



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

TESIS DE MAESTRÍA

**LA DIMENSIÓN SOCIAL DEL MUSEO TALLER FERROWHITE:
EL EJERCICIO COLECTIVO DE REMEMORAR
(Bahía Blanca, Rep. Argentina, 2004-2014)**

Tesista: María Celeste Belenguer

Directora: Diana Itatí Ribas

Mendoza, 2021



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA

**LA DIMENSIÓN SOCIAL DEL MUSEO TALLER FERROWHITE:
EL EJERCICIO COLECTIVO DE REMEMORAR
(Bahía Blanca, Rep. Argentina, 2004-2014)**

MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

Tesista: María Celeste Belenguer

Directora: Diana Itatí Ribas

Mendoza, 2021

ÍNDICE

Agradecimientos	6
INTRODUCCIÓN	8
Estado de la cuestión.....	14
Marco teórico	46
Metodología	62
Estructura	65
CAPÍTULO 1. Un museo en un sitio socialmente específico.....	67
1. Un museo “en la triple frontera”	68
1.1. La población local: cangrejos vs gringos	69
Una usina entre el barro y la marea.....	74
1.2. El capital transnacional: el trabajo en ruinas.....	76
1.3. El poder político y las ruinas del trabajo.....	81
Una institución original: el Museo del Puerto.....	82
Las dos inauguraciones de Ferrowhite	87
Un museo con la edad del kirchnerismo	95
2. El museo empieza afuera	100
2.1. Un museo taller en el edificio de un taller.....	101
2.2. La Casa del Espía	104
2.3. La usina General San Martín.....	106
3. Una trinchera y una aduana.....	109
3.1. Trabajadores y trabajadoras municipales de la cultura	110

3.2. La Asociación Amigos del Castillo	126
4. Un enclave en la encrucijada.....	141
CAPÍTULO 2. La participación como dinámica institucional.....	147
1. La definición temática institucional	148
2. La construcción colectiva de un patrimonio incompleto	149
2.1. La colección	151
2.2. El archivo documental y oral.....	154
3. Decisiones curatoriales.....	159
3.1. El almacén: el ejercicio de problematizar la colección.....	164
3.2. Múltiples voces en las salas	166
En la Historia de cartón pintado	166
En los teléfonos	173
En los videos	175
En los artefactos documentales	177
4. La construcción plural del relato histórico en las publicaciones.....	190
4.1. Publicaciones impresas.....	190
4.2. Plataformas digitales	195
5. Visitas educativas.....	197
6. Talleres.....	202
7. Un museo dialécticamente contemporáneo.....	208
CAPÍTULO 3. La colaboración como dinámica creativa	212
1. Archivo White.....	216
2. Rambla de Arrieta	235

3. Peluquería y debate	249
4. ¿Apocalipsis White? El Arca Obrera	259
5. Un museo activista	267
CONCLUSIONES PROVISORIAS.....	280
ARCHIVOS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	301

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a los y las integrantes del Museo taller Ferrowhite, con quienes he básicamente mantenido mis conversaciones durante los años que llevo en esta investigación y a través suyo a todos y todas quienes han hecho y hacen de este sitio, lo que es. Por recibirme, escucharme, responderme, facilitarme materiales, discusiones, problemas en torno a lo que diariamente construyen.

Agradezco muy especialmente a mi directora, Dra. Diana Ribas, quien no pocas veces me ha abierto los ojos a todo lo que he dicho. A ella, mi eterna gratitud por su afectuosa guía y paciencia para superar mis dificultades; por su pasión y entrega hacia la docencia y por asesorarme hasta último momento en los pasos necesarios a fin de llevar a cabo este trabajo. Es sustancialmente ella quien ha posibilitado y sostenido con su rigurosidad, creatividad y amabilidad esta investigación.

Muchos circuitos formales e informales de construcción de conocimiento han sido vitales en todas las etapas que configuraron este trabajo. Las primeras preguntas en torno a la memoria y lo artístico presentes en estas páginas surgieron en el marco de mi vínculo como estudiante -y posteriormente de trabajo y amistad- con la Dra. María José Melendo. A las discusiones e inquietudes compartidas en este camino les debo gran parte de las intuiciones y la vocación que hoy me acompañan. A ella y a mis compañeros y compañeras de equipos de investigación, mi especial agradecimiento por el entusiasmo y cariño con que siempre me acompañan y por compartir también conmigo sus descubrimientos y preguntas, los cuales me llevan a replantear mis propias búsquedas, incesantemente.

Asimismo, agradezco el constante apoyo y confianza de mi familia. Una especial mención a mi hijo Santiago, a su papá Pablo y a mi compañero Lucas, quienes con perseverancia y afecto me han acompañado siempre, pero sobre todo cuando la inseguridad asediaba. A ellos, todo mi agradecimiento por su paciencia y consideración. No hay palabras para agradecer su amor y compañía.

A mis padres, quienes me hospedaron en casa durante mis visitas a Bahía Blanca para realizar entrevistas y registros; a mis hermanas, por su constante preocupación y ayuda; a mi melliza, por su colaboración hasta el último instante; a mi mamá, quien

incondicionalmente posibilitó y apoyó este trabajo. Gracias a ella por su amable e insistente ánimo por finalizar el escrito.

Finalmente a los amigos y amigas incondicionales que, sin participar del ámbito de trabajo, compartieron y alentaron el emprendimiento de esta investigación hasta último momento.

INTRODUCCIÓN

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)

Ferrowhite es un museo taller ubicado a 7 km de Bahía Blanca¹, que fue organizado como institución municipal cuando un grupo de artistas e investigadores -vinculados de manera más o menos sistemática con el vecino Museo del Puerto²- aunaron esfuerzos e instalaron un conjunto de herramientas rescatadas afectiva e informalmente por trabajadores despedidos como consecuencia de la privatización y el desguace parcial de los ferrocarriles efectuado durante los '90, en el predio de la ex usina General San Martín. Allí, donde había funcionado un taller de reparaciones ferroviarias hasta mediados de esa década³, hicieron la apertura al público en 2004, con la dirección del fotógrafo Cristian Peralta.

¹ Bahía Blanca fue una pieza clave en el modelo agroexportador. Había sido fundada como Fortaleza Protectora Argentina en 1828, después del ataque imperial lusitano a Carmen de Patagones durante la guerra con Brasil, en un territorio cubierto de monte, pastizal y salitrales. Permaneció como un enclave militar en tierras dominadas por las sociedades indígenas, hasta que -con la inclusión del país como productor de materias primas en el mercado mundial- fue privilegiado su puerto. Una vez que el gobierno nacional expulsó y exterminó los pueblos originarios mediante la llamada “conquista del desierto” (1879), empresas inglesas construyeron el nudo ferro-portuario (1884-5) e impulsaron su crecimiento como parte de una posible conexión interoceánica alternativa. El proyecto nunca realizado pretendía resolver tanto las complicaciones presentadas por la construcción del canal de Panamá como la difícil navegación del pasaje de Drake mediante un ferrocarril trasandino que uniera el puerto bahiense con el Pacífico a través de Mendoza. Si bien los cambios de la situación internacional y otros factores impidieron el desarrollo previsto, el de Ingeniero White fue el más importante de los cinco puertos de la ciudad sureña y el único puerto argentino de aguas profundas conectado a la red ferroviaria.

² Fundado en 1987, el Museo del Puerto es una institución municipal dedicada a la historia y el presente de la localidad portuaria Ingeniero White de Bahía Blanca, que cuenta con un amplio archivo oral formado por entrevistas y relatos de vecinos. Ver: <https://museodelpuerto.wordpress.com> y <https://www.facebook.com/museodelpuertodeingenierowhite>

³ Nuevos sueños de progreso fueron impulsados por el establecimiento del polo petroquímico en los años setenta y, sobre todo a mediados de los noventa, cuando en el marco de la política neoliberal del gobierno de Carlos Menem, la ley 23.696 de Reforma de Estado (1989) favoreció la privatización y la instalación de empresas multinacionales. Así, con las privatizaciones del Ferrocarril Nacional General Roca (1991) y de los Talleres ferroviarios Bahía Blanca Noroeste (1992), comenzaron a operar sólo los ramales ferroviarios de carga de FerroExpreso Pampeano y Ferrosur y con la liquidación de la Junta Nacional de Granos (1993), las instalaciones pasaron a estar bajo el control de la compañía global

Muy poco después, fue gestada la Asociación Amigos del Castillo (AAC), integrada por obreros ferroporuarios jubilados residentes en el aledaño barrio Saladero, situado al borde de la que fue a comienzos del siglo pasado la playa ferroporuaría más grande de Sudamérica y ahora es parte de la franja industrial que obtura la visión directa al mar.

Haber nacido y vivido en la ciudad sureña y ser nieta e hija de ferroviarios ha sido un doble motivo para conocer desde sus comienzos este organismo estatal. Atenta a los recursos artísticos que allí renovaron las formas y procedimientos en el sistema crítico de la institución museal, desplegué este tema en la tesis de la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Nacional de las Artes (UNA, 2014a), teniendo en cuenta tres ejes:

1. De qué manera los recursos artísticos aplicados al guion museográfico pueden instalar un nuevo sistema crítico dentro de la institución museal;
2. Cómo se comunica el pasado sin estabilizar el relato, propiciando el desarrollo de una discusión activa y una producción de sentido;
3. Cómo pueden abordarse estos problemas desde el programa visual de un museo.

Luego de esta exploración inicial, las innumerables visitas realizadas hasta el presente fueron complejizando la percepción del espacio del edificio y, al mismo tiempo, focalizando mi interés tanto en el desplazamiento de la recepción contemplativa tradicional como en las experiencias vividas en las actividades colaborativas. Al advertir la posibilidad de problematizar con mayor profundidad la dimensión social de todas sus prácticas, decidimos analizar este aspecto que, sin dudas -como indica la autorrepresentación institucional con que empezamos esta introducción- ha sido una de las claves que ha contribuido a su singularidad en la pluralidad de museos de la región del sudoeste bonaerense y del país.

Bunge. A partir de la disolución de la Administración General de Puertos (1992), devino el primer puerto autónomo del país (Consortio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca). En 1995, PBB Polisor fue comprada por The Dow Chemical Company e Indupa por el Grupo Solvay. En los cinco años siguientes aumentó la capacidad productiva de las cuatro plantas industriales existentes, se emplazaron el emprendimiento petroquímico de la Compañía Mega y la fábrica de fertilizantes Profertil. Han complementado el complejo la Transportadora de Gas del Sur, Petrobras y, entre las grandes empresas de agronegocios que se han radicado en ese entonces, Cargill y Toepfer.

Por esto, mediante el estudio de Ferrowhite, esta tesis de Maestría en Arte Latinoamericano problematiza las prácticas participativas y colaborativas permeadas por estrategias, poéticas y recursos retóricos del arte contemporáneo tejidas con la urdimbre social en museos de Argentina durante el siglo XXI.

Si bien varias investigaciones se han ocupado de las experiencias de autoría compleja que han expandido el concepto de arte en el cono sur desde los años '60⁴, las pesquisas que se han ocupado de las últimas décadas han prestado atención a las acciones estéticas colaborativas desarrolladas en el espacio público, especialmente en escenas de intensa movilización ciudadana⁵.

Al mismo tiempo, académicos e integrantes de museos de México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia, Chile, Brasil y Argentina han compartido sus trabajos de Museología social y crítica en el Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM) o la Red Latinoamericana de Museos Comunitarios. No obstante, en nuestro país son pocos los museos que han adoptado estas tipologías, como asignaturas no tienen autonomía en la mayoría de los planes de estudio de las carreras de pregrado o de grado⁶ y se ha defendido una única tesis⁷ con esta orientación en los estudios de posgrado de reciente creación.

Esta indagación empírica, entonces, intenta contribuir a futuras comparaciones y diálogos reflexivos que configuren una trama densa, compleja y conflictiva -

⁴ En Argentina, la reflexión acerca de las prácticas artísticas militantes se inició poco después de la clausura de la mayoría de estas experiencias (García Canclini, 1977). Los estudios académicos se desarrollaron en el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires desde 1994 (Longoni y Mestman, 2013 [2000]; Giunta, 2004 [2001]). En Chile, Nelly Richard (2014) ha vinculado la memoria con los lenguajes creativos desde los gobiernos de la Unidad Popular y la dictadura de Pinochet hasta los acuerdos de la transición democrática, revelando la capacidad de intervención del arte desde las grietas y fisuras, en la irrupción (y la disrupción) de una permanente turbulencia del sentido.

⁵ De manera tentativa, acotando a la Capital Federal y la provincia de Buenos Aires, pueden esbozarse al menos tres líneas de análisis entre las investigaciones que han indagado sobre acciones colaborativas desarrolladas artísticamente en el espacio público. A modo de ejemplos, cabe mencionar los estudios referidos a: 1. La recuperación de la memoria del pasado dictatorial como acompañamiento a los juicios por los delitos de lesa humanidad (Longoni, 2009; Vidal, 2010, 2016). 2. Coyunturas conflictivas: la crisis de 2001 (Giunta, 2009; López Piñeyro, 2018); la inundación en la ciudad de La Plata en 2013 (López Mac Kenzie y Soler, 2014; Cappaso, 2016; Trípodí, 2019); la desaparición de Santiago Maldonado en 2017 (Ribas, 2018; Capasso y Bugnone, 2019). 3. Feminismo (Giunta, 2018).

⁶ En el plan de estudios de la Licenciatura en Museología y Repositorios Culturales y Naturales (en la Universidad Nacional de Avellaneda, a distancia) *Trabajo social comunitario I y II* son asignaturas cuatrimestrales con 2 hs semanales de carga horaria. No existe ninguna materia equivalente en las otras carreras de grado específicas.

⁷ *Hacia la integración entre Museo y Comunidad en la localidad de Trancas (Tucumán/Argentina)* (Moya, 2020).

articulando teorías y estudios multidimensionales que no dejen de lado su carácter vital y a veces contradictorio- sobre sujetos, prácticas y espacios sociales latinoamericanos, en ese nudo temático/temporal apenas abordado hasta el momento.

En este sentido, sostenemos que Ferrowhite, durante las gestiones de Cristian Peralta (2004-2006) y de Reynaldo Merlino (2007-2014), fue conformado como un *museo de sitio socialmente específico* porque la trama intersubjetiva tejida entre trabajadores y trabajadoras municipales de la cultura y trabajadores ferro-portuarios/vecinos y vecinas nucleados/as en la Asociación Amigos del Castillo potenció el cuidado y la valoración patrimonial del predio de la ex usina General San Martín, emplazado en el barrio Saladero de la localidad portuaria Ingeniero White de la ciudad de Bahía Blanca. A su vez, por ser un *museo taller*, la priorización dada al *hacer* articulado con ese entramado comunitario posibilitó la construcción de una memoria ferroportuaria atenta a las consecuencias locales del neoliberalismo menemista con dos tipos de prácticas (*ejercicios decolonizantes compartidos*): la *participación* fue la clave de la *dinámica institucional* en relación a cuestiones patrimoniales, expositivas, comunicativas y educativas, y desde finales de 2006, la *colaboración* favoreció el desarrollo de situaciones creativas de activación político-artística.

Para demostrar esta hipótesis, durante este trayecto académico hemos averiguado la trayectoria histórica del lugar y, por ser una dependencia municipal, la incidencia del contexto de intendencias signadas por los estertores de una etapa dominada por el radicalismo y el desarrollo de un inestable período justicialista con oposición mediática permanente y fuerte presencia de las empresas multinacionales del Polo petroquímico en el área portuaria; al mismo tiempo, los conflictos políticos surgidos localmente por la implementación de la estructura provincial establecida con la creación del Instituto Cultural, enmarcados por la transición del menemismo al kirchnerismo.

También indagamos las conformaciones diacrónicas del equipo institucional y de la AAC en tanto grupos intervinientes en las prácticas. Al clasificar a estas últimas en participativas o colaborativas, identificamos su correspondencia con la dinámica institucional o la creativa y las problematizamos en conjunto desde esta perspectiva no tomada en cuenta en estudios previos propios o de otros/as investigadores/as. Por

último, para concluir, giramos nuestro eje social enfatizando el aspecto temporal para distinguir continuidades en el conjunto de las actividades de la década 2004-2014 y plantear, por primera vez, una periodización institucional interna a partir de las diferencias reconocidas desde nuestra perspectiva de análisis.

En este desarrollo, han sido muchas las ventajas aportadas por tantos años de vivencias y cercanía a este objeto de estudio. Compartir de manera reiterada ha brindado la posibilidad de aproximarnos no sólo mediante observaciones y relatos, sino *incorporando* las experiencias. En efecto, el “aura latente” (Escobar, 2020) en las prácticas colaborativas sedujo una y otra vez nuestra mirada en la contingencia de cada aquí y ahora y, al activarse, tornó sensible cada trabajo micropolítico-poético haciéndonos dudar del orden fijo del mundo.

Por esto, sistematizar nuestra experiencia ha sido una apuesta conceptual y metodológica, que intenta desanudar las relaciones de poder manifestadas en la Declaración de Córdoba:

La museología que no sirve para la vida, no sirve para nada.

Guardamos en el cuerpo todas las memorias;

La museología que practicamos involucra los afectos, la fraternidad, la reciprocidad, el amor, la alegría, la poesía;

La memoria constituye una forma deliberada de resistencia, de lucha contra el arrasamiento de los modos de vida que no se encuadran en toda forma de colonialismo -el sistema capitalista, el patriarcado, entre otros-. Al mismo tiempo es afirmación de los valores humanos, de la dignidad y la cohesión social, colocándose como acción propositiva de ocupación del presente e invención de futuros;

El museo es un lugar de encuentro que puede contribuir para una cultura de paz con voz y sin miedo (MINOM, 2017).

La observación de primera mano efectuada con continuidad durante tanto tiempo ha facilitado la comprensión de las complejas relaciones al interior de la institución y de ésta con su tejido social, insertas a su vez en las múltiples tensiones de esta región del sudoeste bonaerense. En este sentido, dar voz a sus integrantes ha sido una opción tomada con un compromiso ético, que busca “contemplar la participación de las comunidades en las decisiones que involucran el uso, la exhibición, la interpretación y el destino de sus bienes y manifestaciones culturales” (Declaración de Córdoba, 2017).

Además, en cuanto al espacio, nos hemos dado cuenta de que nuestro recorrido del edificio del taller ha sido siempre en forma de constelación, posibilidad que no había sido esbozada hasta ahora.

Esta sumatoria de miradas sincrónicas y diacrónicas nos ha orientado a optar por un abordaje que, además de abreviar de distintas tradiciones intelectuales y enfatizar la utilización de nociones elaboradas en proyectos académicos de nuestro país⁸, arriesga combinaciones interdisciplinarias para dar cuenta del objeto de estudio con mayor precisión. En este sentido, profundizamos el concepto estético de *ejercicio decolonizante* acuñado por María Eugenia Borsani (Universidad Nacional de Comahue) agregando el participio *compartido* para indicar el carácter colectivo de las prácticas analizadas y enlazarlo con el hacer en movimiento bajo la potencia de la creación, de la resistencia y de la vida, planteado por Chagas (2017) desde la museología social. También combinamos el concepto de museo de sitio con la complejización social de la estrategia setentista *site specific* que Diana I. Ribas (Universidad Nacional del Sur) ha sugerido al estudiar proyectos artísticos contemporáneos desarrollados en Bahía Blanca y su zona.

Igualmente, cabe señalar que por partir de una matriz decolonial⁹ epistemológicamente desobediente y comprometida con el pensamiento fronterizo (Mignolo, 2010), no escindimos la ambigüedad constitutiva de nuestro objeto de estudio e interpretamos las fuentes primarias de manera racional sin dejar de lado la sensibilidad. Por esto, en algunos títulos de este informe, elegimos emplear autorrepresentaciones institucionales que evidencian la potencia poético-analítica del

⁸ Estas lecturas se desprenden de mi participación en los siguientes Proyectos de Investigación: “Poéticas de intersección. Estudios situados de prácticas artísticas contemporáneas” (directora: Dra. María José Melendo), en la Universidad Nacional de Río Negro; “El presente en tiempos globales. Geopolítica del conocimiento y nuevas modalidades de colonialidad” (directora: Dra. María Eugenia Borsani), en la Universidad Nacional del Comahue; y “Cultura y artes en Bahía Blanca: entre la institucionalización y la emergencia (siglos XX y XXI)” (directora: Dra. Diana Itatí Ribas, en la Universidad Nacional del Sur, 2015-2018.

⁹ En la década del '90, el grupo Modernidad/Colonialidad (M/C) -Walter Mignolo, Aníbal Quijano, entre otros- partió de una recuperación del pensamiento crítico latinoamericano de los años '70 -teología de la liberación, teoría de la dependencia, pedagogía liberadora de Paulo Freire- para posicionarse en relación al pensamiento postmoderno francés -Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan- y a las teorías poscoloniales planteadas desde los centros académicos europeos y estadounidenses por Homi Bhabha, Edward Said y Gayatri Spivak. Ha propuesto un proyecto de *desprendimiento* epistémico en la esfera de lo social, que implica un movimiento hacia una geopolítica (Dussel) y corpo-política (Fanon) del conocimiento. Según Mignolo (2010), el pensamiento/sensibilidad y el hacer fronterizos se originaron en el Tercer Mundo y se dispersaron mediante quienes migraron del Tercer al Primer Mundo.

equipo de trabajadores de la cultura de Ferrowhite o replicar su actitud inquisitiva mediante preguntas que focalizan algunos problemas a tratar. Asimismo, seleccionamos atentamente las fotografías¹⁰ no sólo para que operen como argumentos visuales entrelazados con los discursivos, sino para inducir otros diálogos posibles que, al modo de los hipervínculos de los blogs del museo taller, interrelacionan entre sí los contenidos de los diferentes capítulos.

Estado de la cuestión

Ferrowhite es una institución de reciente fundación que ha sido considerada en varios estudios, en su mayoría escritos desde distintos circuitos del campo de las artes visuales.

