados, y también un señor con esquíes, “*que no encaja con nada, porque así de imprevisible es el mundo*”.¹⁰

Exhibir estas miniaturas en un espacio en el que por lo general se habla del trabajo colosal con locomotoras y vagones invita a un juego con los tamaños y los pesos que supone, asimismo, un juego con las jerarquías establecidas entre quienes *cuentan* la historia y quienes *son contados* por ella; o entre quienes son llamados “artistas” y quienes no. Porque lo que entre otras cosas cabe ver en estas figuras diminutas no es sólo la vida de uno de los tantos mecánicos que empleó en Ingeniero White *Ferrocarriles Argentinos*, sino a la vez a una sociedad entera en la perspectiva de ese mecánico: aquella que se organiza alrededor del tren.

Consideramos que la operación tiene varias puntas. Por un lado, es ver a un ex ferroviario no exactamente como un escultor, sino como una persona que se manifiesta a través de esa expresión. “*No es tampoco transformar al ferroviario en el Aduanero Rousseau; no es esa operación exactamente*”, nos dice Testoni. No es promoverlo al mundo del arte en el que, por otra parte, este hombre no tendría interés. Sino que es *volver visible* a esta persona en su *singularidad*, en su carácter algo *inclasificable*, para fisurar los modos establecidos de ubicar a estos “señores”.

Así, Ferrowhite pone a consideración objetos que han sido producidos por los propios trabajadores para contar ese pasado o para imaginar el futuro. Éstos valen por lo que representan, pero además por los procedimientos que en el acto de hacer memoria cada uno pone en juego: el garaje o el living de una casa transformados en laboratorios de la historia colectiva. Para los trabajadores del museo, no se trata de la representación de un pasado ideal, y por lo tanto aislado, sino de una manera de empezar a configurar un relato colectivo, de generar herramientas para mejorar la vida de la comunidad de la que forma parte, a partir de organizarse con otros en un hacer común, transformando ese *lugar específico* en una creación colectiva que conforma una trama de relaciones sociales que dan cuenta de múltiples y variados espacios, de distintos tiempos, estrategias y saberes, en operaciones de creatividad cotidianas. Estimamos que la inclusión de estas estrategias como práctica artística da cuenta de conceptos de *arte* y de *cultura* extendidos, ampliados, integrados a la vida y potencialmente emancipadores respecto de las operaciones económicas que subyacen y dominan en el sistema artístico.

Estos y otros trabajos continúan la serie de *artefactos documentales*, bajo la idea de que en un museo taller la historia se convierte, también, en un acto constructivo. De este modo, estos *artefactos* operan como objetos híbridos, mezcla de artesanía, vivencia y documento. en vinculación con problemáticas referentes a la memoria y al monumento, y en consonancia con el trabajo instituido por Wacjman en su invitación al *ejercicio de la mirada*. Una memoria que marcha, que avanza en el tiempo y que es, en primera instancia, *asunto de lugar*. Para Wacjman, esto es lo que anima al arte entero: el hecho de apuntar a la falta, a la ausencia. Desde esta perspectiva, estas propuestas operan una transferencia de memoria, al hacer pasar la memoria muerta de los objetos encerrados en vitrinas, hacia la memoria viva de los visitantes. Con su portacontenedores Conte pone un obstáculo a esa tendencia rememorativa y petrificadora; su “buque archivo” no conmemora el recuerdo, sino los agujeros de la memoria; conmemora el olvido, la pérdida, la ausencia. Vemos, en esto, un componente por el cual este espacio museal deviene *acto de resistencia político*, al mantenerse vivo por sus gestos, por sus acciones, por un particular *hacer y producir*. Se erige, así, una memoria distinta. Es uno el que se recuerda súbitamente a la memoria de la comunidad en gestos *microutópicos* con un curioso poder de exhibir lo que no se recuerda o no se quiere ver ni pensar. Siguiendo a Wacjman, podríamos decir que estas propuestas “son obras-del-arte” precisamente porque lo suyo no es “decir” sino re inyectar lo que por el contrario no puede (o cuesta) decirse, poniendo en cuestión el lenguaje tradicional del museo porque primero se puso en cuestión su razón de ser.