En un artículo sobre el rol del museo en la cultura contemporánea publicado en la revista norteamericana *Artforum*, Inés Katzenstein ha reconocido a esta institución whitense como una propuesta museística difícil de encuadrar. Esta curadora de arte latinoamericano ha atribuido una “naturaleza heroica” al emprendimiento, destacando el tinte crítico de la visión curatorial, la inteligencia y lo inesperado de los recursos de muestra. No obstante, desde un modelo centralista en cascada, ha afirmado que deviene “un ejemplo periférico dentro de la misma periferia” (Katzenstein, 2010).

Simultáneamente, desde el ámbito académico, Flavia Costa ha incluido al museo taller¹¹ como un caso de la categoría *ecologías relacionales*. Al plantear esta síntesis conceptual entre el *arte relacional*¹² de Bourriaud -con las observaciones efectuadas por Claire Bishop- y las *ecologías culturales* de Reinaldo Laddaga ha señalado:

De todo esto podemos sacar una primera conclusión: si, como dice Bishop (2005), “la mejor instalación está marcada por un sentido del antagonismo hacia el ambiente, una fricción con su contexto que resiste la presión organizacional y, en cambio, ejerce sus propios modos de

¹⁰ Las imágenes incluidas en este informe con fines académicos cuentan con la autorización de los autores.

¹¹ Esta investigadora menciona las entrevistas, la colección y describe *Archivo White*.

¹² Nicolás Bourriaud (2006 [1998]) ha denominado *arte relacional* a aquellas experimentaciones artísticas en las que lo intersubjetivo es clave como punto de partida y como resultado, como informante principal de las actividades que generan esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones amistosas (*utopías de proximidad*). Para un desarrollo ampliado respecto a los alcances y limitaciones de diversas críticas de las cuales ha sido objeto la estética relacional, ver Belenguer y Melendo, 2012.

vinculación”, el mejor “arte relacional” sería aquella rama de la instalación que hace funcionar ese antagonismo o esa fricción requiriendo de aquel que hasta ese momento se concebía como espectador una actividad no solamente intelectual, perceptual o cognitiva, sino una participación corporal, una relación material (aunque sea temporalmente efímera) con la hasta entonces llamada obra, con el artista y con los otros espectadores. Si además lo pone en juego para crear nuevas situaciones, nuevos estados de cosas en el mundo, podríamos decir entonces -parafraseando a Reinaldo Laddaga y sus “ecologías culturales” (2006)- que estamos en presencia de “ecologías relacionales”. (Costa, 2009, p. 14)

Así, a partir de los cuestionamientos que ha recibido la categoría enunciada por el curador francés, Costa ha replicado un modelo de análisis de Claire Bishop (2005) y ha considerado a esta variante como un subgénero y a la vez profundización de la instalación, a la que ha caracterizado por la presencia corporal del espectador como “material” o “medio”. Desde este criterio, ha distinguido al menos cuatro niveles de intensidad creciente y ha ubicado a Ferrowhite en el cuarto¹³, en tanto la “transformación perdurable” producida no se refiere sólo a la obra, sino a un ámbito “exterior” a ella (Costa, 2009). Posteriormente, ha focalizado en el uso de recursos artísticos, planteando que el museo taller ha contribuido a crear una doble distancia: por un lado, respecto de la noción de museo-archivo, en tanto “se sabe un artefacto cultural hiper complejo”, una “máquina narrativa” capaz de identificar la tensión que ella misma ha encarnado al contar un “relato elíptico pero lleno de fisuras evidentes, que hay que completar”; por otro, concibiendo la ficción como una ejercitación precaria e incipiente de una política potencial respecto de las condiciones de existencia del museo¹⁴ (Costa, 2012).

En su tesis doctoral¹⁵, al profundizar su reflexión sobre la memoria, Guillermina Fressoli ha afirmado que el Museo del Puerto, Ferrowhite y el Museo Móvil de

¹³ Este cuádruple pasaje -que según Costa es al mismo tiempo “elemento formal” (con el ingreso del cuerpo físico del espectador en la obra para que esta se produzca) y “objetivo o valor crítico-político” (en la exigencia de una acción concreta por parte del espectador y que implica una colaboración sustantiva con el artista y con los otros espectadores-colaboradores, en el sentido de una transformación perdurable, aun irreversible)- constituye un principio de identificación del “arte relacional” en el vasto conjunto del arte de instalación (Costa, 2009).

¹⁴ Lo ha fundamentado con el proyecto Archivo White, en ese momento en desarrollo.

¹⁵ El capítulo dedicado a Ferrowhite en la tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural -titulada *¿Es posible rememorar en el museo? La relación entre recuerdo y mirada en los museos de Ingeniero White* (UNSAM, 2010)- ha sido incluido en la tesis doctoral *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* (UBA, 2013), publicada con el título *Incomodar la mirada. Museos, artes visuales y memoria* (2020).

Federación (Entre Ríos) son artefactos culturales que, junto con la producción visual de Eduardo Molinari y Patricio Larrambebere, han generado procesos críticos de recuerdo activos a partir de la mirada del espectador. En cuanto a las instituciones, ha hecho hincapié en el emplazamiento y la experiencia artística, en el marco de la industria de consumo cultural con amplio desarrollo mundial desde la década del cincuenta.

En relación a nuestro objeto de estudio, esta investigadora ha destacado que la restauración parcial de las ruinas del edificio y el señalamiento de las faltas se ha complementado con la recuperación del sentido original y la reflexión sobre el proceso de vaciamiento realizada por los antiguos trabajadores, quienes espontáneamente han participado de las diferentes actividades institucionales. A diferencia de nuestro enfoque centrado en la dimensión social del conjunto de las prácticas, Fressoli ha enfatizado la exhibición y la experiencia artística como trabajo de una mirada dinámica individual. Ha pensado al cuerpo en movimiento como una acción del espectador que permite introducir relaciones de perturbación para los modos de recuperación del pasado. En este sentido, ha sostenido: “La acción, como resto performático, que propone la percepción instala una forma de comprensión estética del pasado en el que éste se expresa como recuerdo en tensión y de allí en movimiento” (Fressoli, 2013b, p. 327).

Diana Ribas ha planteado que la construcción colectiva de sentidos políticos emergentes formalizados mediante diversas estrategias artísticas en el Museo del Puerto, Ferrowhite y el espacio cultural Estación Rosario -vigente en ese entonces- ha ubicado a estas instituciones estatales en una *frontera* o territorio poroso de interrelación entre arte y política. Para ello ha tenido en cuenta los relatos históricos contruidos “desde abajo” sobre una matriz crítica y plural, la priorización de los vecinos por sobre los objetos y su participación cotidiana compartiendo sus saberes y sus problemas actuales en charlas y talleres, o volviéndose actores de teatro documental y transformándose en “héroes” políticamente polémicos (2012). Esas “ecologías culturales” (Laddaga, 2006) bahienses -integradas por grupos interdisciplinarios con artistas, escritores, estudiantes de la Universidad Nacional del Sur y vecinos- no sólo han problematizado la esfera relacional sino que, al interrelacionar los casos particulares con los procesos históricos desde una matriz

teórica rizomática, han generado *centros* en sitios tradicionalmente considerados periféricos y han favorecido el tejido de una trama densa que ha articulado las escalas micro/macro¹⁶ (2013).

En 2015, al esbozar una posible síntesis que aporte al debate reflexivo acerca de distintas representaciones de espacio público construidas en Bahía Blanca en relación con el devenir político y con la institucionalización del campo artístico, Ribas ha alegado que en el marco de prácticas participativas cada vez más consolidadas a partir del proceso democrático iniciado en 1984 se dieron las condiciones que posibilitaron la fundación de tres nuevos museos. Así, por un lado, el Museo del Puerto (1987) y Ferrowhite (2003) han abordado críticamente el presente a partir de producciones fronterizas que han seleccionado tradiciones ligadas a grupos de estrecha cohesión y han insertado lo local en escalas socioeconómicas más amplias; mientras que, por otro lado, con la creación del primer Museo de Arte Contemporáneo (MAC) del país (1995) se buscó la actualización desde la autonomía artística.

Por último, en “Arte público y memoria ferroviaria regional (Sudoeste bonaerense, República Argentina, 2003-2016”, Ribas (2017) ha planteado que los edificios abandonados en los noventa como consecuencia de la degradación final del sistema ferroviario estatal impulsada por el Presidente Carlos Menem en el marco de una serie de normas neoliberales, han sido reutilizados con fines culturales en el siglo XXI; este proceso ha sido paralelo a un comienzo de reactivación de este sistema de transporte impulsado por el kirchnerismo, no obstante sus efectos no han sido sentidos en esta región. Ha sostenido que la creación del Museo taller (2003), la presentación del proyecto *Intemperie* en la Bienal Regional de Arte en 2014 y las acciones de la Asociación Amigos de la Estación Nicolás Levalle en ese mismo año, han promovido una memoria que se ha debatido entre la poesía de las ruinas y la recuperación patrimonial. Además, al analizar que estas propuestas ubicadas en *sitios específicos* han recuperado sus contextos históricos y han tejido en ellos entramados sociales mediante prácticas participativas y colaborativas, ha notado guiños cómplices entre los integrantes que los transformaron en *lugares encantados* (de Certeau).

¹⁶ Al ejemplificar en relación a nuestro objeto de estudio, Ribas agregó aquí el proyecto “Arqueología de la marea” al de “Archivo White”.

Uno de los proyectos del museo taller, el Teatro Documental, ha sido objeto de dos estudios particulares. En 2013, Natalia Martirena y Marcelo Díaz presentaron una ponencia en el *Ier. Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*, que tiene valor fontanal en nuestro análisis, en tanto dichos autores fueron sujetos claves durante su realización. En 2019, Pamela Brownell publicó el artículo “Archivo White: teatro documental, museo y memoria” que, además de insertar esta experiencia en el proyecto Biodrama de Vivi Tellas, ha efectuado una historización detallada de las cuatro puestas en escena y ha reflexionado sobre las vinculaciones entre la memoria colectiva e individual con el contexto específico.

Como indicamos anteriormente, tuvimos en cuenta a Ferrowhite como tema en la tesina de Licenciatura en Artes Visuales defendida en la Universidad Nacional de las Artes (UNA, 2014a). En ese primer abordaje, nos centramos en los recursos artísticos implícitos en la renovación de formas y procedimientos en el sistema crítico de la institución museal. El cursado de esta Maestría en Arte Latinoamericano en la Universidad Nacional de Cuyo favoreció la complejización de la mirada y la focalización en otros aspectos. Algunos avances parciales de esta investigación han sido debatidos en congresos nacionales e internacionales¹⁷ y algunas conclusiones

¹⁷ “‘El museo empieza afuera’: el testimonio de la memoria colectiva y el porvenir del pasado”, en *Segundo Encuentro Mexicano-Argentino de Investigadores en Filosofía de las Ciencias Sociales y Crítica Cultural. “Diversidades en diálogo: interpelaciones e interpretaciones”* (San Martín de los Andes, 2012); “De la contemplación a la experiencia de recordar” en *III Congreso Internacional de Filosofía de la Historia, “Dimensiones de la experiencia histórica”* (Buenos Aires, 2012); “Vértices relacionales: de la contemplación a la experiencia de recordar” en *II Encuentro Internacional de Arte Relacional: Laboratorio de proyectos de Museos y Bibliotecas* (Lima, Perú, 2013); “Revisión de aportes del arte al discurso museográfico en el Museo taller Ferrowhite” en *I Coloquio Patagónico Internacional, El Arte en los confines* (Gral. Roca, 2014); “Estrategias colaborativas entre las artes y los museos” en *Coloquio Patagónico Internacional, El Arte en los confines* (Gral Roca, 2016); “Nuevos modos del museo: identidades y prácticas comunitarias en el caso latinoamericano” en *V Encuentro CEAPEDI – Comahue y III Encuentro Internacional del Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad, “Colonialidades en la Patagonia Andina”* (Neuquén, 2016); “Aportes artísticos en el discurso museográfico del Museo taller Ferrowhite” en *6tas Jornadas de Historia de la Patagonia* (Cipolletti, 2014); “Museos y comunidad: de la contemplación a la experiencia de recordar” en *II Jornadas de Investigación en Artes en Patagonia* (Comodoro Rivadavia, 2014); “Apuntes sobre la colección en el Museo taller Ferrowhite” en *XIX Jornadas de Investigación en Artes* (Córdoba, 2015); “Desdefiniciones y metamorfosis de la práctica en museos: poéticas otras” en *III Jornadas Nacionales. VII Encuentro de Investigadores. Estética y Filosofía del arte* (Córdoba, 2017). Publicado en Actas del evento (2018); “Repensar el museo hoy” en *VIII Encuentro de literatura y Escuela “Lenguas y culturas en ‘entredicho’: la literatura como zona de contacto”* (General Roca, 2017); “Pensar en acto. Recorridos en torno a prácticas artísticas ‘desenganchadas” en *Primer Foro en Humanidades y Ciencias sociales de la Universidad Nacional del Comahue. Perspectivas teóricas, paradigmas y miradas políticas sobre el saber y las disciplinas* (Neuquén, 2018); “Forma y lugar desde poéticas de sitio específico” en *V Jornadas Patagónicas de Morfología ‘Forma y Lugar’. Reflexiones Sobre la investigación, experimentación y el quehacer docente en las carreras proyectuales* (General Roca, 2019); “Museos para / con la comunidad” en

parciales han sido publicadas en los siguientes capítulos de libros y artículos en revistas académicas.

En “El museo empieza afuera: el testimonio de la memoria colectiva y el porvenir del pasado” (2014b), comenzamos a problematizar la relación entre algunos de los proyectos de Ferrowhite y su contexto histórico-social. Ese mismo año, en el artículo “Rememorar en los espacios museales: de la contemplación a la experiencia” (2014c), hemos analizado la modalidad discursiva y las estrategias puestas en juego en los “artefactos documentales”, en el “Teatro documental” y en el ciclo “Cambiá la cabeza. Peluquería y debate”, como microutopías que han propuesto espacio-tiempo relacionales y que han sugerido el paso de la actitud contemplativa tradicional a una *experiencia* del rememorar.

Desde la perspectiva decolonial, en “Nueva visión de Museos comunitarios: desplazamientos en el caso latinoamericano” (2016), hemos cuestionado los museos canónicos en tanto instituciones funcionales a la consolidación de la modernidad occidental y a la expansión de la Europa imperial, que se han inscripto como soportes de la colonialidad del conocimiento y como productores de subjetividades moderno/coloniales. Nos propusimos mostrar otras trayectorias que han puesto en tensión la remanida pregunta por el qué: qué es un museo, qué ha de ser evocado, qué ha de ser custodiado y a qué fines responde. Además, hemos sostenido que dicha problematización respecto a la institución “museo” se ha inscrito en las discusiones que simultáneamente han venido dándose respecto al arte y a lo que para algunos es su posible des-definición, mientras que para otros responde a su actual versatilidad y pluralidad.

Segundo Foro en Humanidades y Ciencias sociales de la Universidad Nacional del Comahue, “Perspectivas teóricas, paradigmas y miradas políticas sobre el saber y las disciplinas” (Neuquén, 2019); “Archivo White: la colaboración como dinámica creativa en el Museo Taller Ferrowhite” en XXIV Jornadas de Investigación en Artes, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, (Córdoba, 2020); “Después del estallido: el museo entre expectativas y realidad” en III Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la Imagen, Facultad de Humanidades y Arte UNR, (Rosario, 2021); “El arte en cuestión: experiencias estéticas en los bordes” en III Foro en Humanidades y Ciencias Sociales del Comahue. Reflexiones situadas, perspectivas críticas: las subalternidades y la aesthesis en los acontecimientos micro y biopolíticos del presente, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue (Neuquén, 2021).

En el artículo “Desdefiniciones y metamorfosis de la práctica en museos: poéticas otras” (2017), por un lado, hemos delineado algunas estrategias del museo como institución que ha perpetuado históricamente ciertos estándares en relación a lo que debe ser la experiencia en él y, por otro, las hemos puesto en tensión con nuevas estrategias artísticas como los *lugares específicos*, lo *relacional* y las *ecologías culturales*. Para ello, hemos sugerido que el “Teatro documental”, los “Artefactos documentales” y las visitas guiadas en Ferrowhite han sido propuestas que han desandado el *canon*, en las que el arte ha estallado fuera de sí.

Desde la misma línea de pensamiento crítico respecto de las culturas generadoras de estándares, en el capítulo “Desplazamientos y tensiones en torno al museo: el caso latinoamericano y la experiencia de recordar” (2018a), hemos descrito brevemente los proyectos curatoriales del Museo del Barro (Asunción, Paraguay), el Museu da Maré (Río de Janeiro, Brasil), el Museo das coisas banais (Pelotas, Brasil) y el Museo taller Ferrowhite como espacios que han efectuado una labor destinada a recuperar parte de memorias robadas o silenciadas, a la vez que a curar sus modos denegados de ser y estar en el mundo. En tal sentido, hemos señalado algunos procesos que han buscado hacer presión para lograr la construcción de *aesthesis* y subjetividades decoloniales, según un nuevo modelo de trabajo museístico en el que el proceso lineal tradicional de coleccionar, preservar y difundir desde un mundo en parte aislado de la sociedad se ha transformado e integrado dinámicamente en otro circular y abierto.

Por último, en “Pensando en acto desde este sur. A propósito de poéticas que desenganchan al museo” (2019), escrito en colaboración con María José Melendo, nos hemos preguntado si los conceptos de *intersticio*, *ejercicio decolonizante*, *aiesthesis* y *ontologías posdualistas y múltiples* pueden utilizarse como claves de exégesis para algunos de los interrogantes que se nos han presentado en la investigación en artes. Entre los museos mencionados por enfrentar su legado moderno y colonial generando poéticas que han implicado tanto a los destinatarios como a su contexto -y los han interpelado rumbo a miradas críticas-, incluimos a Ferrowhite como una experiencia que desde su misma designación como “taller” se ha posicionado a partir del *hacer*, del *producir*.

Por otro lado, desde la Museología, Laura Moya ha señalado en su tesis de Maestría que “Hoy por hoy, en nuestro país solo son considerados como museos comunitarios el Museo Taller Ferrowhite y el Museo del Puerto de Ingeniero White, que habitan en una misma localidad, la ciudad de Bahía Blanca (Provincia de Buenos Aires)” (Moya, 2020, p. 17). No obstante, ha mencionado que en la Red de Museos Comunitarios de América hay registrados 123 instituciones de este tipo¹⁸, 90 de las cuales están en México y ninguna en Argentina. Según dicha red creada en el año 2000, los *museos comunitarios* se autodefinen como “un instrumento de la acción organizada de comunidades, pueblos originarios y mestizos, que buscan manejar su patrimonio cultural por sí mismos para valorar el pasado y construir su propio futuro” (<http://www.museoscomunitarios.org>). Sus rasgos diferenciales son: la iniciativa nace de la comunidad y ésta es la dueña del museo; una instancia organizada de la comunidad dirige el museo mediante la consulta comunitaria; el museo responde a necesidades, fortalece la organización y la acción comunitaria; el museo cuenta historias con la visión propia de la comunidad. En el desarrollo de esta investigación demostramos que el origen municipal y el modo de gestión de Ferrowhite no habilitan considerarlo un museo comunitario.

Según lo expuesto, entonces, nuestro objeto de estudio ha sido analizado/mencionado desde la historiografía artística y la museología, a la luz de otros interrogantes. Aún no se ha problematizado en profundidad la dimensión social del conjunto de prácticas participativas y colaborativas elaboradas en Ferrowhite y el rol cumplido por la Asociación Amigos del Castillo en esa construcción. En tanto investigación empírica, entonces, esta tesis contribuye a esas dos áreas de conocimiento que se han visto muy modificadas en las últimas décadas y han tenido desarrollos académicos desiguales en nuestro país.

En efecto, actualmente, pensar el arte latinoamericano implica considerar esta escala geopolítica como un conjunto de referencias (históricas, sociales, culturales) en el

¹⁸ En la multiplicidad de casos, destacamos el Museo en la Favela de la Maré, en el predio de una antigua fábrica de transportes marítimos. Los moradores del complejo de Maré -el área de favelas más grande de Río de Janeiro, fuertemente azotada por la violencia- lo iniciaron en 2006 con la vocación de preservar la memoria histórica y de crear vínculos nuevos y saludables dentro de la misma, mediante la conexión con el valor emocional de los objetos (Chagas y Abreu, 2008, p. 98-111; <http://www.museudamare.org.br/>)

marco de la interdependencia global¹⁹ y las metamorfosis capitalistas transnacionales -con la subordinación del campo político al económico y de éste al financiero-, tanto como el desgaste de la autonomía de los campos culturales ante la irrupción de las industrias comunicacionales y de la “estetización difusa” (Vattimo). En un mundo marcado por la hibridación²⁰, la flexibilidad y la fluidez (o “liquidez”, según Zygmunt Bauman), estos debates que sobrepasan los límites de cada saber cerrado, generan actualmente posiciones²¹ y oposiciones que van desplegando cartografías mixtas de bordes inciertos.

A diferencia de la relación homogénea y sustancialista entre identidad y continente de la tradición latinoamericanista de los años ‘60, en los últimos años la existencia de “Latinoamérica” ha sido concebida como postura enunciativa (Jiménez y Castro, 1999; Mosquera, 2010; Giunta, 2010; Richard, 2014) y como espacio en el que coexisten muchas identidades y culturas con circuitos comunicacionales/virtuales (García Canclini, 2004)²², en donde algunos proyectos conjugan tácitamente la

¹⁹“Categorías clave como ‘apropiación’, ‘posnacional’, ‘descentramiento’, ‘sincretismo’, ‘rearticulación’, ‘negociación’, ‘comunidad’, ‘desterritorialización’ y ‘transculturación’ tienden a usarse en forma demasiado afirmativa, sin suficiente crítica hacia ellas mismas. Está además la tendencia ingenua de pensar la globalización en términos de un orbe transterritorial de contactos en todas direcciones. En realidad, las conexiones se producen dentro de esquemas radiales alrededor de los ejes de poder, dejando desconectada entre sí buena parte del mundo, o conectándola de manera indirecta por vía -y bajo la dirección- de centros ‘autodescentrados’. Todo esto puede conducir a una complacencia en la subalternidad que inhiba la contestación hacia el cambio. Puede mellar el filo crítico de la cultura, al sentirnos todos participando -falazmente- del pastel global. O al menos robando algún pedazo.” (Mosquera, 1999, p. 67).

²⁰ Hibridación “no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina” (García Canclini, 2001, p.2).

²¹ Si bien esta tesis está escrita en el marco del proyecto de investigación “Mal(estares) en la sociedad occidental: dimensión propositiva de prácticas y discursos intersticiales en escenario posoccidental” (UNCo, 2017-2021), que se inscribe en el grupo M/C, ha tenido en cuenta los aportes teóricos académicos de quienes han insistido en la necesidad de que la reflexión cultural en Latinoamérica se efectúe a partir de investigaciones empíricas integradas en un proyecto múltiple y relacional que no niegue la asimetría de poder.

²² Tempranamente, desde el exilio en México, Néstor García Canclini se ha ocupado de las prácticas artísticas militantes (García Canclini, 1977) y ha sido el introductor de la teoría de la autonomía del campo artístico de Bourdieu. En efecto, la publicación de *La producción simbólica* (García Canclini, 1979) ha ayudado a cuestionar el determinismo marxista y el romanticismo idealista, al pensar las obras como hechos sociales condicionados por mediadores -agentes e instituciones dedicados a la exhibición y venta de producciones valoradas por su sentido estético- y al consumo cultural vinculado al posicionamiento social y a estrategias de distinción. A su vez, ha ido más allá al advertir el proceso de desgaste de los límites, que se inició con la masificación de la televisión y la irrupción de los bienes materiales y simbólicos de las empresas e inversiones transnacionales por sobre los producidos en cada país y continuó con combinaciones ambiguas entre autonomía y dependencias del mercado o de la promoción mediática o política, hasta llegar a la contemporánea absorción transmedial de la mayoría de los gestos de desmarcación y resistencia efectuada por los museos, las subastas y los flujos transnacionales (García Canclini, 2010).

especificidad espacial dotando de particularidad histórica y singularidad político-cultural a la localización micro-diferenciada de las prácticas (Richard, 2014).

En nuestro país, la formación del equipo de investigación “Arte, cultura y política en los años sesenta”²³ (1994) en el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires fue el marco en el cual jóvenes investigadores e investigadoras egresados/as de las carreras de Comunicación, Historia del Arte y Letras comenzaron a estudiar los procesos de radicalización política de fines de dicha década que incursionaron en las fronteras de la plástica, el cine y la literatura. Una vez concluidas sus tesis doctorales, han continuado ocupándose de manifestaciones disruptivas actuales también en los márgenes.

Después de indagar las relaciones entre internacionalización, vanguardia y política en el campo artístico porteño de los ‘60 (2004 [2001]), Andrea Giunta se ha ocupado de distintas cuestiones del arte contemporáneo. En *Objetos mutantes* (2010) y en el diálogo con Nelly Richard (2014, p. 165-214), ha problematizado la categoría “arte latinoamericano” al historizarla y ha insistido en la necesidad de leer las obras en las situaciones específicas de sus contextos de producción, para desmontar la tipificación a la que conducía la pregunta por el ser latinoamericano. Según su criterio, estas aproximaciones políticas, extremadamente críticas e incluso activistas desestructuran los aparatos de legitimación vinculados a la neutralización de las obras desde el orden de los estilos. Así, el concepto de *vanguardias simultáneas* que ha gestado desde 2008 posiciona a algunas producciones latinoamericanas de la segunda posguerra en un relato historiográfico situado y *Contra el canon* (2020).

En *Poscrisis*, al recuperar la eclosión de arte expandido en la escena del cambio cultural producido en la bisagra del nuevo siglo, ha tenido en cuenta la muestra “Ex Argentina”²⁴, en la que intelectuales y curadores europeos dieron visibilidad en el circuito artístico y académico internacional a las prácticas artísticas y militantes surgidas durante la insurrección argentina del 2001 e incluyeron una instalación del equipo de Ferrowhite (Giunta, 2009, p. 66-67). No obstante, al describir la emergencia

²³ Integrado por Andrea Giunta, Claudia Gilman, Mariano Mestman, Ana Longoni y Diana Fernández Irusta.

²⁴ Las referencias a la muestra Ex-Argentina han sido publicadas como críticas en revistas de arte (Verlichak, 2006; Usubiaga, 2006).

de un nuevo mapa museológico²⁵, en Bahía Blanca sólo ha mencionado la fundación del Museo de Arte Contemporáneo (Giunta, 2009, p. 78-79, 91).

Por otra parte, el completo análisis en el que Ana Longoni ha problematizado a los colectivos actuantes en relación a la crisis de 2001²⁶, integrados a las manifestaciones en la calle entre los años '80 y 2005 (Longoni, 2005) es previo a la segunda parte de la muestra Ex-Argentina en la que participó el museo taller (2006). Interesada en los desbordamientos, las contaminaciones, las intersecciones, las mutuas redefiniciones que se producen entre el arte y la política en momentos históricos cruciales²⁷, entre sus análisis cabe considerar sus abordajes de las acciones disruptivas “Tucumán Arde” de 1968 (Longoni y Mestman, 2013 [2000])²⁸ y el “Siluetazo” de 1983 (Longoni y Bruzzone, 2008) que, a pesar de sus muchas e importantes diferencias, en tanto colectivas e interdisciplinarias pueden ser consideradas como antecedentes de Ferrowhite²⁹.

Esta investigadora ha sido la co-directora de la tesis doctoral *Experiencias del “teatro militante” en Bahía Blanca, 1972-1978* (UNS, 2016), en la que Ana Vidal ha estudiado dos grupos teatrales bahienses: la agrupación Alianza y el Teatro Popular

²⁵ Las Historias del arte argentino escritas en los últimos años tampoco han incluido a Ferrowhite. En efecto, si bien María José Herrera ha efectuado una periodización que llega hasta el siglo XXI, desarrolla lo ocurrido desde los '90 enfatizando casi exclusivamente la ciudad de Buenos Aires (2014, p. 267-343). Por el contrario, los dos volúmenes de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* han compilado investigaciones académicas del interior del país, pero la pesquisa sobre nuestra ciudad sureña problematizó la circulación artística en los primeros tiempos de su institucionalización en los años '30 (Ribas, 2012, p. 81-108).

²⁶ Desde la reflexión filosófica, Hernán Ignacio López Piñeiro considera que existe entre el arte y la política un vínculo que puede pensarse como indiscernible, en su tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (Universidad Nacional de San Martín, 2018) titulada *Arte y política en la Argentina postdictatorial: cuatro máquinas sensibles del Grupo de Arte Callejero (2001-2012)*.

²⁷ Longoni ha sido una de las impulsoras de la Red de Conceptualismos del Sur, formada en 2007 por investigadores latinoamericanos interesados en las transformaciones de la acción política en contextos de represión y violencia durante los años 80. Dirige el “Grupo de Estudio Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente” en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (FSOC-UBA), en el cual se han elaborado investigaciones específicas como la efectuada por Malala González en relación a la Organización Negra, durante la posdictadura.

²⁸ En *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (2014), Longoni ha analizado la mitologización de “Tucumán Arde” efectuada a partir de su consideración en el sistema artístico y lo ha integrado en el arte conceptual (diferente al del Di Tella) producido en el intrincado contexto de las izquierdas. También, ha complejizado la “resistencia a la dictadura” a partir del análisis de “experiencias que -entre otras consideraciones- permiten vislumbrar divergentes concepciones del arte y de la política, postulan otros modos de comunidad imaginables en medio del terror cotidiano, y ayudan a considerar variaciones, matices y etapas al interior del régimen de facto, en su impacto sobre la vida cotidiana y las prácticas culturales y artísticas” (Longoni, 2013).

²⁹ Más adelante, nos referimos otra vez a esta investigadora, curadora y escritora teatral por su aporte a los estudios museológicos.

Eva Perón. Articulados a agrupaciones políticas y político-militares de izquierda, los dos colectivos artísticos pensaron al arte como “acto” más que como espectáculo; con un horizonte de “concientización” y búsqueda de un “teatro popular”, ambos llevaron adelante prácticas escénicas que apelaron a la modalidad de “obra abierta” (en tanto era pasible de ser modificada luego de cada representación) y asumieron formatos efímeros, coyunturales y en muchos casos clandestinos o semi-clandestinos. Teniendo en cuenta los distintos contextos de producción y los objetivos de estos grupos, pueden ser vistos como antecedentes del Teatro Documental en cuanto al trabajo creativo efectuado colectivamente.

Estos avances de historia regional han sido integrados a la síntesis de larga duración elaborada por María de las Nieves Agesta, Juliana López Pascual³⁰ y Ana Vidal en el capítulo “Bahía Blanca en su dimensión cultural”, incluido en el libro de divulgación *Bahía Blanca, siglo XX. Historia política, económica y sociocultural* (Cernadas y Marcilese, 2018, p. 207-272)³¹, editado por la Universidad Nacional del Sur. Las jóvenes autoras organizaron el trayecto temporal 1882-2014 en cuatro etapas e incluyeron a Ferrowhite en la última, como una institución con una concepción museística e historiográfica en una clara línea de continuidad con la propuesta que venía desarrollando el Museo del Puerto desde fines de la década del ‘80 y, a su vez, con rasgos diferenciales. Entre éstos han destacado la inserción paisajística y sus particularidades arquitectónicas, la problematización de la dimensión del trabajo a través de sus protagonistas recuperando la mutación de las condiciones socio-económicas de la zona por los efectos de las políticas neoliberales y el enlace

³⁰ En la tesis doctoral *Representaciones, prácticas y tensiones en la institucionalización de las actividades culturales: Bahía Blanca, 1940-1969* (UNS) Juliana López Pascual sostiene que “el proceso de construcción y consolidación de los principales espacios y prácticas culturales en Bahía Blanca a mediados del siglo XX tuvo lugar como resultado de la convergencia de las políticas públicas estatales con los intereses de los sectores profesionales que procuraban jerarquizar a la ciudad en el contexto regional del sudoeste bonaerense y la norpatagonia. El recurso a los contenidos de la cultura involucró la apropiación de los debates generales en torno a las artes, a las pautas estéticas, a sus vinculaciones con la política y al rol de los intelectuales pero también supuso el reacomodamiento de los productores locales en el mundo de los medios de comunicación masiva, la adopción de posicionamientos específicos frente a lo ideológico y el desarrollo de estrategias exitosas de agregación social (López Pascual, 2014).

³¹ Además de recuperar tesis doctorales e investigaciones dispersas, las autoras han reconstruido algunos eventos y proyectos puntuales a partir de las experiencias y las memorias de sus protagonistas. Este texto de lectura insoslayable ha sido estructurado según tres ejes problemáticos: 1. el vínculo del Estado con el desarrollo cultural; 2. los proyectos independientes y de experimentación estética; 3. las prácticas vinculadas al mercado y a las industrias culturales.

pasado/presente a partir de la hibridación de estrategias participativas en las que el arte es una herramienta para planteos no necesariamente artísticos.

Posteriormente, dos investigaciones también elaboradas en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur han construido información sólidamente documentada acerca del campo cultural local, con periodizaciones comprendidas entre los años del retorno a la democracia y la crisis con que inauguramos el nuevo siglo.

Emergencia y modos de consolidación de una nueva poesía en Bahía Blanca (1985-2001) se titula la tesis doctoral en la que Omar Chauvié (2018) ha analizado al grupo Poetas mateístas y la revista y el espacio cultural Vox. Este trabajo ha sido un aporte para nuestra pesquisa en cuanto a la trayectoria literaria previa de Marcelo Díaz, uno de los integrantes del equipo institucional del museo taller desde sus inicios hasta 2010.

En la tesina de Licenciatura en Historia *Políticas culturales y prácticas de autogestión artística: la Feria de la Cultura de Bahía Blanca, 1987-1991*, defendida a finales de 2020, Juan Compagnoni demostró que, más allá de los disensos y las tensiones, la existencia de representaciones comunes (el concepto de cultura, la importancia de ampliar el consumo artístico y el cuestionamiento de las distinciones entre lo culto y lo popular) entre la iniciativa gubernamental alfonsinista y una porción de la sociedad civil, fue la condición de posibilidad para el surgimiento, desarrollo y consolidación de proyectos de este tipo, que destacaron la importancia de promover las intervenciones culturales en las calles y las plazas para reactivar el espacio público y la ciudadanía, sostenidos por la creencia en la necesidad de construir una cultura para la democracia. En relación a nuestro objeto de estudio, ha sido pertinente su afirmación en relación a lo sucedido a partir de 1991 con Jaime Linares como intendente y Ricardo Margo en el área de Cultura, porque se mantuvieron en ambos cargos hasta finales de 2003, con la misma línea de gestión: “La política pública respecto de la cultura dejó de plantearse como una de las prioridades del gobierno comunal y decayó el interés oficial por la apertura social, la des-elitización de la cultura y la ocupación del espacio público” (Compagnoni, 2020, p. 53).

Por otro lado, al revisar la deriva actual de los estudios sobre museos ha sido necesario tener en cuenta varias cuestiones. En primer lugar, que no sólo han redefinido sus funciones³², sino que han favorecido la inclusión de nuevos usos y fórmulas de escenificación de sus acervos, mediante una renovación de procedimientos y formas que ha reactualizado preguntas en torno a la relación entre presentación, percepción y conocimiento, e interpelado el lugar de lo visual y lo poético en sus discursos, además de comenzar a plantearse en algunos casos su trabajo *con* o *desde* la comunidad.

En segundo lugar, la existencia de organismos internacionales aglutinantes no puede ser dejada de lado. En efecto el Consejo Internacional de Museos (ICOM)³³ ha sido “para algunos el gran motor de la renovación museística, el foro donde contrastar ideas, opciones, técnicas y propuestas; para otros un auténtico sindicato internacional, un crisol donde se podían mezclar desde defensores de la tradición hasta contestatarios” (Díaz Balerdi, 2002, p. 498). Un claro ejemplo de su permeabilidad a las ideas renovadoras que en los años ‘60 y ‘70 desafiaron a las sociedades capitalistas fue la IX Conferencia General, en agosto de 1971. Entre las críticas al autoritarismo conservador pregonadas como presagios necrológicos a distintas instituciones, el beninense Stanislas Adotévi y el mexicano Mario Vásquez declararon que la “revolución del museo será radical, o el museo desaparecerá” (Chagas, 2007, p. 30).

³² La conservación de los objetos de las colecciones fue la prioridad durante la consolidación y expansión de los museos a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del XX. Desde su apertura al público a fines del siglo XVIII, estuvieron destinados a educar al individuo, estimular su sentido estético y afirmar la nacionalidad de eruditos, aficionados y estudiantes. En palabras de Chagas, fueron *espejo y palco* de la burguesía europea, en tanto 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 (Chagas, 2009, p. 51-54).

³³ Poco después de terminada la Segunda Guerra Mundial, el ICOM fue creado como órgano administrativo no gubernamental con estatuto consultivo en la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), dirigido por y para profesionales de museos. Durante la Guerra Fría, en 1958, a partir de las definiciones terminológicas del checo Jiri Neustupny (Lorente, 2006) propuestas por George Henri Rivière, la asociación diferenció entre la Museología -entendida como “la ciencia para estudiar la misión y la organización del museo”- y la Museografía, ocupada en “todas las técnicas relacionadas con la museología”. No obstante la profesionalización cimentada en la formación teórica fue impulsada sobre la base de una colaboración entre museólogos franceses y centroeuropeos, fueron estos últimos los protagonistas del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM), porque el bloque comunista dio una explícita importancia a los museos como instrumentos ideológicos mucho antes que los países de Europa occidental. El museólogo checo/checo-eslovaco Zbyněk Stránský -figura clave durante los primeros años del ICOFOM, fundado en 1977 como una dependencia del ICOM- elaboró un sistema consistente con algunos conceptos específicos -como musealización y musealidad- en vigencia hasta el presente. Mensch (2016) afirma que, actualmente, existe una distinción difusa entre los términos de esta clasificación disciplinar que remite al siglo XX.

Al mismo tiempo, Hugues de Varine-Bohan³⁴, impregnado de las aspiraciones comunitarias y autogestivas de las revueltas de París de mayo de 1968, presentó el *ecomuseo*³⁵, proponiendo reemplazar el énfasis tradicional puesto en la tríada colección-edificio-visitantes, por patrimonio-territorio-comunidad³⁶.

Dotados en un comienzo de una fuerte carga etnológica, los ecomuseos fueron concebidos para valorar tanto el patrimonio natural y cultural tangible (hábitat, útiles, etc.) como el patrimonio intangible (*savoir faire* o *know-how*, oficios, costumbres, etc.) de una población local y de un territorio. Han intentado integrarse en la sociedad, buscando su participación efectiva en la presentación interdisciplinar de la conservación y la transmisión de la memoria, en la gestión de los equipamientos y en las distintas actividades complementarias para fomentar, por un lado, el debate interno, la contrastación de puntos de vista y un sentimiento de identidad colectiva y, por otro, el desarrollo social, económico y cultural de la comunidad (Varine, 2020; Chagas, 2007; Martín i Oliveras, 2013, p. 110).

Se han reconocido algunas diferencias entre los ecomuseos³⁷. Así, los parques naturales regionales han sido los mejores exponentes de la “primera generación”³⁸. El concepto de “museo en red”³⁹ ha distinguido a los de la “segunda generación” en los

³⁴ Junto a George Henri Rivière y André Desvallées movilizaron el mundo de los museos primeramente en Francia y Québec (Canadá), luego en el África francófona y en los países europeos más cercanos al país galo, enarbolando la expresión *nouvelle muséologie*, en sintonía con la *nouvelle Histoire* de Braudel, el *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, la *nouvelle vague* cinematográfica de Godard y Truffaut. A diferencia de estos movimientos en los que sus líderes eran intelectuales, ellos eran activistas y profesionales de museos (Lorente, 2006, p.26).

³⁵ Este neologismo, imaginado políticamente como un juego de palabras en una mesa de café parisina, fue el origen de muchos establecimientos franceses, cuya eclosión estuvo acompañada por algunas medidas gubernamentales tomadas bajo el modelo de Estado de bienestar, como la creación de parques naturales regionales efectuada a partir de 1967, el impulso del turismo en zonas no tradicionales -en especial, las rurales- y la extensión del tiempo no laborable, con fines de semana de dos días y vacaciones anuales más prolongadas (Chagas, 2007, p. 32-33).

³⁶ Georges Henri-Rivière (1895-1985) e Hugues de Varine-Bohan (1935) crearon el concepto *écomusée* entre 1971-1973 para aplicarlo al proyecto del *Écomusée de la Communauté Le Creusot Montceau-Les Mines* (Saône-et-Loire, Bourgogne, Francia), una comunidad minera situada en la región de la Champagne. Ambos museólogos franceses -directores del ICOM (entre 1948-65 y 1965-1974, respectivamente)- innovaron las técnicas museológicas desde una concepción etnográfica de la cultura. Para más información sobre cada uno de ellos, ver Brulon Soares (2019).

³⁷ Los especialistas han oscilado entre valorar esta tipología como la “segunda revolución” en el campo de la Museología (Mensch, 1995) o considerar que, si bien es una interesante alternativa para la reasignación de las comunidades que desean mejorar e impulsar sus relaciones con el espacio, el tiempo y el patrimonio a nivel local, no es una ruptura con el museo tradicional (Scheiner, 2012).

³⁸ El primer ecomuseo europeo -*Ecomusée de la Communauté Le Creusot Montceau-Les Mines* (Saône-et-Loire, Bourgogne, Francia)- fue inaugurado en 1973.

³⁹ Esta variable presenta “un centro principal y diversas antenas secundarias en donde se pueden presentar uno o varios bienes patrimoniales o un conjunto de equipamientos diversos. Los ecomuseos

‘80. La “casa-museo”⁴⁰ de la “tercera generación” se desarrolló en ámbitos urbanos e industriales durante los ‘90, con un discurso museológico más narrativo e inclusive la incorporación de recursos multimedia y efectos sensoriales (Martin i Oliveras, 2013, p. 109-111; Díaz Balerdi, 2002, p. 499-501)⁴¹.

La mayoría de los varios centenares de ecomuseos está en Europa⁴². En nuestro continente, un caso paradigmático es el Ecomuseo de Santa Cruz⁴³ (Brasil), que suele ser presentado como una gestión compartida entre la comunidad local y las autoridades de la Secretaría Municipal de Cultura de Río de Janeiro. No obstante, Hugues de Varine ha aclarado que fue creado en los años ‘80 “por habitantes más bien eruditos y apasionados por su ciudad y su pasado, del *Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica* (NOPH), que tenía vinculación con la Universidad Federal del Estado de Río (UNIRIO)” (2020, p.185), los cuales se lanzaron en la creación de un ecomuseo sobre todo para gestionar y valorizar el patrimonio del antiguo matadero industrial, sus edificios, su estación, su hábitat social y, en especial, su población y la memoria de los lugares y de las personas. Luego se extendió hasta cubrir toda la ciudad-barrio de Santa Cruz e incluir todos los aportes sucesivos de la población con sus edificios históricos. Pero, si bien el nombre *Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz*

se consolidan como proyectos de desarrollo local consiguiendo un cierto equilibrio entre museografía e integración sociocomunitaria” (Martin i Oliveras, 2013, p. 110). Por casos, en Francia, el *Écomusée d'Alsace: village-musée Alsacien Traditionnel* (ecomusee.alsace) y en Portugal, *Ecomuseu de Barroso*.⁴⁰ Por caso, la casa ecomuseo del Tío Cáscoles fue una vivienda particular en Romangordo, un pequeño pueblo de la Comarca de Campo Arañuelo que, en la actualidad, forma parte de los “Pueblos Reserva de la Biosfera del Parque Nacional de Monfragüe” (Cáceres, España).