¹⁰ Texto de la entrada http://museotaller.blogspot.com.ar/2011/04/artefactos_13.html

Este autor, quien propone “*mirar las obras de arte como objetos pensantes y mirar el mundo con ayuda de estas obras*” (Wacjman, 2002: 32) al versar sobre los museos sostiene: que “*hay que admitir la idea de imaginar que para tiempos nuevos hacen falta museos nuevos. (...) Cambiar los museos no solamente en sus formas sino en sus principios, fijando por meta no brindar mera contemplación, sino, por medio suyo, poner a los sujetos directamente en conexión con el mundo e incluso enfrentarlos con él*” (Ibíd.: 32). Tarea de Ferrowhite es hacer ver, es decir, es dar a ver por sí mismo más allá de sí mismo, lo que equivaldría a situar sus apuestas en un nudo obligado del arte con un *más allá* del arte. Estimamos, así, que este espacio ocupa un lugar cercano al centro de gravedad del arte de hoy, en el que las propuestas sirven manifiestamente para construir y reconstruir aquello que pasó.

Recientemente, otra propuesta ha buscado intervenir políticamente en la realidad de la localidad continuando esa dialéctica entre pensar y hacer. Entre los artefactos participativos construidos durante los últimos años, destaca el “*arca obrera*”. En este museo en el cual los objetos valen en tanto materializan vínculos –como punto de partida y de llegada de esa relación social fundamental que es el trabajo– esta idea surgió a partir del descubrimiento de una foto en la que se ve a Atilio Miglianelli, quien supo ser amigo y vecino de Ferrowhite, con compañeros del equipo de buceo de la usina General San Martín, posando para la posteridad sobre una balsa hecha con pallets de madera y tambores de aceite, “*justo acá a la vuelta, en proximidades de lo que para nosotros es La Rambla de Arrieta*”, afirman los integrantes del Museo Taller. La foto la acercó el vecino Ángel Caputo una mañana invierno, y desde aquel día la idea de “*cómo sería esa balsa hoy*” fue madurando en este singular equipo de trabajo. Este “*dispositivo de veraneo (y escape en caso de accidente)*” ha sido realizado por el equipo junto a trabajadores del mar, amigos de la institución. En las instrucciones de armado y utilización de esta irónica balsa (hecha con bidones de agua de consumo domiciliario en desuso, amarrados entre sí por tiras de polietileno) se indica: “*El agua que falta en los bidones falta –de vez en cuando– en nuestra ciudad; el plástico del que están hechos sobra –entre otras cosas– porque el agua es el principal insumo y el plástico el principal producto del polo petroquímico ubicado en nuestras costas.*” Y agrega: “*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.*”¹¹ Con este “*vehículo para sobrevivir a los problemas que vuelven poco ‘sustentable’ la vida en este puerto*”, en 2012 navegaron por la ría como acción de resistencia y en el verano de 2016 pasearon niños en el balneario municipal, combinando la actividad lúdica con la concientización ambiental, en la intención de ir al encuentro de otras realidades para reforzar la construcción de la memoria y activar críticamente sobre el presente. Roberto Orzali, vecino y amigo de Ferrowhite, comenta sobre su primer viaje en la barca de bidones: “*Cuando 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!...*”.

En esta acción se conjugan varias críticas superpuestas. A la futura desaparición de la costa marítima cuando esa zona sea rellenada para satisfacer intereses económicos, se suman la contaminación ambiental efectuada por el Polo Petroquímico y la falta de agua sufrida por la población de la ciudad de Bahía Blanca (sobre todo debido a la utilización efectuada por este último). Esta balsa construida con envases plásticos navega por ese *lugar específico* de resistencia, en el que se entrelazan hilos sociales (de los vecinos que añoran la antigua playa), educativos (mediante la recuperación de saberes específicos de algunos trabajadores portuarios) y económicos (de avance de la industria petroquímica).

Así, el equipo no sólo problematiza el *lugar específico* en donde está emplazado el Museo, sino a la institución misma, al considerarla como un espacio mediador de

¹¹ Este *dispositivo* resulta de la tarea asociada del equipo del museo taller junto a Roberto Orzali, Luis Leiva, Roberto Conte y Ángel Caputo. Ver <http://museotaller.blogspot.com.ar/2012/01/la-balsa.html>

recuperación del pasado y de reflexión sobre el presente, de construcción colectiva de productos *mestizos* con una fuerte significación artística y política.¹²