⁴¹ Una derivación del concepto es el “economuseo”, creado en 1992, por el arquitecto y etnólogo canadiense Cyril Simard a partir de la experiencia realizada desde 1989 en *La Papeterie Saint-Gilles*, una empresa de fabricación de papel a mano que había tenido que cerrar sus puertas en 1984 por razones financieras. Como tipología, asocia los aspectos sociales, culturales y patrimoniales con la comercialización de los productos de una o varias empresas artesanales, para obtener recursos económicos que permitan su mantenimiento y expansión. El patrimonio es entendido como un elemento de desarrollo sostenible con un claro enfoque hacia el turismo cultural y científico, cuya presentación desde una dimensión educativa aporta un valor agregado al servicio o al producto cultural (Varine, 2020, p. 98; Martin i Oliveras, 2013, p.111).

⁴² Varine (2020) dedica un capítulo a la difusión de los ecomuseos en Canadá, Noruega, Suecia, Portugal, España, Japón, India, en el resto de Asia, México, los países anglosajones, África (p. 95-125). A continuación, en los siguientes se ocupa de los ecomuseos italianos (p. 126-158) y de los patrimonios y comunidades en Brasil (p. 159-194).

⁴³ Desde 1995, el Ecomuseo del Barrio Cultural del Matadouro abarca todo el barrio de Santa Cruz, en el extremo oeste de la ciudad de Río de Janeiro, con una superficie de 125 km². Su principal objetivo es promover el desarrollo cultural y humano de los habitantes del territorio, mediante la preservación y puesta en valor del patrimonio cultural y natural del barrio. Desarrolla diversas actividades de educación, comunicación, preservación, documentación e investigación relacionadas con el área descrita, su historia, su territorio, sus habitantes y su ecosistema. Ver: Varine (2020, p. 184-187).

asocia voluntariamente los dos términos⁴⁴, sólo la administración ha tenido ayudas de la municipalidad:

La estrecha alianza entre el ecomuseo comunitario y la asociación NOPH que le dio nacimiento, no es entendida realmente por la municipalidad cuyos servicios continúan pensando al ecomuseo como ‘del barrio del matadero’ y como un museo normal, como hay muchos otros en Río, es decir, que debe tener un museólogo profesional a su cabeza y debe ser dirigido como cualquier otra institución cultural de la ciudad. De allí un malentendido persistente que lleva curiosamente al hecho de que hay, desde 2014, dos ecomuseos en Santa Cruz, el municipal que no existe más que en el papel y en Internet, y el comunitario, que trabaja con y por la población pero que no tiene personalidad jurídica más que a través del NOPH. Esta cuestión de las relaciones entre museos, asociaciones locales y servicios municipales se encuentran en todo Brasil: pocos ecomuseos tienen una existencia de manera real independiente política, jurídica y financieramente. (Varine, 2020, p. 186)

En este sentido, cabe destacar que Ferrowhite no ha tenido museólogos en su equipo y no fue concebido teniendo en cuenta la tipología museológica *ecomuseo*. Es decir, no cabe tratarlo en esa categoría. Si bien al analizarlo se advierte -como veremos en el desarrollo de esta tesis- que ha desplazado el interés desde la colección al patrimonio inmaterial constituido por las voces de los trabajadores ferroporuarios y ha tenido en cuenta a esta comunidad, el vínculo colaborativo construido con algunos de ellos/as y la inclusión participativa de los/las visitantes, así como la relación establecida con el territorio nos parece que es otra y amerita este estudio especial.

Cabe asimismo destacar que en Latinoamérica el devenir museológico se entretejió en la densa trama en la que se contraponían la política bifronte de golpes de estado y de “modernización” estandarizada impuesta por Estados Unidos mediante la “Alianza para el Progreso”, con el éxito de la Revolución Cubana desde 1959 y, en Chile, la Presidencia de Salvador Allende a partir de las elecciones democráticas de 1970. Durante este gobierno, en el marco de una serie de seminarios regionales organizados por el ICOM⁴⁵, fue convocada la *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo*

⁴⁴ El Ecomuseo de Santa Cruz se ha convertido en el fundador y sede de la Asociación Brasileña de Ecomuseos y Museos Comunitarios (ABREMC), que organizó los encuentros de las dos tipologías agrupadas (2000 y 2004) y lanzó el proyecto *Jornadas Nacionales de Formación en Ecomuseología*, cuya primera edición se realizó allí en 2009.

⁴⁵ A diferencia de los seminarios anteriores realizados en Río de Janeiro (1958), Nigeria (1964) y Nueva Delhi (1966), que se habían desarrollado en inglés o francés, los idiomas de trabajo de la “Mesa de Santiago” de 1972 fueron español y francés. Las conferencias y los resultados producidos durante este encuentro en Chile fueron publicados en la revista *Museum* (1973), vol. XXV, n°3 con el título “El rol de los museos en la América Latina de hoy”. Reeditados por Ibermuseos en cuatro idiomas (español,

de los Museos en el Mundo Contemporáneo. En Santiago, los museólogos discutieron -por primera vez con expertos en problemas de agricultura, ciencias, medio ambiente, técnica, cultura y educación permanente- el alejamiento social y la neutralidad política proclamados hasta ese momento por estas instituciones y decidieron la necesidad de un “Museo Integral”⁴⁶ -interdisciplinar y entendido como acción-. Entre las Resoluciones, destacamos la que indica que la actividad en el ámbito histórico debe rematar en la problemática actual “para comprometerse con los cambios estructurales imperantes provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva” (1972, p. 5).

Aunque haya quedado en suspenso en Chile y en el resto de los países latinoamericanos por las dictaduras militares impuestas durante las décadas del ‘70 e inicios de la del ‘80, la “aventura de Santiago” ha sido un importantísimo impulso teórico⁴⁷ hacia un ejercicio explícito de operar con relaciones de memoria y poder por la mediación de cosas concretas (Chagas, 2007). Anudar el pasado con el presente con un sentido social⁴⁸ y liberador es un rasgo de la ideología santiaguina, cuyo impacto

portugués, francés e inglés) en 2013, están disponibles en [Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf](#) (ibermuseus.org) y [Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_II.pdf](#) (ibermuseus.org).

⁴⁶ Aunque este término ha sido poco utilizado y difundido, pueden citarse dos instituciones dependientes de universidades: el Museo Integral de Cultura e Identidad Nacional y Centroamericana (módulo o unidad operativa del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas de la Universidad de Costa Rica) y el Museo Integral de la Laguna Blanca (organizado en 1998, como una dependencia de la Universidad Nacional de Catamarca). En este último, la relativa autonomía política de las universidades favoreció que la mediación estatal no interviniera en la concepción crítica de la praxis museológica (Delfino *et al*, 2015). La experiencia puneña no sólo ha recuperado la propuesta santiaguina desde su denominación, sino también su objetivo de compromiso político con el desarrollo sustentable de la comunidad en la que se inserta. En este sentido, el ejercicio constante de interacción con las familias campesinas e indígenas como sujetos históricos, para permitir un proceso de restauración de los saberes sometidos y subalternizados -mediante la construcción dialógica del conocimiento y la co-producción del guion expositivo- se ha complementado con el apoyo a los reclamos tendientes a la recuperación de un patrimonio material único esparcido en distintos puntos del territorio nacional y en otros continentes, en el marco de un proceso de re-etnización/etnogénesis en las poblaciones que habitan el oeste provincial (Dupuy, 2013; Delfino *et al*, 2019). A su vez, recuperando tácitamente a los ecomuseos, han planteado que “el museo como territorio aparece como un espacio dialógico de articulación con los sujetos locales a través de ejes tales como el turismo arqueológico, la producción artesanal, la experimentación agrícola, la enseñanza de la historia, las dinámicas de interacción a partir de ejercicios que accionan los procesos estéticos, entre otros” (Delfino *et al*, 2015).

⁴⁷ En relación a la Mesa de Santiago y sus proyecciones hasta el siglo XXI, ver Artiguenave (2018, p. 137-163) y las actas de dos coloquios internacionales realizados en esa ciudad: *Museos en Obra - IX Seminario sobre Patrimonio Cultural* (2007) -porque además de las presentaciones previstas incluye los diálogos con el público- y *Museología Participativa, Social y Crítica* (Girault & Orellana Rivera, 2020), por su actualidad (en los trabajos se incluyen referencias a las modificaciones sufridas como consecuencia de la actual pandemia).

⁴⁸ Por iniciativa del geólogo argentino Mario Teruggi, se recomendó “la creación de un nuevo tipo de museo en el cual aparezca el hombre integrado en su ambiente. Toda exhibición cualquiera sea el tema, cualquiera sea el museo, debe vincular el objeto al medio, al hombre, a la historia, a la sociología, a la antropología.” Se designó un grupo “para que den forma a la idea y estructuren los fundamentos del inicialmente llamado ‘Museo Social’”, integrado por este representante de nuestro país (invitado como animador a exponer sobre “Los museos y el desarrollo científico y tecnológico”, por ser Jefe de la

se ha proyectado en reuniones posteriores de la especialidad y se ha podido verificar en las prácticas museales posteriores⁴⁹, incluso en Ferrowhite.

Así, en octubre de 1984, la Declaración del *Ier Taller Internacional-Ecomuseos / Nueva Museología* realizado en Québec (Canadá)⁵⁰ continuó abogando por la necesidad de una museología, cuya primera y principal preocupación sea “el mejoramiento de las condiciones de vida, el desarrollo de las poblaciones y sus proyectos para el futuro”. Pocos días después, la Declaración de Oaxtepec (México), además de refrendar los dos documentos anteriores, plasmó la necesidad de la participación comunitaria tanto en el patrimonio como en los museos y la utilización de éstos como una herramienta de desarrollo y de educación social en libertad.

Estos encuentros sentaron las bases para el *II Taller* con sede en Lisboa (Portugal) en 1985, durante el cual se creó el *Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie* (MINOM, por su sigla en francés)⁵¹. Desde entonces, este organismo reconocido por el ICOM ha propuesto una museología activa e interactiva, abierta a todos los enfoques que hacen del museo un instrumento para la construcción y el desarrollo de la identidad dentro de la comunidad, favoreciendo las relaciones de cooperación entre usuarios y profesionales, así como la colaboración intercultural⁵².

División Mineralogía y Petrología del Museo de La Plata) y por los participantes Mario Vázquez (subdirector del Museo Nacional de Antropología de México) y Alicia Dussan (Jefa de la División de Museos y Restauración del Instituto Colombiano de Cultura de Bogotá). (Resoluciones, 1972, p. 26-27)

⁴⁹ En nuestro país, se verificó un caso casi inmediato en la misma línea ideológica. Entre los años 1973-1974, en el Museo Etnográfico dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la -en ese entonces- Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires, se desarrolló una experiencia de nueva política de gobierno institucional con un triunvirato. Durante su breve gestión, fue organizada la muestra *Patagonia 12.000 años de Historia*, que priorizó la mirada histórica por sobre la patrimonial, con un guion que incluía las prácticas genocidas llevadas adelante por el Estado argentino en el siglo XIX, la represión contra el movimiento obrero a principios del XX y situaciones de injusticia social sufridas por los peones de campo en esa región del país en la década del '70. Si bien la recuperación histórica institucional investigada colectivamente por el equipo actual del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (Jeria, 2016) no ha señalado vínculos con la Mesa de Santiago, la exposición y el tipo de gestión informados evidencian muchas similitudes. Artiguenave ha destacado los desarrollos “casi en paralelo” y sobre todo lo ha valorado como “emergente del clima de época de la Argentina, o al menos de la ciudad de Buenos Aires, de la vuelta de la democracia de 1973” (2018, p. 152-156).

⁵⁰ Sobre la Declaración de Québec y el contexto canadiense, ver Díaz Balerdi (2002).

⁵¹ Las siglas del ICOM, o las de sus comités, están todas en inglés; pero en este caso se mantuvo la designación en francés, por ser la lengua dominante entre los neomuseólogos. Esta creación se realizó a partir de tres organizaciones preexistentes: la Asociación de Ecomuseos de Québec -con el museólogo canadiense Pierre Mayrand-, la agrupación francesa *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (1982) -liderada por Évelyne Lehalle, entonces conservadora del Musée d'Histoire de Marsella- y la Asociación del Ecomuseo Experimental de Walonia-Bruselas (Bélgica).

⁵² El MINOM ha organizado de manera regular encuentros internacionales que culminan con una declaración formal con el nombre de la ciudad sede: hasta 2010 en forma de talleres y, desde entonces,

En esta tendencia se diferencian, en general, dos grandes corrientes: la anglosajona y la latina. Con un perfil funcionalista⁵³, centrado en la educación del público y en los museos científicos (más que en los artísticos), los investigadores norteamericanos, británicos y australianos⁵⁴ han desarrollado los aspectos comunicativos, considerando a los objetos como instrumentos formativos genéricos.

Paula dos Santos (2010) sostiene que, aunque 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, tienen enfoques fundamentalmente diferentes en cuanto al desarrollo social. En este sentido, destaca en esta última el surgimiento de la Museología Social⁵⁵ como un campo de práctica y de investigación sobre el papel social de los museos y del patrimonio, enmarcando sus trayectorias en las condiciones cambiantes de la sociedad⁵⁶.

de conferencias (por caso, la Declaración de Córdoba, Argentina, en 2017). En 2020, se debatió virtualmente “La función social de los museos en tiempos de pandemia”.

⁵³ En relación con la corriente museológica funcionalista, Ávila Araujo (2012, p. 36-39) señala que, desde la década de 1980, esta línea ha profundizado la relación con las tecnologías digitales -con centro en la Universidad de Leicester, Reino Unido-, o ha desarrollado estudios sobre gestión de museos según estrategias de *marketing*.

⁵⁴ La publicación de la antología *The New Museology* (1989) de Peter Vergo fue clave en Gran Bretaña, en donde promovió la amplia aceptación de esta disciplina como un campo académico de auténtico interés. Sin establecer vinculaciones con la tradición centroeuropea (Mensch, 2016), opuso la “Old Museology” -demasiado preocupada por los métodos-, a la revisión radical del rol de los museos dentro de la sociedad.

⁵⁵ Brasil y Portugal son los países con mayor densidad de casos en Museología social o Sociomuseología. Chagas recupera como antecedentes de Museología Social algunas experiencias en Brasil desde la década del 50: Museu das Imagens do Inconsciente, Museu do Índio, Museu de Arte Negra, etc. A su vez, destaca que entre 2006 y 2016 se desarrollaron allí un conjunto de experiencias museales notables, fuertemente ancladas en saberes y haceres que durante mucho tiempo fueron subalternizados y que pasaron a asumir la producción y la escritura de sus propias narrativas. Esas experiencias rompen con los cánones establecidos, asumen a los museos y procesos museales como herramientas de lucha, reinventan poéticas y políticas museales y apuntan en la dirección de una museología libertaria, comprometida con la vida. (Chagas, 2017b, p. 135). Además, existe hoy en día una plena actuación de la Rede Cearense de Museus Comunitários, la Rede dos Pontos de Memória e Iniciativas Comunitárias em Memória e Museologia Social do Rio Grande do Sul, la Rede LGBT de Memória e Museologia Social, la Rede São Paulo de Memória e Museologia Social y la Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (Chagas *et al.*, 2018).

⁵⁶ Los neologismos Museología Social y Sociomuseología fueron inventados por Fernando Santos Neves y utilizados oficialmente por primera vez en 1993 en la Universidad Lusófona de Humanidades y Tecnologías en Lisboa (Moutinho, 2012). Según Mario Chagas e Inés Gouveia, “A denominada nova museologia, desde a sua origem abrigava diferentes denominações: museologia popular, museologia ativa, ecomuseologia, museologia comunitária, museologia crítica, museologia dialógica e outras. A perda de potência da expressão nova museologia contribuiu para o fortalecimento e a ascensão, especialmente após os anos de 1990, da denominada museologia social ou sociomuseologia” (2014, p. 15-16). Marcella Pereira (2018) sostiene que la publicación de la revista *Cadernos de Sociomuseologia*, junto a la formación del Centro de Estudios Sociomuseológicos y la organización del posgrado con esa orientación en la universidad portuguesa han reforzado su utilización mediante disertaciones y tesis que

La Sociomuseología se caracteriza por la interdisciplinariedad con la que apela a otras áreas del conocimiento y las relaciona con la propia museología para consolidar su reconocimiento como un recurso para el desarrollo sostenible, basado en la igualdad de oportunidades, la inclusión socio-económica y la intervención social en el patrimonio cultural y natural, material e inmaterial de la humanidad (Moutinho en Chagas *et al.*, 2018, p. 99).

Mario Chagas ha sido una figura clave en el desarrollo de esta corriente, al considerar las relaciones objetivas, subjetivas e intersubjetivas de los museos. Desde los años '80 ha realizado un permanente señalamiento de la necesidad de reformulación del concepto de museo; de los abordajes distintos y complementarios de la Museología respecto al objeto; de la interacción museo-sociedad; de la articulación de la situación de crisis en el campo museológico con problemas discutidos en el ámbito de otras disciplinas (como la historia, la arqueología y la antropología). Es decir, ha sostenido la necesidad de recurrir a una museología extraordinaria con nuevos paradigmas⁵⁷ (Chagas, 1994).

En este sentido, ha asumido el compromiso de trabajar *con* y *a favor de* una museología de carácter social, como un campo en construcción y abierto tanto a la interdisciplinariedad con otras áreas de conocimiento como a la cotidianeidad de las personas y de los grupos sociales involucrados, que procure contribuir a una articulación de nuevos diálogos, centrados en los valores de la participación (Chagas, 2015). Así, su pensamiento se ha desplegado afirmando la necesidad de un hacer del museo *con* la comunidad y no *para* la comunidad⁵⁸, en proceso de construcción y, en consecuencia, en permanente tensión.

Al mismo tiempo, ha comprendido los museos como centros de interpretación, que reclaman un ejercicio explícito de operar con el poder de la memoria a partir de la

han obligado a los teóricos del campo a percibir la necesidad de comprender y profundizar en nuevas categorías.

⁵⁷ Consideramos importante señalar que sus trabajos destacan recurrentemente la posibilidad de convivencia más o menos armoniosa, más o menos contradictoria, de tendencias concurrentes en Museología, lo cual supone atender a la complejidad propia de la dinámica de conocimiento. En ese sentido, afirma el carácter provisorio de todo y de cualquier paradigma establecido.

⁵⁸ Chagas refiere a la profesora y museóloga brasileña Waldisa Rússio (1935-1990) como mentora de este salto conceptual con sorprendentes e innovadoras implicaciones prácticas y a su texto *Critères de sélection des objets de musée* (1984) como semilla de un nuevo pensar y hacer museológicos.

mediación de las cosas concretas, reconociendo que lo que se anuncia en los museos no es la verdad, sino una lectura posible, completamente impregnada por el juego del poder.

Un señalamiento suyo que resulta imprescindible para esta tesis es su apuesta a que uno de los desafíos de la imaginación museal es la recuperación de la radicalidad creativa. Es decir, la potencia poética y política de los patrimonios y de los museos en perspectiva decolonial para contribuir con los avances de los grupos y de los pueblos subalternizados en dirección a la emancipación y al ejercicio pleno del derecho a la memoria, al patrimonio, al museo y a la ciudadanía (Chagas, 2017b).

Con el protagonismo de este poeta y Dr. en Ciencias Sociales brasileiro, la Museología social ha afianzado su desarrollo en Latinoamérica y se ha enfrentado a los sectores tradicionales que argumentaron que toda museología es social. Esta tendencia ha planteado que la diferencia es el compromiso ético (teórico y práctico) asumido con la reducción de las injusticias y las desigualdades sociales en aquellos con quienes se vincula; con el combate de los preconceptos; con la mejoría de la calidad de vida colectiva; con el fortalecimiento de la dignidad y de la cohesión social; con la utilización del poder de la memoria, del patrimonio y del museo a favor de las comunidades populares y de los movimientos sociales (Chagas y Gouveia, 2014, p. 17).

Como presidente de MINOM desde 2016, ha enfatizado esta perspectiva en la Nueva Museología. De hecho, el encuentro internacional organizado por este organismo en Córdoba (Argentina) en octubre de 2017 se denominó *XVIII Conferencia de Museología Social*. Con el lema “La museología que no sirve para la vida, no sirve para nada”⁵⁹, la Declaración ha reclamado por el respeto de los derechos humanos y naturales, el resguardo de la memoria en todas sus formas a partir del reconocimiento de los afectos, la dignidad, la cohesión social y la reciprocidad, además de la incorporación efectiva de las comunidades en la toma de decisiones y para accionar

⁵⁹ Como origen de esta aseveración, Chagas recupera un diálogo con el filósofo brasileño Claudio Ulpiano, quien en su clase “La potencia no orgánica de la vida”, dictada el día 01/02/1995, sostuvo que “la filosofía, el arte y la ciencia o el pensamiento son fuerzas que prestan servicios prácticos a la vida - ¡nada más!-” (Chagas, 2016).

en las instituciones⁶⁰. Estas reflexiones que han redefinido la Nueva Museología desde una clave latinoamericana fueron paralelas a la presentación de experiencias agrupadas en dos ejes: género y personas privadas de la libertad (Bartolomé *et al*, 2019). Estas temáticas confluyen con algunas líneas que han comenzado a identificarse como Museología Crítica.

En tercer lugar, entonces, cabe señalar que, en las últimas décadas, con el avance de posiciones críticas en distintas áreas del saber por influencia de la teoría posmoderna, desde los estudios universitarios de Historia del Arte contemporáneo empezaron a oponer en Europa una Museología Crítica⁶¹ a la Nueva Museología⁶². Pedro Lorente (2006, 2012) ha aclarado que no todos los que mantienen una postura crítica se enrolan en esta etiqueta que, a su vez, se ha caracterizado por ser un movimiento internacional heterogéneo que ha acompañado durante el siglo XXI la conversión de la museología en una carrera universitaria de grado y de posgrado.

Ávila Araujo sostiene que el punto de partida de la Museología Crítica fue una concepción de la realidad humana fundada en el conflicto, en la lucha de intereses entre actores de posiciones desiguales debido a las condiciones de dominio y legitimidad, principalmente mediante (pero no solo) el concepto de ideología (2012, p. 39). En este sentido, destaca cuatro líneas de análisis distintas: el trabajo pionero de Pierre Bourdieu, al vincular los gustos y las clases sociales⁶³; la identificación del rol de los museos como uno de los mecanismos de la construcción de la idea de nacionalidad como proyecto de una “comunidad imaginada”, efectuado por Benedict

⁶⁰ Ha sido traducida al quechua, al inglés y al francés. Ver: [minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_1.pdf](#) (minom-icom.net)

⁶¹ Lorente (2003, 2006, 2012) remite a la tesis doctoral de Lynne Teather en cuanto al uso inicial del término en Ottawa (1982) por el profesor Mensch de la Academia Reinwardt (Amsterdam). Aunque esta investigadora canadiense reivindicó su utilización basándose en la Teoría Crítica de Adorno, Habermas, Benjamin y otros, luego dejó de emplearlo, prefiriendo incluir elementos críticos en un amplio discurso museológico. A veces, muchos autores lo aplican mezclado con otros como “museología reflexiva” o “museología participativa”.

⁶² Artiguenave (2018, p. 134-135) aclara que, si bien Nueva Museología y Museología Crítica son a veces utilizados como sinónimos, o como matices de un mismo enfoque -en tanto ambas intentan una revisión de la museología clásica-, la primera propone ser la “renovación” de la museología, mientras que la segunda entiende que encontrar una novedad resultaría efímero y lo que importa realmente es desnaturalizar las miradas, ponerlas en perspectiva histórica.

⁶³ Ávila Araujo (2012, p. 40) destaca la mayor complejidad del planteo de Bourdieu en *La distinción* (1979) con respecto a la perspectiva funcionalista, para la cual el museo debería “elevar el nivel” de las masas para actuar como un elemento de “democratización” de la cultura. Pondera este trabajo por estar sustentado en investigaciones empíricas, por considerar tanto la dimensión objetiva como la simbólica e insertar la cuestión de la relación mutua entre las posiciones sociales y las prácticas culturales en una estructura más amplia de relaciones sociales.

Anderson (1983); el papel de los museos en la escritura de la historia concebida como un campo de disputa política e ideológica o con la lógica del entretenimiento (como consecuencia de su sometimiento a valores comerciales y su adhesión a las estrategias de *marketing*), planteado por Eilean Hooper-Greenhill (1997); el análisis de las incongruencias y contradicciones producidas por la práctica museológica al intervenir en el patrimonio con criterios más ideológicos que científicos, realizado por Joan Santacana Mestre y Francesc Hernández Cardona (2006).

En las prácticas, la deconstrucción de la *doxa* de la modernidad museológica y la sustitución de su narrativa universal teleológica por visiones particulares fragmentarias, se ha extendido desde las críticas institucionales⁶⁴ o la relativización del discurso museográfico (mediante explicaciones acerca de qué o cómo se muestra o la pluralidad de voces curatoriales) hasta los montajes con interrogantes (por casos, el Museo de Historia de Cataluña en Barcelona, o mucho más cerca, el Museo del Puerto y Ferrowhite, en Bahía Blanca).

Algunos investigadores de esta tendencia se han ocupado de hacer estudios sobre público (especialmente en los museos de arte), considerando que los visitantes construyen activamente el significado, es decir, se han enfrentado a los modelos conductivistas (Ávila Araujo, 2012, p. 42-44)⁶⁵. Varios académicos brasileños -Panelli Sarraf (2008), Cohen, Duarte y Brasileiro (2012), Cardoso y Cuty (2012), entre otros- han atendido al diseño universal y a la eliminación de las barreras físicas, comunicacionales, culturales y actitudinales para favorecer la accesibilidad en espacios culturales⁶⁶. En cuanto a los recientes trabajos museológicos con personas

⁶⁴ Por ejemplo, en 1992, el artista Fred Wilson (Bronx-New York, 1954) diseñó la exposición *Mining the Museum* en las galerías de la *Historical Society* de Maryland, que ilustró la complicidad de las prácticas museales en la defensa del racismo, planteando preguntas sobre la representación de experiencias afroamericanas y amerindias en el museo mediante yuxtaposiciones no habituales entre más de cien objetos de la colección.

⁶⁵ En este sentido, en el contexto iberoamericano, pueden mencionarse los dos volúmenes coordinados por Leticia Pérez Castellanos *Públicos y museos: ¿qué hemos aprendido?* (2016) y *Apuntes para pasar de la teoría a la práctica* (2017), con los resultados de los cursos del Posgrado en Museología en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), de Ciudad de México.

⁶⁶ En Argentina, después de la sanción de la Ley 26.378 (2008), que aprobó la *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad y su protocolo facultativo* (ONU, 2006), han sido publicados dos manuales sobre el tema -en Tucumán (2009) y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2015)- y unos pocos museos han empezado a ocuparse de esta cuestión. Por caso, la muestra “América Indígena: Diversidad Cultural y Tecnología Antigua” pensada en especial para el público no vidente en el Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de Tucumán (Prebisch & Ribotta, 2009; Moya, Gramajo Bühler & Di Lullo, 2010).

privadas de la libertad, junto a algunas experiencias realizadas en Chile⁶⁷, puede señalarse en nuestro país el proyecto de extensión “¡A liberar las Musas! Los museos en la cárcel” realizado por la Universidad Nacional de Córdoba con varios museos en la cárcel Colonia Monte Cristo desde 2018⁶⁸.

A partir del concepto de representaciones sociales, que concibe a los museos como intérpretes y creadores de sentido, otro grupo de especialistas de la tendencia crítica ha puesto énfasis en el tratamiento de los temas. Desde la Historia del Arte, destacamos, por un lado, *Museología radical* (Bishop, 2018), porque el concepto benjaminiano de *anacronismo* aplicado a la curaduría nos brindó una herramienta teórica para pensar Ferrowhite. Por otro lado, el dossier “Museos híbridos, feministas, descolonizados” de la revista *caiana* #14 del primer semestre de 2019, a cargo de Talía Bermejo y Gloria Cortés Aliaga, porque ha explorado espacios que aparecen como alternativas al canon y a la hegemonía de los relatos curatoriales y museológicos de Chile, Ecuador, México y Argentina⁶⁹; focaliza la reflexión específica en aquellas acciones en las que el rol social, vinculado a núcleos de conflictividad, quiebra las distancias entre institución, disciplina y vida cotidiana mediante recorridos que propician otras maneras de mirar, escuchar e interpretar el arte.

Entre esos artículos que plantean la flexibilidad actual del concepto *museo* en relación a las disputas entre el mundo disciplinar-académico, la oleada neoliberal y las redes socio-comunitarias, ha sido especialmente significativo para nuestra investigación el

⁶⁷ Dos experiencias recientes son, por un lado, la actividad “Los objetos de mi historia” implementada por el Museo Histórico Nacional de Chile en distintos recintos penitenciarios del área metropolitana, desde 2014 (Bartolomé *et al.*, 2019) y, por otro, el “Taller de patrimonio y memorias escolares para estudiantes privados de libertad” realizado desde 2017 por el Museo de la Educación Gabriela Mistral junto a profesores y estudiantes del Liceo Herbert Vargas Wallis (que funciona al interior del Centro de Detención Preventiva Santiago Sur (Venegas Adriaola, 2020).

⁶⁸ Participaron el Museo de Antropología (FFyH-UNC), el Museo Genaro Pérez (Municipal de Córdoba), el Museo Iberoamericano de Artesanías Prof. Miguel Carlos Sahade (Municipal de Córdoba), Museo Escolar del Garzón Agulla (Provincial de Córdoba) y la Estancia Jesuítica de Jesús María (Nacional). Ver: ¡A liberar las Musas! Los museos en la cárcel 📺 - YouTube

⁶⁹ En esta dirección de trabajos colectivos editados en nuestro país, cabe señalar que esta compilación realizada por la revista académica pone al día la efectuada por Américo Castilla en 2010. Si bien ese intento inicial discutía problemáticas aplicables a la generalidad de la región, resultaba espacial y temporalmente limitada en los capítulos referidos a museos argentinos (el de Laura Malosetti Costa, a la Capital Federal y el de Susana V. García, al período 1890-1940). Por otra parte, este operador cultural -presidente de la Fundación Teoría y Práctica en las Artes (TyPA) y asesor del Ministerio de Cultura de la Nación del gobierno macrista- ha publicado una actualización con el título “La profesionalización de los museos en Argentina. Desde la centralidad de los objetos a la prioridad del visitante” (2017, p. 137-145), focalizada en lo realizado por la Fundación Antorchas, de la cual fue director entre 1992 y 2003.

análisis efectuado por Ana Longoni. Desde el concepto de *transversalidad* de Brian Holmes en relación a los éxodos del Sistema del Arte y el de *estética* de Jacques Rancière, la investigadora explora la “emergencia disruptiva de un nuevo tipo de musealidad” en América Latina en las últimas décadas. Sostiene que el Museo del Puerto de Ingeniero White (Bahía Blanca), el Museo Salinas (México) y el Museo Travesti del Perú (Lima)⁷⁰ cuestionan la noción de “colección”, en tanto las suyas son abiertas, inmateriales, alterables y “reproducen en formatos múltiples y baratos las obras cuya propiedad es de otros para discutir sus sentidos atribuidos” (Longoni, 2019, p. 72). Asimismo, en estas experiencias, la distinción entre el adentro y el afuera del museo es entre el adentro y afuera del propio cuerpo, y el adentro y el afuera del lenguaje, a partir de estrategias efímeras e incómodas que, reclamando estos espacios como zonas autónomas, conjugan poética/política, historia, memoria e intervención sobre el presente y apuestan a inventar otras formas de musealidad que incitan a potentes ejercicios colectivos y alternativos de (otra) ciudadanía.

En Argentina, aunque durante este siglo se ha impulsado la formación museológica de pregrado⁷¹ y de grado⁷² desde las universidades públicas de más reciente creación,

⁷⁰ En relación a cuestiones de género (Hernández Hernández, 2018, p. 101-150), algunos proyectos museales latinoamericanos de los últimos años han sido presentados por sus integrantes en coloquios internacionales. Por casos, el trabajo asociativo “Terrenos fértiles: diálogos con lo femenino”, realizado entre el “Fundo de Populações da Organização das Nações Unidas” y el Museu do Amanhã (Río de Janeiro, Brasil) elaborado por María Clara Martins (Bartolomé *et al.*, 2019); o el expuesto por el Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional de Chile en relación a las actividades realizadas en 2019-2020 con el Centro Educativo Selenna Escuela Amaranta, escuela autogestionada que, desde 2018, recibe niñas, niños y niñas, en su mayoría transgénero, que han sufrido discriminación o no se sienten cómodos con la educación formal tradicional (Torres *et al.*, 2020); en Argentina, el proyecto “Nueva luchas, la misma inspiración” que el Museo Evita (CABA) realiza junto a adultos mayores y a jóvenes en situación de vulnerabilidad, desde 2016, fue presentado por Aldana Fernández Walker (Girault & Orellana Rivera, 2020, p. 227-241).

⁷¹ En el ámbito público de nuestro país, la Tecnicatura en Museología se dicta como carrera de pregrado en el Instituto de Formación Docente y Técnica n°8 (La Plata, desde 1968) y en el Instituto Superior de Formación Técnica n° 189 (Luján, desde 2020), en la Escuela Nacional de Museología (CABA, desde 1973), en la Escuela Superior de Museología (Rosario, desde 1985), en la Universidad Autónoma de Entre Ríos (provincial, desde 2000), en la Universidad Nacional de San Juan y en la Universidad Nacional de La Rioja (desde 2016). Con orientaciones específicas o afines, se dictan la Tecnicatura Universitaria en Documentación y Museología Arqueológica en la Universidad Nacional de Tucumán y la Tecnicatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Universidad Nacional de las Artes (CABA).

⁷² Como carrera de grado, en el ámbito público argentino, se dictan: la Licenciatura en Museología y Repositorios Culturales y Naturales (Universidad Nacional de Avellaneda, a distancia); la Licenciatura en Museología Histórica y Patrimonial (Universidad Nacional de Lanús); la Licenciatura en Patrimonio Cultural (Universidad Nacional de Catamarca, desde 2016); la Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Universidad Nacional de las Artes). En las dos universidades del conurbano bonaerense (Avellaneda y Lanús), la Licenciatura fue planeada como Ciclo de Complementación de carreras terciarias o universitarias con título reconocido por el Ministerio de

sólo la Universidad Nacional de Avellaneda⁷³ ha incluido dos asignaturas de práctica social. Asimismo, si bien se han empezado a organizar los estudios de posgrado⁷⁴, aún no existe el doctorado disciplinar específico.

En agosto de 2020, la arqueóloga Laura Moya defendió la primera y hasta el momento única tesis de la Maestría en Museología de la Universidad Nacional de Tucumán. En *Hacia la integración entre Museo y Comunidad en la localidad de Trancas (Tucumán/Argentina)*, a partir del análisis de evidencias arqueológicas, históricas, antropológicas y museológicas ha identificado diferentes hitos patrimoniales y actores representativos del pueblo con el objetivo de formar un museo comunitario que estaría inserto en un circuito turístico sustentable provincial más extenso que incluiría a ese espacio geográfico, museológicamente hasta ahora desconocido, al contexto del desarrollo patrimonial cultural y social del noroeste argentino.

Por otro lado, las escasas tesis universitarias que en los últimos veinte años han efectuado abordajes empíricos sobre los museos los han estudiado desde otras disciplinas: la Antropología, la Historia, la Educación, la Comunicación, las Ciencias Sociales, la Historia del Arte (es también nuestro caso, desde el Arte Latinoamericano).

En estos avances epistemológicos los primeros pasos fueron dados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Laura Malosetti Costa, después de incluir en su investigación doctoral (2001) la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes ha pensado que la dimensión estética de los objetos del Museo Histórico Nacional también hace a su eficacia (o falta de eficacia) como lugares densos de significación, que se sostienen y se activan en la memoria de los visitantes. En este sentido, “Arte e historia en los museos: nuevos y viejos desafíos”⁷⁵ (2013) es un

Educación. En el ámbito privado, la Licenciatura en Museología y Gestión del Patrimonio Cultural, en la Universidad del Museo Social Argentino (CABA).

⁷³ Esta universidad también ha sido sede de uno de los simposios del ICOFOM (2017).

⁷⁴ En nuestro país, existen dos posgrados en esta especialidad, ambos públicos: la Maestría en Museología, de la Facultad de Ciencias Naturales e Instituto Miguel Lillo y Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (aprobada por CONEAU en 2012) y la Especialización en Museos, Transmisión Cultural y Manejo de Colecciones Antropológicas e Históricas, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (aprobada en 2016).

⁷⁵ Laura Malosetti Costa ha inscrito el origen de los museos de arte y de historia en Argentina en la segunda mitad del siglo XIX, cuando en el contexto de mundialización del arte -tanto antiguo como moderno- y de consolidación de las naciones adquirieron un extraordinario prestigio e impulso en los centros urbanos de Europa, las Américas, y -como ha revelado la circulación de publicaciones recientes-

antecedente para nuestro problema de estudio no sólo por este criterio relacional sino por explicitar que la experiencia estética debe estar supeditada a las decisiones políticas respecto de qué exhibir y qué historia se relata a las nuevas generaciones. Según esta investigadora, esta vinculación es clave en Argentina, en donde tal vez con mayor fuerza que en otras naciones latinoamericanas la historia es vivida con verdadera pasión desde la política, bajo un permanente juego de oposiciones que atraviesa como un hilo conductor las miradas hacia atrás en el tiempo buscando filiaciones⁷⁶. Por esto, ha señalado la urgente necesidad de un relato crítico que invite a reflexionar y desarmar didácticamente esas dicotomías movilizándolo a los visitantes, porque a pesar de que a lo largo del siglo XX se vaticinó muchas veces la desaparición de estas instituciones a manos de las nuevas tecnologías de la comunicación y los medios audiovisuales, siguen concitando el interés de públicos cada vez más amplios, mantienen un alto valor simbólico y son territorio de disputas, no sólo en relación con los relatos que ponen en escena sino también en cuanto a su sostenimiento y renovación de las colecciones, concursos de cargos directivos, administración.

Asimismo, cabe destacar el rol protagónico de Irina Podgorny, tanto por sus propios estudios en la confluencia de la Arqueología y la Historia de las Ciencias⁷⁷, como por su dirección de trabajos doctorales que han problematizado algunas orientaciones específicas. Así, a partir del estudio del Museo Etnográfico de la Universidad de

otras regiones del planeta como Japón, Australia y Nueva Zelanda. Esta investigadora ha demostrado que, en sus comienzos, tanto el Museo Histórico Nacional (fundado en 1889) como el Museo Nacional de Bellas Artes (fundado en 1895) intercambiaban piezas para exhibir las glorias pasadas y los logros del presente de un modo espectacular, en relatos que ubicaban a los ciudadanos en una idea de nación unida, pacificada y en un concepto de cultura mundial

⁷⁶ A riesgo de simplificar mucho, ha enumerado algunos pares rivales que a lo largo del tiempo fueron operativos (algunos todavía lo son) en el ciudadano común: Buenos Aires/las provincias, ciudad/campaña, pueblos originarios/colonizadores europeos, barbarie/civilización, unitarios/federales, rosistas/antirrosistas, criollos/inmigrantes, peronistas/ antiperonistas, etc.

⁷⁷ Respecto de los museos de ciencias surgidos en el seno de las sociedades eruditas metropolitanas y provinciales en el siglo XIX, Irina Podgorny y Maria Margaret Lopes (2008) han desmontado los discursos establecidos tanto por los científicos como por los representantes de los poderes públicos, haciendo hincapié en las prácticas sociales concretas de los promotores de museos. Para ello, estas investigadoras han explorado nuevos interrogantes: ¿existieron realmente sólidos proyectos para efectivizar la alianza entre historia, ciencia, poder y control estatal? ¿Por qué entonces la formación de colecciones y el trabajo científico se estructuraban sobre redes de sociabilidad privada y apelando a recursos económicos propios? ¿Cuáles eran los vínculos formales e informales entre los promotores de los museos, los grupos políticos y las estructuras de un aparato estatal en formación? Las autoras han respondido analizando las redes locales e internacionales de intercambio de objetos, ideas y mercancías, en las cuales los directores estaban insertos, y la competencia individual e institucional por obtener recursos de la imbricada maquinaria estatal, sobre todo mediante estrategias con las circunstanciales alianzas políticas. Paralelamente, Susana García (2007) se ha ocupado de los museos escolares, las colecciones y la enseñanza elemental de las ciencias naturales en la Argentina de finales del siglo XIX.

Buenos Aires en el período 1890-1927, Andrea Pegoraro ha profundizado sobre la construcción institucional de representaciones antropológicas y su relación con las políticas patrimoniales (Pegoraro, 2009). María Élica Blasco, después de abordar el Museo Histórico y Colonial de Luján entre 1918-1938 (Blasco, 2009), ha continuado indagando sobre la conformación historiográfica de un relato oficial en la primera mitad del siglo pasado⁷⁸. María Alejandra Pupio se ha centrado en el rol sistemático cumplido por los aficionados en la conformación, la interpretación y la exhibición de las colecciones arqueológicas de los museos de la provincia de Buenos Aires -en especial de Bahía Blanca-, en las décadas previas a la creación de la carrera de Antropología en las Universidades de La Plata (1957) y de Buenos Aires (1958) y a la constitución del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en 1958 (Pupio, 2012).

En los últimos años, algunas tesis han avanzado en el estudio sobre museos del interior del país. Por ser un análisis comparativo, se destaca la tesis doctoral defendida por Alejandra Panozzo Zenere en la Universidad Nacional de Rosario, que ha estudiado las prácticas comunicacionales del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (Buenos Aires) y del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Santa Fe) durante el período 2004–2014, con el objetivo de dar cuenta de los modos de comunicar sus colecciones, mediante las exposiciones, las piezas editoriales y las plataformas digitales (Panozzo Zenere, 2018).

⁷⁸ Blasco (2007) ha establecido tres momentos claves respecto de la fundación de museos históricos. En primer término, la creación del Museo Histórico Nacional en 1889, en relación con la elite política e intelectual que integraba la Junta de Historia y Numismática Americana. Luego, el Centenario de la Revolución de Mayo como una coyuntura decisiva en la configuración de la memoria histórica “nacional”. Por último, la década del ‘30, cuando en un contexto de intensa disputa pública en el que la Historia ocupaba un lugar central, se fundaron dieciocho museos bajo dependencias nacionales o provinciales con una distribución territorial desigual (nueve en capital, ocho en la provincia de Buenos Aires, dos en Córdoba y Santa Fe, más uno en Salta, Jujuy, Tucumán, Santiago del Estero, Mendoza y Entre Ríos) y se formó una red oficial de instituciones, articulada con grupos intelectuales y políticos locales, mediante la Academia Nacional de la Historia y la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos (1938). Con la diseminación de la actividad museológica se recuperaron edificios importantes (aunque no siempre con recaudos históricos y arquitectónicos) y se conformó un relato histórico oficialmente consagrado, que formuló un panteón nacional crecientemente abarcador e integrador a partir de la exhibición de los objetos con un criterio cronológico y, sobre todo, la clasificación y selección de las piezas, documentos y objetos materiales del pasado. En investigaciones posteriores, entre otras cuestiones específicas, esta historiadora ha avanzado en el análisis de los museos de Dolores (2010), San Antonio de Areco y Chascomús (2013) en la provincia de Buenos Aires y, en el norte, los de Salta (2016) y la Casa Histórica de la Independencia en Tucumán (2017).

Desde la perspectiva de la Sociología del arte, de los estudios interdisciplinarios sobre la relación arte y sociedad, las teorías culturales y los estudios de memoria, María del Rosario Zavala problematizó en los museos de arte los vínculos entre gestiones de arte y gestiones de memoria en la postdictadura mendocina (1983-2001). Su tesis doctoral defendida en la Universidad Nacional de Cuyo, desarrolló una descripción densa de la trayectoria de la Programación anual de actividades de los museos de arte de Mendoza (PAAMM) en el período señalado y construyó la categoría de *memoria cultural necesaria*, para identificar las actividades artísticas desarrolladas en estos museos de arte en los años indicados y caracterizar los objetos y prácticas artísticas como arte de postdictadura (Zavala, 2016).