Combinaciones asociativas

Respecto a los usuarios de sus propuestas, lo que al equipo de trabajo parece interesarle es el hecho de *reunir* a un público diverso y lograr que se *encuentre*; la posibilidad de que se cruce y no sólo de que coexista en un mismo espacio, sino que haya alguna instancia de *conversación*. Hay, asimismo, públicos específicos, como por ejemplo los grupos escolares que acuden a Ferrowhite, para quienes se desarrollan algunos materiales especialmente destinados a este fin. En originales visitas guiadas se invita a docentes y alumnos a “*indagar en la historia de Bahía Blanca más allá del margen blanco de los libros de historia*”, y se propone “*pensar la ciudad con los pies en la tierra. O mejor dicho, en el barro de la ría*”.¹³ La premisa es que la historia puede aprenderse con los cinco sentidos. Por eso proponen “*abrir bien los ojos, parar la oreja y respirar hondo para descubrir juntos cómo los cambios en la producción fueron modificando tanto el paisaje que nos rodea, como las maneras de trabajar y de disfrutar el tiempo libre*”. Con los sugerentes nombres de “Un imperio con pies de barro” y “Una arqueología de la marea”, el equipo educativo invita a recorrer el predio para relacionar lo micro y lo macro: poner un grano de trigo en perspectiva con los elevadores “más grandes de Sudamérica” y las tres centrales de electricidad; comparar el muelle del Ferrocarril Sud de 1907 con el de la transnacional de agro-negocios Toepfer; oficiar de arqueólogos “*para que, en hallazgos minúsculos, podamos dar cuenta de los procesos económicos, sociales, ambientales que condicionan el contexto*”. De este modo, más que dar constancia de un relato uniforme y coherente sobre la historia que quiere contar, se dirige constantemente a exhibir las tensiones y contradicciones dentro del mismo privilegiando, nuevamente, el *sitio específico*; para reflexionar desde el *espacio situado* acerca de la economía de agro-exportación y la más reciente actividad petroquímica sostenida sobre ese suelo inestable de lodo.

A partir de la reseña de estas experiencias¹⁴ podemos inferir que el carácter colaborativo de las prácticas de Ferrowhite ha contribuido desde su misma estructura a la reconstrucción de redes sociales y de ciudadanía en términos de una democracia más participativa. Se advierte en ellas que, como en otras del arte contemporáneo, las relaciones interhumanas son punto de partida y resultado de sus acciones, y responden a nociones interactivas y sociales que plantean, siguiendo a Bourriaud, “utopías de proximidad”, utilizando la creatividad y la interdisciplinariedad como claves metodológicas. Este museo manifiesta una sensibilidad nueva hacia el pasado y para el presente, en consonancia con lo que el autor propone como “microutopías”: estrategias que producen espacio-tiempo relacionales y que generan esquemas sociales alternativos y modelos críticos de las construcciones de las relaciones amistosas (Bourriaud, 2006). Este concepto resalta estos *gestos* y su micro-poder de expresión, en el afán de construir espacios concretos, en lo cotidiano, desde los cuales hacer y decir, en clave *relacional*: tanto en el trabajo de equipos interdisciplinarios como en el vínculo social con los vecinos, se busca recomponer el tejido social deshilachado. Nuestro interés en las propuestas de Ferrowhite deriva no sólo de este disruptivo abordaje de las *relaciones*, sino por considerar que se trata de una imbricación aún más compleja de lo social con lo estético. (Belenguer y Melendo, 2012).

¹² El proyecto “La Balsa” participó con su “Arca obrera” en “Fase”, encuentro de arte y tecnología, llevado a cabo entre el 11 y el 14 de octubre del 2012 en el Centro Cultural Recoleta. Ver: <http://www.faseencuentro.com.ar/index.html>

¹³ Entrada al blog del Museo Taller correspondiente al día 16 de abril 2012.

¹⁴ Otros proyectos singulares son el ciclo titulado “Cambiá la cabeza. Peluquería y debate”, y “La Rambla de Arrieta”, el cual recibió una Mención de Honor en el 7° Premio Iberoamericano de Educación y Museos. Programa Ibermuseos, 26 noviembre 2016.

En este caso, el núcleo de la imposible resolución de la que depende el antagonismo es reflejado en la tensión entre arte y sociedad concebida como esferas mutuamente exclusivas; una tensión auto-reflexiva que el trabajo de Ferrowhite completamente asume y reconoce. El modelo de subjetividad que subyace en las prácticas *relacionales* de Ferrowhite no es un ficticio sujeto completo de una armoniosa comunidad sino dividido, escindido, de identificaciones parciales abiertas a constantes derivas. Un visitante como sujeto de pensamiento, activo, independiente, requisito esencial para la acción política.

Estas recuperaciones de la memoria ferroviaria, que dijimos se posicionan en *fronteras* o ambiguas zonas de interrelación —en tanto insertan los relatos subjetivos en procesos sociales más amplios, en los cuales los casos particulares adquieren una dimensión histórica, y trabajan *entre* lo individual y lo colectivo— también se posicionan *entre* lo político y lo artístico desde una perspectiva heterónoma del arte. Desde éstas, teniendo en cuenta el marco teórico-metodológico de estos proyectos, parece más ajustado, entonces, caracterizarlos como *cartografías fronterizas*, al proponer que en estas *ecologías culturales* subyace una matriz teórica rizomática que posibilita que construyan centros en la comunidad en donde se encuentran y los transformen en nudos de un territorio expandido hacia el entorno inmediato y hacia el mundo, y a partir de la cual comienzan a definir su compleja identidad de mezcla desde centros múltiples y heterogéneos, siendo conscientes de que se trata de un proceso construido en el intercambio social. En ese abordaje desde zonas ambiguas (la frontera entre lo artístico y lo político-social, entre lo grupal y lo subjetivo), se concibe ese territorio en continuo devenir y la producción de sentidos a partir de un mapa expandido que otorga a las relaciones establecidas (y que incursionan en la historia y en el presente con) un carácter emancipador.

Estimamos, por tanto, que el caso analizado ofrece una singularidad inclasificable en ese abordaje bipolar. Por un lado, es una institución estatal caracterizada por recuperar y problematizar el valor patrimonial de la comunidad en donde funciona. Por otro, sus proyectos construyen de manera colectiva sentidos políticos emergentes que se concretan en producciones artísticas. Problematizan, entonces, la esfera relacional, es decir que, desde la perspectiva de Bourriaud pueden ser también considerados como arte contemporáneo que desarrolla efectivamente un proyecto político. Sin embargo, estas experiencias que priorizan el carácter procesual no dejan de lado las preocupaciones formales.

Laddaga denomina *ecologías culturales* a estos proyectos contemporáneos que implican formas de colaboración que permiten asociar a individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases y disciplinas, articulando procesos de modificación de estados de cosas locales y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se refuercen mutuamente. Es decir, una condición de producciones de un sesgo particular y sitios de indagación de las posibilidades de relaciones inter-humanas, designadas por él como “*formas de autoría compleja*”. Consideramos que lo que sucede en Ferrowhite se distancia y subraya por perdurar en el tiempo, por ser un proyecto no caduco, a largo plazo. En cada instancia su equipo de trabajo se supera y reformula, se vincula con el acontecer social, en torno también a debates tanto económicos como ecológicos y de índole cultural.¹⁵ En definitiva, una *ecología cultural* emergente que pone en cuestión, incluso, algunas aproximaciones al arte contemporáneo enunciadas desde lugares hegemónicos.

Siguiendo a Michaud, se requeriría de un concepto de arte que permita captar las innovaciones que se producen en el interior mismo de las formas artísticas que parecían sólidamente establecidas. “*Cerrar el concepto para disponer de una definición establecida equivale a negar las condiciones mismas de la creatividad artística*” (Michaud, 2007: 133). Incluso en la diferenciación cualitativa de “públicos”, sus acciones oscilan entre la recepción con distintos grados de participación y la producción colaborativa, haciendo hincapié en el proceso de cooperación. En éstas, por lo tanto, el carácter público también está en la

¹⁵ Proponemos pensar a nuestro caso de análisis en relación a su descripción del proyecto del *Museo precario Albinet* (Aubersvilliers, París, 2004). (Laddaga, 2010: 131).

estructura misma del proyecto, en ese *entre* o “nosotros” construido como representación mediante la práctica en común compartida con otros (Ribas, 2015b), que se suma a la dimensión territorial y a la conciencia de un pasado en común. Así, acentúan la potencialidad de los restos objetuales para suscitar recuerdos y las posibilidades insustituibles de crear una poética *en cada lugar específico*, al tiempo que las intervenciones realizadas operan en un campo expandido que complejiza el concepto de “público”, ampliándolo desde el espacio hacia la representación grupal cada vez más activa y desplazada desde la recepción a la producción colectiva, sumando, así, una *recepción* también cada vez más participativa, que incluso plantea lo público como *estructural* cuando son proyectos colaborativos con la intervención de personas ajenas al campo artístico.¹⁶