No obstante algunas investigaciones realizadas desde la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (Suasnabar, 2013) y el Doctorado en Historia de la Universidad Nacional de San Martín (Suasnabar, 2019; Fasce, 2017) también se han ocupado de la institucionalización del arte efectuada en algunos museos de la provincia de Buenos Aires y del noroeste de nuestro país, se han focalizado en una etapa comprendida entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Recientemente, tres tesis doctorales articularon los museos con cuestiones educativas. De las dos que vincularon los museos con el nivel educativo medio (Mayoni, 2019; Perriere, 2019) prestamos atención especial a *Patrimonio, Nación y Escuela Secundaria. El uso de los Museos de Historia y el tratamiento del pasado Regional y Nacional en el sur de la Provincia de Buenos Aires*. Si bien Hernán Perriere, desde un enfoque etnográfico, analizó las visitas de cinco escuelas de gestión estatal en el marco de la enseñanza de Historia y Ciencias Sociales al Museo y Archivo Histórico de Bahía Blanca y al Museo Fortín Cuatrerros de la localidad de General Daniel Cerri, estas se efectuaron para tratar el período comprendido entre la fundación en 1828 y la construcción del nudo ferropuerto de Ingeniero White en 1884, es decir, no han permitido vinculaciones con nuestro objeto de estudio.

La tercera pesquisa, desde la Comunicación, nos permitió dialogar con nuestra perspectiva de análisis. La sistematización de experiencias realizada por Darío Gastón Artiguenave en *Recuperación de memorias, imaginaciones poéticas, interpelaciones educativas y horizontes de emancipación. Una articulación entre prácticas de*

comunicación/educación y museología social (Universidad Nacional de La Plata, 2018) ha constituido un significativo aporte, porque entre las entrevistas a nueve trabajadores y trabajadoras de áreas educativas en museos de nuestro país -conscientes de los principios de la Museología social-, ha incluido a Analía Bernardi, del equipo de Ferrowhite.

Estos pocos pero ponderables esfuerzos académicos pioneros han contribuido con conocimiento empírico al incremento de la intensidad museológica que se ha verificado en nuestro país en los últimos años. En efecto, también los profesionales de museos públicos han comenzado a socializar sus experiencias innovadoras y su compromiso socio-político en varios encuentros⁷⁹, en los que han problematizado el concepto de comunidad(es) -desde el conflicto, la negociación, la mediación, el riesgo y la resistencia-, al mismo tiempo que se han preguntado por los modos de tomar decisiones y de organizar actividades en las instituciones⁸⁰. En este sentido, el blog de la Asociación Trabajadores de Museos⁸¹ (ATM) ha permitido dar continuidad a la información/formación entre pares y a la reflexión teórica sustentada en el análisis empírico.

Entre estos espacios culturales contemporáneos con preocupaciones sociales, se destacan dos líneas, ambas permeadas por el concepto de *museo de sitio*. Por un lado, a partir del intenso activismo de los organismos de Derechos Humanos se lograron erigir “lugares de memoria”⁸² para transmitir lo sucedido durante la última dictadura

⁷⁹ Entre los encuentros de profesionales de museos, cabe señalar tres líneas: 1. Las *Jornadas de Prácticas Comunitarias en Museos y Espacios Culturales*, por iniciativa del colectivo Asociación de Trabajadores de Museos -ATM- (Berazategui, Provincia de Buenos Aires, en 2014, 2015); 2. Desde el Estado, el encuentro *Desafíos de la Cultura Colaborativa en Museos*, organizado por el programa Formación y Redes de la Dirección Nacional de Museos en la ciudades de Córdoba y Alta Gracia en 2016; Desde el ámbito privado, el *Museo Reimaginado*, organizado por Fundación TyPA y la American Alliance of Museums de Estados Unidos, en Buenos Aires (2015), en Medellín (2017) y en Oaxaca (2019).

⁸⁰ Los vídeos de los encuentros se pueden consultar en internet.

⁸¹ “Trabajadores de Museos es un proyecto colectivo que tiene como objetivos principales socializar, intercambiar y difundir la situación de los museos de nuestro país en la actualidad, las condiciones laborales de sus trabajadores y las posibilidades de formación profesional.” Ver: <https://trabajadoresdemuseos.blogspot.com/>

⁸² *Lieux de mémoire* es un neologismo planteado por el historiador francés Pierre Nora para referirse a una noción abstracta, puramente simbólica, destinada a desentrañar la dimensión rememoradora de los objetos, que pueden ser materiales, pero sobre todo inmateriales, como fórmulas, divisas, palabras clave. Si bien señala que Cicerón y Quintiliano aconsejaban asociar una idea a un lugar, un *locus memoriae* para fijar el orden del discurso, no la reduce a monumentos o a acontecimientos dignos de memoria, o a objetos puramente materiales, físicos, palpables, visibles. “Se trata de la exploración de un sistema simbólico y de la construcción de un modelo de representaciones. Se trata, de comprender

a las nuevas generaciones. Los sitios donde ocurrieron hechos represivos fueron señalizados mediante estrategias con perfiles estéticos disímiles⁸³, que ponen en evidencia la existencia de diversas políticas de la memoria⁸⁴: se colocaron baldosas, árboles y placas en lugares donde fueron secuestrados o asesinados los militantes; se creó el Parque de la Memoria a orillas del Río de la Plata y se transformaron algunos Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio⁸⁵ en sitios de Memoria⁸⁶.

Por otro lado, desde 2012 ha funcionado el Museo IMPA en la empresa Industria Metalúrgica y Plástica Argentina, recuperada por sus trabajadores desde 1998. En los tres números editados de la *Revista Museo IMPA* (2013, 2014 y 2016) y en la página virtual Institucional – Museo IMPA se han presentado como “Único Museo Vivo de la Cultura del Trabajo y de la Identidad Obrera”, planteando el patrimonio tanto en relación a la historia vivida ahí desde 1928 como a los desarrollos de la industria y las luchas del movimiento obrero (no sólo en Argentina sino a nivel internacional).

En este contexto de activación museológica, los encuentros del MINOM en la ciudad de Córdoba y del ICOFOM en la Universidad de Avellaneda han sido dos hitos internacionales que, en 2017, han afirmado y han potenciado la Museología social. En estos eventos, Ferrowhite ha estado presente, en la mayoría de ellos poniendo en

la administración general del pasado en el presente, mediante la disección de sus polos de fijación más significativos. Se trata pues, e insisto en ello, de una historia crítica de la memoria a través de sus principales puntos de cristalización o, dicho de otro modo, de la construcción de un modelo de relación entre la historia y la memoria” (Nora, 1998, p. 32-33).

⁸³ “En la puesta en escena de los museos, monumentos y sitios de la memoria se activan al menos tres mecanismos: la fuerza del archivo (fotografías, mapas familiares, testimonios, fechas); la fuerza del lugar (en los sitios de la memoria recorremos el mismo espacio en el que vivieron y murieron las víctimas; la fuerza poética de la imagen o de la forma en la que se condensa la percepción del recuerdo. Llamo a estas últimas *imágenes meditativas*; imágenes que, a partir de un modelo estético generalmente articulado desde patrones minimalistas, producen una percepción emocional nueva respecto del pasado: una forma de *sentir el pasado*. El conjunto de estos dispositivos contribuye a elaborar el trauma intersubjetivo en la sociedad” (Giunta en Richard, 2014, p. 188).

⁸⁴ Los debates en torno a convertir estos “lugares de muerte” en “lugares de vida” o promover una reflexión crítica de responsabilidad social, exceden los límites metodológicos de esta tesis. En relación a la formalización de la pedagogía de la memoria en Bahía Blanca efectuada mediante un proyecto de extensión de la Universidad Nacional del Sur, ver: Tolcachier, Ribas y Menghini (2016).

⁸⁵ Espacios de cautiverio, cuyo carácter oculto e ilegal aislaba a los cautivos del mundo exterior, permitía el ejercicio de la tortura y el asesinato e impedía la solidaridad y la denuncia. Los principales estaban ubicados en la trama urbana de las grandes ciudades, principalmente en dependencias militares o policiales. Con la ayuda de los sobrevivientes, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) logró identificar 340 en su informe *Nunca Más*.

⁸⁶ Se han organizado Museos de la Memoria, en las ciudades de Córdoba y Rosario (1998); en la Capital Federal -en “Virrey Cevallos” (2004), en el “Club Atlético” (2005), en “Olimpo” (2007), en “Automotores Orletti” (2009) y en la Escuela de Mecánica de la Armada (2015)-; en “la casa del Faro” en Mar del Plata y en la “Escuelita de Faimallá” (Tucumán, 2013).

diálogo sus proyectos e, inclusive, avanzando en el trabajo conjunto con el Museo del Puerto (ATM, Berazategui, 2015). Además, cabe destacar que tres integrantes del equipo de Ferrowhite dieron el curso virtual *Un museo común. Museos y comunidades*, a pedido de la Dirección Nacional de Museos, Secretaría de Cultura de la Nación (Beluzo, Bernardi y Testoni, 2018).

Según lo expuesto, entonces, esta pesquisa continúa la línea de estudios empíricos que han abordado las dinámicas artísticas colaborativas que, con antecedentes nacionales y locales, tuvieron intenso desarrollo en los grupos que tomaron visibilidad a la luz de la crisis de 2001. A diferencia de esos casos en los que la institucionalización fue tema de debate, Ferrowhite se originó como un organismo municipal. En esta tesis desarrollamos dicha cuestión y aportamos de qué modo el vínculo establecido con la AAC ha favorecido desde los inicios el tejido de un entramado social en el sitio de emplazamiento, al mismo tiempo que una dinámica institucional participativa y, desde 2006, una dinámica creativa colaborativa. A su vez, desde el punto de vista museológico, esta tesis contribuye a la construcción de un campo académico en formación incipiente, a partir del estudio de una institución que se ha comprometido con el hacer al autodenominarse *museo taller* y se inscribe en la confluencia de las corrientes social y crítica, activas en Latinoamérica durante las últimas décadas.

Marco teórico

Nicolás Testoni, uno de los integrantes que ha estado desde sus inicios y es el actual director, coincidiendo con Katzenstein, ha afirmado: “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” (comunicación personal, 3 marzo, 2019). Para abordar esa ambigua complejidad, durante el desarrollo de esta investigación hemos construido una cartografía teórica, que ha establecido vínculos entre algunos núcleos conceptuales.

A veces, han sido trazados seguros por territorios muy transitados; otras, hemos necesitado arriesgar articulaciones transdisciplinares y situarnos en la frontera para encontrar en la porosidad de la confluencia epistemológica herramientas más precisas

que respondan a nuestras preguntas y aporten a la comprensión de nuestro objeto de estudio. En este sentido, hemos seguido el camino sugerido tanto por la Museología social, que desarrollamos anteriormente, como por la crítica cultural latinoamericana. Al referirse a la perspectiva de esta corriente construida por algunos/as intelectuales de izquierda nacidos/as a finales de la década del '40, cuyas experiencias vitales han estado atravesadas por las dictaduras de los '70⁸⁷, Nelly Richard⁸⁸ ha señalado:

La libertad de tránsitos que adopta la crítica cultural le permite entrometerse en las zonas de roces y fricciones donde se vuelven materiales de lectura y análisis distintos tipos de prácticas sociales, de simbolizaciones culturales y de modelaciones estéticas que no logran juntarse fácilmente en una misma composición de paisaje, cuando son los protocolos de la academia los que fijan las delimitaciones de los sujetos y objetos de estudio, separándolos en autónomas esferas de delimitación. (Richard, 2010, p. 18)

Es decir, para abordar desde los estudios artísticos los ejercicios colectivos de este museo taller dedicado a la memoria del trabajo ferropuertoario, habilitamos “los desplazamientos, la valoración de los márgenes, de lo intersticial, de lo que resiste al encerramiento en un ‘área restringida’ del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico” (Arfuch, 2008, p. 208)⁸⁹.

⁸⁷ Teniendo en cuenta el marco temporal de nuestro objeto de estudio, en este recorrido priorizamos a aquellos/as pensadores/as que han reflexionado sobre las últimas décadas. Esta decisión implicó no incluir a figuras relevantes del arte latinoamericano como Marta Traba (1930-1983).

⁸⁸ Nelly Richard ha bregado por la producción de conocimiento situado, con discurso y conciencia situacionales, para desequilibrar la dicotomía de poder existente entre el proliferar latinoamericano de las diferencias (como excedente de irracionalidad) y quienes se atribuyen la función de producir “la narrativa de restitución del orden” que el latinoamericano usará para otorgarle a cada diferencia un lugar clasificable e interpretable (Richard, 1998). En este sentido, ha efectuado un valioso trabajo editorial de difusión del pensamiento poscolonial y de la teoría feminista desde la *Revista de Crítica Cultural* (1990-2008) y de interconexión entre intelectuales. En efecto, *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta* (2014) ha sido un insuperable aporte para revisar los principales planteos de sus interlocutores a partir de su aguda interpretación.

⁸⁹ En nuestro país, la docente, investigadora y crítica cultural Leonor Arfuch ha abordado “esas zonas erráticas donde subjetividad y objetividad se entranan de modo indecible” como “un tránsito entre campos disciplinares: la filosofía, la semiótica, las teorías del discurso, la crítica literaria, la estética, la sociología, la antropología y el psicoanálisis” (Arfuch, 2008, p. 207). Desde temprano su trabajo se ha orientado hacia la articulación entre el campo lingüístico-literario y una perspectiva socio-antropológica con fuerte intervención del psicoanálisis y de la teoría política, bajo “una profunda voluntad política, es decir, un deseo de intervención crítica en el acontecer” (Arfuch en Richard, 2014, p. 35).

Entre Historia regional, microanálisis e Historia cultural

Situar a Ferrowhite “en su lugar” (Serna/Pons, 2003) ha implicado reconocer las dificultades de una historia homogénea que, desde la falacia lógica *pars pro toto*, ha extendido conclusiones fragmentarias elaboradas sobre algunas partes sin haber realizado suficientes estudios empíricos de base. En este sentido, tratamos de evitar la dependencia especular de la historia argentina o mundial.

Igualmente, para no incurrir en el localismo anecdótico, desde un *enfoque microanalítico* (Serna y Pons, 2003 y 2007) hemos reducido la *escala de observación* formulando preguntas generales para que los resultados sobre nuestro objeto de estudio contemplen una dimensión amplia, sin dejar de ser irrepetibles. Entre otras, ¿de qué modos las transiciones políticas de principios de este siglo en las administraciones municipal, provincial y nacional intervinieron en la organización del museo taller?; ¿cuáles fueron las relaciones/tensiones con las estructuras gubernamentales de las que la institución y el equipo de trabajadores y trabajadoras de la cultura han dependido?; ¿qué fuentes de ingresos económicos existieron durante las gestiones analizadas?; ¿de qué manera se plantearon los vínculos con el Polo industrial?; ¿cómo se tomaban las decisiones?

Complementariamente, revisamos los debates teóricos y metodológicos referidos a la historia regional y local⁹⁰, que han redefinido estas categorías superando la noción de territorio delimitado de antemano -propia de los estudios geográficos de los años setenta- y las han concebido como construcciones sociales artificiales que se rediseñan flexiblemente a partir de las múltiples relaciones tejidas por los sujetos en cada objeto de estudio. Por esto, teniendo en cuenta el desarrollo de experiencias contemporáneas que pueden ser puestas en diálogo con Ferrowhite -el Museo del Puerto y la Estación Nicolás Levalle, en los partidos de Bahía Blanca y Villarino, respectivamente-, optamos por referirnos a la región del sudoeste bonaerense.

Asimismo, desde la noción de *representaciones sociales* formulada por Roger Chartier (1992) tuvimos en cuenta los esquemas intelectuales construidos por los

⁹⁰ Ver: Bandieri (2001, 2008), Fernández (2007), Carbonari y Carini (2020).

distintos grupos a partir de sus intereses, mediante el análisis crítico de las entrevistas, los blogs del museo, las actas de la Asociación de Amigos del Castillo y notas en publicaciones periódicas. En este sentido, además de la historicidad, consideramos la doble función de transparencia u opacidad involucrada al “hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando” (Chartier, 2001, p. 78). Además, no sólo reparamos en que han sido matrices de las prácticas, sino en la falta de “identidad entre la lógica letrada, logocéntrica, hermenéutica que gobierna la producción de los discursos y la lógica práctica que regula las conductas o la lógica ‘icónica’ que gobierna la obra pictórica” (2001, p. 93). A su vez, al reemplazar a esta última por fotografías y evaluarlas como representaciones irreductibles a los textos que se exceden mutuamente, hallamos en esos registros fuentes elocuentes que “se cruzan, se vinculan, se responden, pero nunca se confunden” con las palabras (2001, p. 76).

Al examinar que las distintas posiciones han generado *luchas de representaciones*, articulamos con las ideas de otros dos pensadores franceses. Por un lado, con las nociones de *tácticas* y *estrategias* esgrimidas por Michel de Certeau (1979) indagamos las posibilidades institucionales de decir y hacer frente a las políticas estatales y a las presiones de las empresas del Polo Petroquímico. Por otro lado, el concepto sociológico de *campo* (Bourdieu, 1967, 2005) ha permitido reconocer el recorrido sinuoso establecido en distintos momentos por Ferrowhite con instituciones reconocidas del sistema del arte nacional. Asimismo, el análisis del *capital cultural* y *social* de los integrantes del equipo museal y de la AAC ha facilitado entender las tensiones de fuerzas producidas en las prácticas colaborativas.

Entre Museología, Historia del arte contemporáneo y pensamiento decolonial

Desde su creación en 1946 el ICOM ha establecido las definiciones “oficiales” de *museo*⁹¹, dando cuenta de distintos criterios. Si en un comienzo hizo hincapié en el

⁹¹ El término “museo”, proviene del griego Μουσείον y del latín *musĕum* que designaba el lugar o edificio consagrado a las Musas -las nueve deidades hijas de Zeus-. Según el legado de la antigüedad greco-romana, se refiere tanto al lugar, a la institución como a la acción del coleccionismo (conjunto de procedimientos de selección de algunos “objetos” de la realidad -producidos por la acción humana o por la naturaleza- para ser guardados, preservados y/o exhibidos por su valor estético, histórico,

aspecto expositivo de las colecciones⁹², en 2007 ha considerado que “un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su entorno con fines educativos, de estudio y disfrute”⁹³. Es indudable que Ferrowhite responde a todas las características enunciadas.

Sin embargo, actualmente, uno de los comités permanentes de este organismo internacional está dedicado a un amplio proceso democrático de consulta, escucha y selección para la propuesta de una nueva definición. Así, entre 2017-2019, el ICOFOM organizó un debate internacional con simposios⁹⁴ en los que, a partir de la reflexión académica, la práctica y la experimentación acordaron las dificultades de un concepto global o universal (Brulon Soares, Brown y Nazor, 2018). No obstante, en julio de 2019, la junta directiva del ICOM eligió la siguiente definición alternativa de museo, para que fuera discutida y votada en la Asamblea en Kioto, a realizarse en el mes de septiembre de ese año:

Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos de diálogo crítico sobre el pasado y el futuro. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes en fideicomiso para la sociedad, salvaguardan diversas memorias para las generaciones futuras y garantizan la igualdad de derechos y el acceso igualitario al patrimonio para todas las personas.

Los museos no tienen fines de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en asociación activa con y para diversas comunidades para recopilar, preservar, investigar, interpretar, exhibir y mejorar la comprensión del mundo, con el objetivo de contribuir a la dignidad humana y la justicia social, la igualdad global y el bienestar planetario.

político, o de exotismo, de rareza). A partir del Renacimiento, se evidenció otra vez la proliferación de colecciones privadas, que más tarde constituyeron los núcleos de los museos tradicionales.

⁹² “La palabra ‘museo’ incluye todas las colecciones abiertas al público, de material artístico, técnico, científico, histórico o arqueológico, incluidos los zoológicos y jardines botánicos, pero excluyendo las bibliotecas, excepto en la medida en que mantengan salas de exposición permanentes.”

⁹³ En Argentina no existe una ley nacional específica para museos y, por lo tanto, no cuenta con una definición legal de museo. No obstante, según la Resolución SC N° 1011/2005 de la Secretaría de Cultura de la Nación, se adopta la definición del ICOM (Definición de Museo - ICOM ARGENTINA - ICOM ARGENTINA).

⁹⁴ A partir del encuentro inaugural en la Sorbonne Nouvelle de París, los siguientes se desarrollaron en la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV, Argentina), en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, Brasil) y en la Universidad de St Andrews (USTAN, Escocia).

Si bien en ese encuentro trienal una amplia mayoría optó por posponer la elección hasta la Conferencia de 2022⁹⁵ para ahondar más en el debate y garantizar un modelo participativo y ascendente en la decisión⁹⁶, esta definición alternativa también habría sido pertinente para abordar nuestro estudio.

Asimismo, es indudable que Ferrowhite se adecua también a lo previsto oficialmente por la categoría *museo de sitio*: “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” (ICOM 1982). Sin embargo, un análisis atento permite afirmar que, si bien esta caracterización es correcta para describir el vínculo espacial de la institución, es insuficiente, porque tiene en cuenta únicamente un criterio material y no incluye la relación con los vecinos, considerada clave, como se puede leer en la cita con que empezamos esta Introducción.

En este sentido, como vimos anteriormente, las dos variantes diferenciadas por la Museología Social -los ecomuseos y los museos comunitarios- no son pertinentes para analizar a Ferrowhite. A su vez, cabe advertir que en la denominación “Asociación Amigos del Castillo”, la pertenencia se registra ligada a la ex usina General San Martín como edificio emblemático y no al museo (o a un territorio, como en los ecomuseos). Además, si bien reconocemos una diferencia entre la dinámica centrípeta de atracción de sujetos adultos jubilados generada durante las gestiones que analizamos y la del actual director, Nicolás Testoni, en la que ha habido una progresiva actividad conjunta en y con las familias residentes en el barrio Saladero, el predio siempre ha sido un lugar específico desde el punto de vista social.

⁹⁵ En ese evento, aunque la mayoría demostró su acuerdo con los valores expresados en la definición alternativa, fueron muy críticos con la redacción. Por esto, un 70,4% votó a favor de posponer la definición definitiva y un 28% de seguir adelante con la votación (abstención de un 0,36% y no votaron un 1,25% de los miembros).

⁹⁶ Entre las respuestas a esta iniciativa, puede señalarse la conferencia virtual “Descolonización del pensamiento y la teoría museológica para pensar la definición de museos” del 28 de abril de 2021, a cargo de Walter Mignolo (Universidad de Duke), organizada por el Subcomité Museología para Latinoamérica y el Caribe del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM LAC), con apoyo del ICOM. Los referentes del punto de vista decolonial han sostenido que esta institución central de la modernidad ha configurado el “yo” normativo y ha negado la alteridad a través de la exclusión y/o la exhibición, siendo instrumental en la afirmación, producción y difusión de la epistemología occidental. En este sentido, el llamado a dejar de sostener el monopolio de la enunciación y de reclamar lo radicalmente nuevo, comenzando por escuchar aquello que ha sido silenciado por la colonialidad, por nuestro archivo cultural y por nuestras narrativas y privilegios (Vázquez, 2018) es una herramienta pertinente a tener en cuenta al analizar críticamente las representaciones y prácticas construidas en Ferrowhite.

Por esto, hemos articulado con la reformulación de la noción de *site specific* efectuada por Diana Ribas a partir del estudio de algunos proyectos artísticos contemporáneos del sudoeste bonaerense, en los que observó que el entramado comunitario ha superpuesto un valor simbólico relacional ineludible a las determinaciones espaciales señaladas por los enfoques formalistas iniciales de Robert Irwin⁹⁷ y los ya canónicos de Miwon Kwon⁹⁸ (Ribas, 2013).

Es decir, hemos yuxtapuesto los criterios museológico e histórico-artístico para arriesgar la síntesis interdisciplinar *museo de sitio socialmente específico* como herramienta útil para indicar con mayor precisión que, además del cuidado y de la valoración patrimonial, en Ferrowhite se ha tejido/anclado una urdimbre social singular que ha posibilitado acciones colectivas de activación artística. Hemos dedicado el primer capítulo a demostrar esta hipótesis parcial.

Por otra parte, desde su fundación, Ferrowhite ha sido un *museo taller*. Esta decisión inicial vinculada al carácter operativo que había tenido el edificio del taller regional de reparaciones en donde está emplazado y a su tematización del trabajo, ha planteado desde un principio la necesidad de la acción como “indispensable” (R. Merlino, comunicación personal, 26 febrero, 2019). En este sentido, consideramos que el concepto *ejercicio decolonizante* acuñado por María Eugenia Borsani (2014) es el más pertinente para abordar las prácticas que estudiamos. Al estar centrado en la experiencia subjetiva se adecua con más precisión tanto a la operatoria que hemos vivenciado y hemos escuchado en los sujetos entrevistados al referirse a las dinámicas institucional y creativa de Ferrowhite, como al interés de Reynaldo Merlino de “pasar

⁹⁷ En 1985, el artista Robert Irwin (USA, 1928) diferenció entre cuatro categorías para encuadrar los proyectos que venía desarrollando desde la década anterior. Distinguió, en primer lugar, el *sitio dominante* como el propio de los monumentos y murales, por encarnar los principios clásicos de permanencia, trascendencia y contenido histórico, además de ser reconocidos, entendidos y evaluados referenciando su contenido, propósito, colocación, forma familiar, materiales, técnicas, habilidades, etc. En segundo término, consideró *sitio equilibrado* a aquél en donde de forma centrada o sobre un pedestal son colocadas aquellas obras modernas hechas o concebidas en el estudio por un artista individual. Por el contrario, en el *sitio específico*, la “escultura” está concebida teniendo en cuenta el sitio; el sitio establece los parámetros y es, en parte, el motivo de la escultura; este proceso da el paso inicial hacia la integración de la escultura en su entorno, aunque nuestro proceso de reconocimiento y comprensión de la “obra de arte” todavía está codificado (referenciado) en la obra del artista (Irving en Doherty, 2009, p. 44). Por último, planteó como *sitio condicionado/determinado* a aquellos casos en los que la respuesta escultórica extrae todas sus razones de ser de su entorno.

⁹⁸ Desde la Universidad de California (USA), Miwon Kwon estableció tres paradigmas en relación a la especificidad del sitio: fenomenológico, conceptual de crítica institucional y, por último, discursivo de temas sociales. Estas tres aproximaciones no fueron planteadas como etapas en un desarrollo lineal sino como definiciones que podrían, incluso, estar superpuestas (Kwon, 1997, p. 85-110).

de un museo con objetos, a un museo con situaciones” (R. Merlino, comunicación personal, 26 de febrero, 2019).

La académica neuquina ha procurado “dar cuenta de un pensamiento en movimiento”, “una suerte de acción que se está desarrollando en el mismo momento que damos cuenta de ella, que está haciéndose y siendo; actividad en estado de inconclusividad” (Borsani, 2014, p.19). A su vez, con el adjetivo “decolonizante”, la referente de esa corriente filosófica⁹⁹ en Argentina ha conectado esta idea de algo intelectual “que se ejecuta, se actúa, se desempeña” y remite a un proceso más que a un resultado con el saber, el poder político y el mercado, como tres dimensiones de la colonialidad (M. E. Borsani, comunicación personal, 14 noviembre, 2018). Por este modo de señalar la acción y al mismo tiempo el carácter tentativo de la acción, esta herramienta teórica ilumina el análisis de las prácticas de Ferrowhite que *a priori* no son artísticas pero que se recuperan por su potencial y elocuencia expresiva, así como también de las prácticas artísticas pensadas para espacios que no son artísticos.

Por nuestra parte¹⁰⁰, agregamos a los *ejercicios decolonizantes* el participio *compartidos* para destacar que en el museo taller¹⁰¹ no han tenido un sentido individual. Teniendo en cuenta que entre sus trabajadores y trabajadoras no hubo nunca museólogos/as y siempre ha habido artistas, que Merlino ha señalado que en ese *hacer* común “nada vuelve necesariamente a lo que es el trabajo ferropuertoario” en tanto “el arte en general se suma, aquí, a otros acontecimientos; porque en realidad lo que nos interesa es la presencia y búsqueda constante de ese cruce” (R. Merlino,

⁹⁹ Desde el punto de vista decolonial, urge recuperar el concepto griego de *aisthesis* sin la restricción operada en el siglo XVIII, que ha comenzado a diferenciar entre el arte como práctica y la estética como teoría que reflexiona sobre la “sensación de lo bello” (Mignolo, 2010, p. 14).

¹⁰⁰ A propósito del concepto *ejercicio*, destacamos el libro *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes* (2016), como experiencia de investigación y edición. Esta compilación de María Eugenia Borsani y María José Melendo ha reunido a diversas autoras bajo el cuestionamiento del canon en las esferas del arte y ha dado cuenta de la necesidad de discutir las fronteras disciplinarias, de plantear los análisis de nuestro presente en términos de cruces, diálogos y enfoques que partan de una necesaria problematización de las estructuras tradicionales con las que hoy se producen, receptionan e interpretan las prácticas artísticas. Algunos rasgos del presente trabajo de tesis se han esbozado en el capítulo “Nueva visión de museos comunitarios: desplazamientos en el caso latinoamericano”.

¹⁰¹ Esta idea del hacer y hacer en común, en movimiento se encuentra también en diversas discusiones desde la museología social, bajo la referencia a que existen diferencias y sutilezas entre sus posibles denominaciones, pero que lo que lo que es evidente es el reconocimiento de “un común en movimiento” (Chagas, 2019).

comunicación personal, 16 marzo, 2013), consideramos necesario hacer otra vez un puente transdisciplinario para analizar estas cuestiones.

En la amplia bibliografía que ha dado cuenta de la supervivencia del arte después de los diagnósticos apocalípticos posmodernos¹⁰² y ha analizado los giros dados en la práctica artística en el marco de la interdependencia global y las metamorfosis del capitalismo financiero, hemos prestado atención al *giro social*. Claire Bishop ha aclarado que desde comienzos de los '90 abarca un campo expandido que ha problematizado la activación, la autoría y la comunidad¹⁰³ mediante prácticas enormemente variadas, conocidas con distintos nombres e interesadas menos en una *estética relacional* que en las recompensas creativas de las acciones colectivas y las ideas compartidas, ya sea trabajando con comunidades preexistentes o estableciendo su propia red interdisciplinar¹⁰⁴.

Después de explorar las diferentes denominaciones referidas a este tipo de propuestas (Bourriaud, 2006 [1998]; Bishop, 2004; Laddaga, 2006; Costa, 2009)¹⁰⁵ advertimos

¹⁰² “Fin del mundo del arte” (Morgan, 1994), “arte poshistórico” (Danto, 1997), “muerte del arte” (Jameson, 1998) son algunas de las denominaciones de impacto formuladas como ecos o respuestas al “fin de la Historia” (Fukuyama, 1992).

¹⁰³ Según Bishop, la activación, la autoría y la comunidad han sido las tres preocupaciones más frecuentemente citadas entre los artistas del *social turn*: “Primero, el deseo de crear un sujeto activo, que sea empoderado por la experiencia de su participación física o simbólica, con la esperanza de que estos nuevos sujetos emancipados se encuentren a sí mismos en condiciones de determinar su propia realidad social y política; una estética de la participación deriva su legitimidad, por lo tanto, de una (deseada) relación causal entre la experiencia de la obra de arte y la agencia individual/colectiva. El segundo argumento concierne a la autoría. El gesto de ceder algo o todo el control autoral es convencionalmente mirado como más igualitario y democrático que la creación de un artista individual, al mismo tiempo que la producción compartida es también vista por implicar beneficios estéticos de mayor riesgo e impredecibilidad. La creatividad colaborativa es, entonces, entendida por emerger desde y por producir, un modelo social positivo y no jerárquico. El tercer problema involucra una crisis percibida en la comunidad y en la responsabilidad colectiva. Este problema ha llegado a ser más agudo desde la caída del comunismo, a pesar de que toma su liderazgo desde una tradición del pensamiento marxista que acusa los efectos alienantes y aislantes del capitalismo. Uno de los principales impulsos detrás del arte participativo ha sido, por lo tanto, una restauración del enlace social a través de una elaboración colectiva de sentido” (Bishop, 2006b, p. 12. La traducción es nuestra).

¹⁰⁴ Según Bishop (2006a), aunque es poco conocida la historia de la Internacional Situacionista en Francia, los *happenings* en Estados Unidos y el Neoconcretismo en Brasil, en los '60 esas prácticas no sólo se apropiaron de formas sociales para acercar el arte a la vida cotidiana, sino que su énfasis en la colaboración y la dimensión social de la experiencia colapsó la distinción entre *performer* y audiencia, profesional y aficionado, producción y recepción.

¹⁰⁵ Bishop (2004) ha objetado los ejemplos propuestos por Bourriaud, haciendo hincapié en la falta de precisión de los alcances “relacionales” y de problematización de los lazos que esta estética promueve. También Hal Foster (2005) ha cuestionado que el arte relacional se propone como arte político a partir de una analogía endeble entre la obra abierta y la sociedad inclusiva. Según Rolnik, “se reduce a menudo a un ejercicio estéril de entretenimiento que contribuye a la neutralización de la experiencia estética [...] Así, la supuesta indisciplina de tales propuestas, o la interdisciplinariedad estéril de los floreos discursivos que suelen acompañarlas constituyen los medios privilegiados de producción de una

que nos resultan limitadas para abordar la totalidad de las prácticas que estudiamos y que lo más conveniente es diferenciar entre la *participación* y la *colaboración*¹⁰⁶ (Crespo-Martin, 2016). De este modo, en el segundo capítulo, desplegamos los ejercicios decolonizantes del museo taller que han sido producto de o han propiciado la activación física o simbólica de los sujetos y, en el tercero, aquéllos en los que ceder parte o todo el control de la autoría ha sido resultado de emerger desde, o del objetivo de construir un modelo social no jerárquico, implicando mayor riesgo e impredecibilidad de las ventajas estéticas.

Entre Crítica cultural latinoamericana y Museología social y crítica

Para preguntar por el sentido activista de las prácticas que en Ferrowhite articularon la memoria del pasado ferropuerto con el presente mediante recursos formales propios del arte contemporáneo, complementamos las aproximaciones realizadas desde la Crítica cultural latinoamericana con la Museología social y crítica.

La relación entre relato, identidad, experiencia y sujeto establecida por Leonor Arfuch nos ha aportado la recuperación de la vivencia de los individuos como una apertura a la posibilidad de una mejor comprensión de las especificidades del mundo social en que éstos se hallan¹⁰⁷ (Arfuch, 2013). El concepto de *espacio biográfico*¹⁰⁸ nos ha sido

subjetividad fácilmente instrumentalizable” (Rolnik, 2007, p. 5). Por su parte, García Canclini (2011) y Escobar (2020) han señalado que si bien el refuerzo de los lazos sociales tiene un innegable potencial político, al no asumir de modo crítico esos vínculos con el objetivo de modificar la sociedad haciéndola más justa o más creativa, no se activa poéticamente esa posibilidad.

¹⁰⁶ Entre las clasificaciones referidas a distintas modalidades colectivas en cuanto a la conciencia creativa, la socialización y la comunicación, optamos por la perspectiva artística planteada por Bibiana Crespo-Martín (2016), que a su vez ha recuperado los conceptos de Kravagna (1998) y de Lind (2007). Esta catedrática catalana ha definido como *participativas* a las prácticas basadas sobre el diálogo abierto que han propiciado y producido interacción social a partir de un marco definido por el artista y como *colaborativas* a aquellas en las que un grupo de personas han desarrollado una idea conjuntamente.

¹⁰⁷ La autora recupera tres paradigmas fundamentales para el estudio de las dimensiones pública y privada de la vida social, un binomio considerado detonador de una variedad de significaciones asociadas, como lo interior y lo exterior, lo propio y lo común, el individuo y la sociedad. De Hannah Arendt retoma la crítica del modelo burgués del surgimiento de lo social como fagocitador de la esfera de la intimidad; de Jürgen Habermas recupera el cambio que ha sufrido el modelo de la opinión pública burguesa basada en el raciocinio, ante el advenimiento de la sociedad massmediática; y de Norbert Elias toma en cuenta la indisociabilidad existente entre individuo y sociedad, considerados como términos que no están en contraposición, sino en interacción dialógica.

¹⁰⁸ Arfuch retoma la expresión *espacio biográfico* de Philippe Lejeune (1980) para adentrarse en la reflexión acerca de la construcción de una esfera de interacción particular, que se pone en marcha en la dinámica conversacional que caracteriza a las entrevistas, las historias de vida, los relatos

útil para pensar las dimensiones temporal y espacial en las entrevistas¹⁰⁹: por un lado, en la recuperación de la experiencia individual y colectiva como punto de partida del hacer en Ferrowhite y, por otro, en tanto procedimiento metodológico de esta tesis nos apropiamos de sus preguntas: “¿qué distancia hay del *yo* al *nosotros*? ¿Cómo se enlazan en esas narrativas lo biográfico y lo memorial? ¿Qué formas (diversas, enmascaradas) adopta allí lo auto/biográfico? ¿De qué manera el relato configura la experiencia? ¿Cuál es el límite entre testimonio y ficción?” (Arfuch, 2013, p. 14).

Asimismo, su conceptualización del *valor memorial* del espacio biográfico¹¹⁰, que liga el arte crítico a experiencias y memorias de un colectivo como una sensibilidad reactiva (también de la mirada), capaz de despertar una actitud reflexiva, cuestionadora a los desafíos de la época en términos éticos y políticos, nos ha permitido pensar la pérdida de espacios, de vínculos de trabajo y de calidad de vida asociada al neoliberalismo vivenciada en Ferrowhite como “un terreno en disputa entre las prácticas que puedan o no considerarse ‘artísticas’, siendo quizás en esos umbrales borrosos, en esas zonas fronterizas, donde se juegan -azarosamente- los efectos de sentido de la visualidad contemporánea” (Arfuch en Richard, 2014, p. 51).

En este sentido, a partir de la diferencia entre pasado, recuerdo y *memoria* establecida

autobiográficos y, en general, cualquiera de los métodos que fundamentan su quehacer en la recuperación del testimonio del *otro* (Arfuch, 2002).

¹⁰⁹ Si bien en sus primeros trabajos (1992, 1995) Arfuch abordó el estudio de la “entrevista” en los *mass media*, el periodismo y las ciencias sociales como discursos del yo, luego ha privilegiado una línea que conecta con su propia biografía: la experiencia del terrorismo de estado durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). En este sentido, lejos de perturbar la necesaria distancia y objetividad, involucrarse subjetivamente le otorga densidad analítica y gravitación a su trabajo crítico que a partir del método benjaminiano del *rodeo* (Arfuch, 2013), ha contemplado, entre otros: los avatares del sujeto migrante, de los hijos de padres desaparecidos e hijas de represores, de exiliados, de testigos, de autores y de artistas que trabajan sobre la memoria de la experiencia traumática del pasado reciente. Al revisar la compleja pregunta por la relación entre memoria y representación del horror dictatorial, políticas del recuerdo y “lugares de la memoria”, al analizar el caso de la ex-ESMA planteó que las intervenciones que han tenido lugar en ese espacio han habitado ese predio gigantesco con múltiples edificios, cada uno con su arquitectura y su historia, haciendo de él la contraparte cabal de su macabra función en tiempos de la dictadura y “reafirmando una libertad expresiva que sólo puede darse en democracia” (Arfuch en Richard, 2014: 57).

¹¹⁰ Su análisis de narrativas que nos acercan a los horrores de la Segunda Guerra Mundial, de la última dictadura militar en Argentina y de las fronteras en conflicto en la actualidad aborda obras de artistas plásticos (Christian Boltansky, Antoni Muntadas, Alfredo Jaar, Krzysztof Wodiczko, Francis Alys, Albertina Carri, Nury González y Marga Steinwasser) y escritos de Winfried Georg Sebald, Gloria Anzaldúa y Michael Halroyd; indaga en el debate que se dio en un grupo de intelectuales de izquierda sobre la actuación de la guerrilla armada en la Argentina de los setenta y analiza las conversaciones entre cinco mujeres ex detenidas/desaparecidas durante la última dictadura militar en nuestro país (Arfuch 2013 y 2018).

por Nelly Richard¹¹¹ concebimos a esta última como un *entre*, como una mediación que busca intermitencias, energías latentes en el pasado incompleto y las trabaja en el presente combinando temporalidades históricas y sociales discrónicas para convertir la disociación en una fuerza crítica de extrañamiento que disturbe la inmediatez del hoy:

La memoria no es simplemente el pasado (lo dejado atrás como historia o como vivencia recapitulable en un solo trazado) ni tampoco el recuerdo (la aparición relampagueante de aquellos fragmentos temporales que son rescatados del olvido debido a su mayor pregnancia individual o colectiva). La memoria designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve *entre* el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo *ya consumado* con lo *aún no realizado*. Es porque el pasado es inconcluso que el trabajo residual de la memoria se mueve de escena en escena, a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes. Las combinaciones discrónicas de temporalidades históricas y sociales que parecían muertas llevan a que se asome nuevamente -como retardamiento o aceleración- lo que no había sido aún por las circunstancias y que las premuras del hoy reubican fuera de lugar y tiempo para que la rareza de estos des-tiempos tenga la oportunidad de convertirse en una fuerza crítica de extrañamiento. Es a esta disociatividad de la memoria a la que debemos aportar para que lo irrealizado del pasado siga disturbando un presente resignado a la inmediatez del corto plazo, a la superficialidad de un tiempo recortado por el abusivo predominio del hoy. (Richard, 2010, p. 13-14)

Enlazamos estas nociones con la distinción establecida por Chagas (2013) entre dos movimientos de la memoria: uno que se dirige al pasado y allí se cristaliza, como recuerdo que aliena y evade al sujeto de sí y de su tiempo, que implica la conmemoración del orden establecido, la afirmación del orden jurídico, de los valores culturales dados, de la verdad científica impuesta; y otro que se orienta al presente y que implica una operación con una especie de contramemoria, que se articula con la

¹¹¹ Nelly Richard ha articulado sus estudios literarios realizados en la Universidad París IV Sorbonne con el análisis de la escena artística chilena durante varias décadas, país en donde ha residido desde el triunfo de Salvador Allende (1970). Denominó Escena de Avanzada a un conjunto de artistas plásticos y escritores chilenos que utilizaron un lenguaje críptico para evadir la censura del régimen militar de Pinochet. A su vez, durante la ritualización del consenso político y la integración al mercado neoliberal de la transición democrática siguió a los lenguajes sensibles a la memoria traumática, confiando “en que pueden conjugarse el análisis sociopolítico de los conflictos y antagonismos de poder con las pasiones intelectuales que agitan el debate teórico y, también, con las vocaciones de estilo que obsesionan al arte y la escritura” (Richard, 2007, p. 10). En la misma línea de trabajo, en *Crítica de la memoria* (2010), Richard ha agrupado textos suyos escritos entre 1990-2010, como respuesta coyuntural al “doble terremoto (geográfico y político)” de ese año marcado por el inicio de la primera presidencia de Sebastián Piñera. Ha considerado que “El arte crítico-político sería aquel que se desliza por las fisuras que perforan la homogeneidad de todo bloque de representación, liberando vías de escape que permiten a la imaginación crítica fugarse de lo programado y diagramado por el universo sociocomunicativo dominante” (Richard, 2018, p. 13).

vida y se instala en el umbral del presente. Así, los museos pueden ser espacios celebratorios de la memoria del poder o -como Ferrowhite- equipamientos interesados en el ejercicio práctico de apropiación de la memoria y de su uso como herramienta de intervención social, con una narrativa que se mueve, en turno, entre la creación y la resistencia (Chagas, 2017).