Este *sitio específico* elegido por fuera de la mirada formalista del *cubo blanco*, articulado con propuestas conceptuales en clave de experiencia social, dan significado a los momentos estéticos. Como formalizaciones poéticas convierten en nombrable lo difícilmente decible: la tensión sufrida por la dominación ejercida por el capital extranjero; la angustia ante la destrucción de un sistema socio-económico que daba trabajo a miles de personas y conectaba el ámbito rural con las ciudades.

En virtud de lo dicho, estimamos que se vuelve necesario generar otros *lugares* desde donde *mirar*, desde hermenéuticas pluritópicas (Palermo, 2004), para poner en circulación las múltiples formas de producción simbólica de las culturas “colonizadas”. Y esos “lugares otros” se conforman, sin dudas, des-aprendiendo y re-articulando lo que conocemos como *museo* y como *arte*; nuevas formas de valoración que consoliden un auténtico proceso de afirmación de una identidad que también es múltiple, heterogénea, contradictoria; espacios que sugieran el aspecto conflictivo inherente a la construcción de una identidad; que desajusten la *norma* de la mirada colonial, no mediante la representación de una imposición sino mediante la ambigüedad y la desdefinición de los límites.

Como puede inferirse, la atención sobre lo probable y eventual requiere también de un trabajo sobre la propia mirada institucional, en el sentido de que la misma sea permeable a los cambios y necesidades de la comunidad, trabajando con sus contradicciones y singularidades a fin de introducir, como agente activo de la misma, tensiones que impulsan a la deliberación sobre las propias prácticas.¹⁷ En este sentido, consideramos que estas propuestas no son radicales por los contenidos que poseen, sino por el sistema de acción que su estructura habilita, y gracias al cual dichos contenidos se mantienen vitales, ya sea a través del trabajo deconstructivo que lleva a cuestionar la representaciones del pasado, o por el espacio creativo y poético desde el cual la comunidad enuncia nuevas formas de recordar. Es aquí donde la política del museo adquiere su dimensión estética, donde lo sensible es abierto a nuevos usos, a nuevas reparticiones y a nuevos sentidos.

Estimamos que el “uso” del arte contribuye a crear este señalado doble *extrañamiento* respecto de la idea de museo-archivo tradicional, o de museo que “rescata” valores en peligro y una segunda distancia de quienes participan respecto de las condiciones habituales de su percepción y de las determinaciones de su identidad, de su posición, e incluso de su campo. Hemos visto, por el contrario, que hay una importante conciencia de que, por un lado, no todo pasado se rescata o es posible de rescatar, y por otro, de que un museo que se pretende vivo, más que un archivo orientado hacia el pasado, debe entenderse como un *taller*. El vuelco hacia la ficción, el espacio que se le da a lo fantástico orienta, así, hacia lo potencial. Siguiendo a Costa, la crítica anti-institucional en el campo artístico se desplaza aquí, dado que no se trata de un museo de arte sino de historia cultural. Por tanto,

¹⁶ En consonancia con lo que sostiene Boris Groys en relación a la renuncia a la autoría individual en pos de una práctica colaborativa y democrática, la cual “encuentra compensación en una economía simbólica de reconocimiento y fama”; “La obra (...) como resultado de una colaboración participativa y democrática. Esa tendencia hacia la práctica colaborativa es una de las principales características indiscutibles del arte contemporáneo” (Groys 2014: 44-45).

¹⁷ Retomo aquí a Andreas Huyssen quien propone ver el museo “como una institución más vitalizadora que momificante en una época empeñada en la negación destructiva de la muerte: el museo, pues, como sede y campo de reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, la identidad y la alteridad” (2002: 46).

creemos que el arte se convierte en una estrategia de distanciamiento respecto de las condiciones o determinaciones de lo existente. Esto deviene del hecho de abrir un campo ficcional donde aquello que es efecto de las condiciones de posibilidad del museo se vuelve condición de posibilidad de otra cosa, que no está desconectada de lo anterior, sino que es, de lo real, y del pasado, una posible reformulación; artificiosa, y por lo tanto, potencial.