En relación a estas últimas cuestiones, desde Ticio Escobar¹¹² consideramos que la memoria no sólo es un impulso básico del quehacer político sino una reserva energética del arte, porque la imaginación poética se apoya en los recuerdos documentados “para avistar lo no registrado: para dar cuenta de lo omitido y nombrar lo relegado por las historias oficiales” (Escobar, 2020, p. 175). Es decir, si bien el arte no repara las fracturas y pérdidas de la historia, sus dispositivos pueden detener el fluir, revisar la incompletitud del acontecimiento pasado, traerlo al presente y enfrentarlo al porvenir, apoyando la búsqueda de nuevos sentidos, habilitando la dimensión de lo posible, resguardando el lugar de la promesa, abriendo al deseo el espacio de la memoria y manteniéndolo disponible para la creación artística, la acción política y el compromiso ético (Escobar, 2020, p. 178-180).

En este sentido, por un lado, advertimos que la deconstrucción de la linealidad historicista con “lances anacrónicos” que articulan el pasado con el presente como operación privilegiada del arte planteada por Ticio Escobar a partir de la relectura de Walter Benjamin coincide con la idea de una *contemporaneidad dialéctica* expuesta por Claire Bishop.

En efecto, la historiadora del arte británica ha señalado como “museología radical” a las instituciones que han trabajado con el patrimonio como “remapeos multitemporales de la historia y de la producción artística por fuera de los marcos nacionales y disciplinares” y los ha articulado con la idea benjaminiana de *constelación*, en tanto relectura politizada del pasado “que pone en primer plano aquello que ha sido dejado de lado, reprimido y descartado a los ojos de las clases dominantes” (Bishop, 2018, p. 82). Así, ha sostenido que “lo contemporáneo es menos una cuestión de periodización o discurso que un *método* o práctica, potencialmente

¹¹² La temprana preocupación de Ticio Escobar por la *dimensión pragmática del arte* y su cuestionamiento de la disyunción estética tradicional entre lo útil y lo bello ha permitido pensar los objetos fabricados en el taller del museo (Escobar, 2014 [1986]).

aplicable a todos los períodos históricos”; o sea, “la contemporaneidad dialéctica es una acción anacrónica que busca reiniciar el futuro por medio de la inesperada aparición de un pasado relevante” (Bishop, 2018, p. 79-91). Esta herramienta teórica nos ha resultado pertinente para abordar reflexivamente las dinámicas institucional y creativa desarrolladas por el equipo de Ferrowhite entre 2004-2014 desde “el disenso resistente, activo”¹¹³ (Escobar, 2021, p. 628).

Por otra parte, el gestor paraguayo ha indicado que, después de la crisis del modelo contestatario referencialista con discurso ejemplarizante o representación literal o sesgada de las inequidades del capitalismo, el arte político se ha replanteado su alcance “para actuar irónica, perversamente, como conjunto de juegos de lenguaje que contradicen el propio alcance del lenguaje”, afirmando que “la política deviene política de la mirada y, desde esta, política del concepto; consiste en un intrincado complejo de maniobras que desestabilizan las significaciones para reactivar el sentido (exacerbándolo e impidiendo su clausura)” (Escobar en Richard, 2014, p. 103). Es decir, el signo político

es marcado en situación, no lo trae puesto. Por eso el potencial disruptivo o, al menos, discrepante, de una operación dependerá en cada caso de complejos procesos de construcción subjetiva, de diversos lances de lenguaje; de negociaciones, reposicionamientos y forcejeos en torno al sentido, dependiente de coyunturas históricas particulares. (Escobar en Richard, 2014, p. 106)

Por esto, para nuestro desarrollo de la cuestión del activismo en el museo whitense han sido productivas las preguntas: “¿Con qué se disiente? ¿En qué esfera política? ¿En qué términos?” y los análisis respectivos efectuados por Escobar (2020, p. 72-182). En este sentido, es directamente vinculante cuando afirma que “recuperar la potencia de la creación artística exige desbordar el sistema institucional del arte, discutir su autonomía y dispersarse en manifestaciones que son y no son artísticas (oscilación central de la contemporaneidad crítica)” (Escobar, 2020, p. 97).

¹¹³ “Lo estético de las demandas políticas puede o no devenir obra de arte, pero ésta no tiene asegurada su ‘artisticidad’ por el hecho de activar imágenes, apelar a la sensibilidad y ocurrir en el curso de reclamos o insurrecciones. Aun en sus versiones posidealistas, el arte requiere ciertas operaciones especiales, tales como remover el sentido, desencadenar cuestiones varias y forzar el lenguaje y sus clasificaciones. Por eso, la dimensión estética es fundamental para la puesta en obra de una cuestión, pero de por sí no asegura la activación del clic poético o, si se quiere, aurático: el que perturba los límites de la representación (artística y, eventualmente, política); el que crea las formas nuevas capaces de ‘desquiciar el tiempo’” (Escobar, 2020, p. 146; o 2021, p. 687).

A su vez, las reflexiones de Ticio Escobar a partir de los diálogos establecidos con Suely Rolnik¹¹⁴ mediante correspondencia privada han sido fundamentales para indagar el alcance macro/micro político¹¹⁵ de las prácticas creativas colaborativas desarrolladas en Ferrowhite (Escobar, 2020, p. 100-120). En efecto, a partir de la noción de micropolítica¹¹⁶ acuñada por Guattari para referirse a “la analítica de las formaciones del deseo en el campo social” (Guattari y Rolnik, 2013, p. 149), Rolnik ha enfatizado la urgencia de actuar para reapropiarse de la fuerza de creación y cooperación (Rolnik, 2016)¹¹⁷.

Esta psicoterapeuta, docente, activista, crítica cultural y curadora considera que, si bien el poder seductor propio del gobierno mundial del capital financiero es más *light* y sutil que la pesada mano de los precedentes regímenes totalitarios latinoamericanos comandados por Estados militares al momento de instauración del capitalismo financiero¹¹⁸, sus efectos no son menos destructivos. “Es de esperarse, por lo tanto, que la sumatoria de ambos ocurrida en estos países haya agravado considerablemente

¹¹⁴ Suely Rolnik ha estudiado el territorio del arte a partir de la instalación del capitalismo financiero en el planeta a finales de los años setenta. Sostiene que el régimen neoliberal se alimenta fundamentalmente de las fuerzas del conocimiento y la creación para su viabilización cotidiana, atentando en especial contra el lugar del *otro* y el destino de la fuerza de creación común, tanto en el plano macropolítico -los hechos y los modos de vida en su exterioridad formal, sociológica- como en el micropolítico, que comprende las fuerzas que agitan la realidad, disolviendo sus formas y engendrando otras en un proceso que abarca el deseo y la subjetividad activa (Rolnik, 2019). Según Guattari y Rolnik, el deseo es una formación colectiva, atraviesa el campo social, es siempre el modo de producción o construcción de algo. Lo definen como “todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores” (Guattari y Rolnik, 2013 [1986], p. 255).

¹¹⁵ Para una clara y detallada distinción de las insurrecciones macro y micropolíticas, ver los siete puntos de análisis propuestos por Rolnik, con sus especificidades y entrelazamientos: foco; agentes potenciales; lo que mueve a sus agentes; intención; criterios de evaluación de las situaciones; modos de operación y modos de cooperación (Rolnik, 2019, p. 111 y ss).

¹¹⁶ “Si hubiese que señalar la regla número 1 de la micropolítica, la número 1 y la única, (una especie de parámetro de una analítica de las formaciones del inconsciente en el campo social) yo diría lo siguiente: estar alerta frente a todos los factores de culpabilización; estar alerta frente a todo lo que bloquea los procesos de transformación del campo subjetivo. Esos procesos de transformación que se dan en diferentes campos de la experimentación social pueden ser mínimos a veces y, sin embargo, constituyen el inicio de una mutación mucho mayor. [...] Lo importante es captar el campo de posibles del que son portadoras [...], pues es a través de ese tipo de metabolismo que se forman los verdaderos vectores de transformación social” (Guattari y Rolnik, 2013 [1986], p. 157-158).

¹¹⁷ En este sentido, García Canclini también vincula al arte con el placer y entre sus formas ha incluido la experimentación de lo imprevisible en el trato con los otros, considerando que “la búsqueda de ese placer se excita o descansa en la inminencia, en lo que se insinúa y genera en nosotros una disposición a lo desconocido” (García Canclini en Richard, 2014, p. 131-132).

¹¹⁸ A fin de mantenerse en el poder, los regímenes totalitarios se empeñaron obstinadamente en descalificar y humillar las formas culturales y existenciales engendradas en una relación viva con el otro que consideraron desestabilizantes de las cartografías vigentes, hasta que la fuerza de creación -de la cual tales expresiones del cuerpo vibrátil eran productos- hubiera estado signada por el trauma de este terrorismo vital a tal punto que ella misma terminara por bloquearse, reducida al silencio (Rolnik, 2019).

el estado de alienación patológica de la subjetividad, especialmente en la política que rige la relación con el otro y el destino de su fuerza de creación” (Rolnik, 2006, p. 5). Es necesario tener en cuenta este aspecto en nuestra tesis, porque en Bahía Blanca han sido muy intensos los dos impactos y es una de las ciudades en donde puede verificarse más fácilmente la atmósfera tóxica que se cierne sobre la vida bajo el régimen “colonial-capitalístico”¹¹⁹ hasta la actualidad¹²⁰. Es decir, es necesario no olvidar ese contexto al analizar los modos de expresión -y, por ende, de producción de lenguaje y pensamiento- en que la invención de *posibles* han adquirido cuerpo y se han presentado en vivo en las prácticas de Ferrowhite al indagar sobre el presente y participar de los cambios operados, por su potencial desarrollo de fuerzas vitales y de estrategias de insurrección capaces de producir la descolonización del inconsciente y la resquebrajadura de los procesos dominantes de subjetivación¹²¹.

Según Rolnik, para que la política de relación con el otro se oriente por una ética de afirmación de la vida, es necesario construir territorios con base en las urgencias indicadas por las sensaciones¹²², es decir, las señales de la presencia del otro en nuestro

¹¹⁹ Rolnik toma el concepto “capitalístico” propuesto por Félix Guattari para referirse al modo de subjetivación producido bajo el sistema capitalista. El sufijo “ístico” designaría no sólo a las sociedades capitalistas, sino también a los sectores del capitalismo “periférico” y de las economías que viven en dependencia del capitalismo financiero. A dicho modo de producción de subjetivación le opone la idea de que es posible desarrollar modos de subjetivación singulares o “procesos de singularización” que coincidan con un deseo, con un gusto por vivir, con una voluntad de construir mundos y con la instauración de dispositivos para modificar los tipos de sociedad y valores que conocemos (Guattari y Rolnik, 2013 [1986]).

¹²⁰ En cuanto al doble impacto militar y neoliberal en tanto políticas de la subjetividad en Bahía Blanca, deben tenerse en cuenta condiciones específicas agravantes. Además de ser una localidad muy cercana a la Base Naval Puerto Belgrano, fue fundamental para el plan de remodelación de la sociedad “desde arriba” que se propuso la última dictadura cívico-militar-eclesiástica; la vigencia de los mismos intereses en al menos sectores periodísticos y religiosos ha quedado evidenciada recientemente en el atentado a la sede local de La Cámpora del 25 de mayo de 2021. A su vez, el neoliberalismo significó la ampliación del polo industrial petroquímico en el área portuaria, cuyas secuelas económicas y sociales son nítidas hasta el presente (Heredía Chaz, 2018c).

¹²¹ Según Rolnik (2006), en esta dirección han actuado algunos de los movimientos colectivos que irrumpieron a mediados de la década de 1990 y en distintos momentos desde entonces, en activismo propiamente dicho y también en el arte, con sus fronteras cada vez más indiscernibles. En esa transterritorialidad se crean las condiciones más favorables para la movilización de la potencia de creación de las prácticas activistas, como así también de la potencia micropolítica en las prácticas artísticas que, aunque su esencia reside en dicha potencia, se encuentran hoy desprovistas de ella en favor de su proxenetización por el capital, que encuentra en ese dominio una fuente privilegiada para su expropiación. Al analizar las características de algunos de los llamados “colectivos” de arte político del área de São Paulo en los que la nueva generación de artistas comenzó a tener expresión pública a partir del cambio de siglo XX a XXI, ha indicado: la progresiva conexión con prácticas sociales y políticas locales (por ejemplo, el Movimento Sem Teto do Centro) y translocales; una relación “flexible”, desprejuiciada, con la institución artística, con entradas y salidas fluidas de las instituciones.

¹²² Según Rolnik, los activistas y los artistas enfrentan las tensiones de la vida social en los puntos donde su dinámica de transformación se encuentra obturada para liberar el movimiento vital. Del lado de la militancia, nos encontramos ante las tensiones propias de los conflictos en el plano real visible y

cuerpo-que-sabe¹²³ (Rolnik, 2019). Es en torno a la expresión de estas señales, y de su reverberación en las subjetividades que respiran el mismo aire del tiempo, que van abriéndose *posibles* en la existencia individual y colectiva.

El arte en su hacer micropolítico tiene, entonces, una vocación privilegiada para realizar semejante tarea, en la medida en que desgarrar la cartografía del presente al liberar la vida en sus puntos de interrupción devolviéndole la fuerza de germinación: una tarea totalmente distinta e irreductible a aquellas otras de denuncia o de concientización, que son del dominio de la macropolítica¹²⁴. En el campo específico, dicho movimiento abarca no sólo las prácticas artísticas sino también la curaduría, gestión de museos, crítica, historia, etc., bajo la común voluntad de promover el mencionado desplazamiento del paradigma cultural dominante.

Metodología

De acuerdo con la hipótesis enunciada, el *objetivo general* de esta tesis es analizar a partir de fuentes primarias el conjunto de prácticas participativas y colaborativas

decible de las estratificaciones que delimitan los sujetos, los objetos y sus representaciones. Del lado del arte, estamos ante las tensiones existentes entre este plano real y el plano de lo real sensible, invisible e indecible (de los flujos, intensidades, sensaciones y devenires) (Rolnik, 2007). La militancia convoca a la percepción, que aborda la alteridad del mundo como mapa de formas, las asocia a ciertas representaciones de nuestro repertorio y las proyecta sobre aquello que estamos aprehendiendo, de manera tal de adjudicarle sentido; el arte es abordado por la sensación, como diagrama de fuerzas que afectan a nuestro cuerpo en su capacidad de resonar (Rolnik, 2008).

¹²³ Rolnik ha referido que elige las palabras estratégicamente y que desde hace algunos años prefiere designar “cuerpo-que-sabe” o “saber-del-cuerpo” a lo que en trabajos anteriores denominó “cuerpo vibrátil”, pues con tal adjetivo corre el riesgo de que se le atribuya cierta carga de sentido esotérico que impida que la subjetividad del lector reconozca la potencia que tiene su propio cuerpo de hacerse vulnerable a las fuerzas reales, terrestres, de sus afectos (Fernández Polanco y Pradel, 2015).

¹²⁴ Desde una mirada europea, el sociólogo e historiador del arte vienés Jens Kastner (2014) ha diferenciado tres posiciones epistemológicas en la relación entre arte y activismo. Por un lado, quienes han considerado que no hay límites entre los movimientos sociales y la producción cultural, en tanto ambos han intentado buscar nuevos estándares desde el comienzo de la modernidad; esta posición -sostenida por Brian Holmes, Paolo Virno y Jacques Rancière-, no ha tenido en cuenta la distinta efectividad de los logros de los activistas artistas y artistas activistas. Por el contrario, Pierre Bourdieu -con su teoría del *campo*- y otros como Verena Krieger y Juliane Rebentisch, han sostenido que existe una grieta estructuralmente condicionada que se verifica en diferentes criterios y dinámicas para determinar el éxito y la legitimidad en unos y en otros. Finalmente, enfoques intermedios han afirmado que las lógicas del arte y la política “rara vez coinciden perfectamente” (Reed); que los activistas son siempre la minoría en el campo del arte y los artistas aún más en los movimientos (Raunig); que la reproducción de los espacios de articulación política puede desencadenar puntos de concatenación coyunturales porque parece arriesgado expresarse “políticamente” mientras parece estar bien hacerlo “artísticamente”, como en América Latina durante la década de 1970 (Longoni), o movimientos sociales fuertes cuyos contenidos o motivos se convierten en atractivos puntos de referencia para los artistas.

desarrolladas en el museo taller Ferrowhite entre 2004 y 2014, prestando atención a los modos de relación establecidos al interior del equipo institucional y de éste con la AAC y rastreando los puntos de disenso/consenso que se evidenciaron en los discursos y las prácticas de ambos grupos.

Para ello, hemos formulado los siguientes *objetivos específicos*:

- Averiguar sobre la gran transformación operada en el complejo ferro-portuario e industrial durante los años 90 y sus impactos sobre la sociedad local, para comprender la labor y el alcance de las propuestas de Ferrowhite.
- Reconstruir la constitución diacrónica del equipo de trabajadores/trabajadoras del museo taller y de la AAC entre 2004-2014.
- Interpretar las representaciones construidas sobre el modo vincular establecido durante las gestiones de Cristian Peralta y Reynaldo Merlino.
- Problematizar las estrategias de participación y colaboración implementadas durante la etapa anteriormente señalada.
- Analizar críticamente el relato histórico construido por esta institución en ese período, a partir de las publicaciones impresas y las plataformas digitales, los artefactos y los eventos producidos.

Desde el punto de vista metodológico, el estudio de las prácticas participativas y colaborativas construidas en Ferrowhite entre 2004-2014 ha sido realizado mediante procedimientos cualitativos aplicados a fuentes escritas, orales, visuales y audiovisuales, de primera y segunda mano. La triangulación de fuentes no sólo ha permitido el control cruzado entre ellas, sino la utilización de múltiples referencias para interpretar los datos (Branda, 2018), en la reconstrucción del desarrollo histórico del sitio, las tensiones en torno al origen de la institución, la formación y el desarrollo de la AAC, las historias laborales de los integrantes del equipo institucional y de la AAC que actuaron entre 2004-2014, las particularidades de las gestiones de Cristian Peralta y Reynaldo Merlino.

Optamos por este enfoque ante la necesidad de abordar interpretativamente las representaciones sociales y las prácticas a partir de la generación de datos flexibles y complejos que permitan la recuperación de los matices de la experiencia de los sujetos y el examen de sus puntos de vista (Vasilachis de Gialdino, 2006). En este sentido,

hemos prestado atención al diálogo y la confrontación entre los documentos de Ferrowhite y de la AAC, los testimonios de los propios sujetos en tanto espacios biográficos (Arfuch, 2002) y nuestras experiencias¹²⁵, mediante estrategias de descripción densa y de sistematización de la información.

Así, hemos revisado los libros de actas de reuniones y de asambleas de la AAC (2005-2014), notas periodísticas vinculadas a situaciones coyunturales y, en especial, las publicaciones de Ferrowhite en diferentes soportes y formatos. Tanto la página virtual, los blogs y redes sociales en internet, como los libros y los folletos impresos de la institución han sido un recurso privilegiado en esta pesquisa, pues han posibilitado el acceso al registro continuo de las actividades, de las autorrepresentaciones y de las reflexiones originadas por las experiencias en el museo taller durante el período de estudio.

Hemos complementado la lectura crítica de estas fuentes con el análisis visual de las imágenes fotográficas y de la serie de cortos dedicados a los saberes de oficio en su adaptación a la crisis, a las invitaciones y los registros de las actividades y las propuestas llevadas a cabo en el museo.

Además, como hemos dicho, hemos analizado las continuidades y alternativas en los registros de nuestras observaciones directas *in situ*, apuntados en cuadernos de notas desde 2011.

Asimismo, para tener un mejor conocimiento de los integrantes del equipo institucional y de la AAC, una parte fundamental de nuestra metodología se basó en la confección y el análisis de entrevistas semiestructuradas. Cabe señalar que también tuvimos en cuenta fuentes orales de segunda mano, porque a pesar de ser testimonios orientados por otras preguntas, nos permitieron ampliar y matizar la información recolectada, en especial con aquellos protagonistas con quienes ya no es posible

¹²⁵ Artiguenave (2018, p. 55-67) ha analizado la relevancia de la categoría *experiencia* en las Ciencias Sociales, porque provocó el ascenso de la comprensión de los procesos y los sentidos desde los sujetos, las instituciones y la historia, en lugar de la tradición explicativa causal del racionalismo moderno. Asimismo, el educador peruano Oscar Jara Holliday (2018) ha desarrollado la sistematización de la experiencia en el ámbito educativo, a partir de su identificación -de manera diversa- en ocho corrientes teórico-prácticas latinoamericanas renovadoras (el Trabajo Social reconceptualizado, la Educación de Adultos, la Educación Popular, la Comunicación Popular, el Teatro del Oprimido, la Teología de la Liberación, la Teoría de la Dependencia y la Investigación Acción Participativa).

establecer un contacto personal. En ambas situaciones, al considerar que narrar la propia vida es la forma básica de objetivar la experiencia que puede dar cuenta del tiempo pasado y de los senderos posibles al tejido social en la actualidad (Arfuch, 2002), también contemplamos como limitaciones propias de estos testimonios el contorno difuso de los hechos producidos por la distancia temporal, la evanescencia de la memoria, el carácter ficcional de todo relato, la tendencia heroica al evocar la gesta de sí mismo (Arfuch en Richard, 2014, p. 75), los criterios de diseño de las preguntas y la situación de entrevista¹²⁶.

Estructura

Teniendo en cuenta que el punto de vista social constituye el eje transversal de esta investigación, hemos organizado la presente tesis en tres capítulos.

En el primero, desarrollamos que Ferrowhite es un *museo de sitio socialmente específico*. Demostramos esta hipótesis parcial con tres tipos de argumentaciones: historizamos su inserción territorial en la “triple frontera” conformada por la población local, las empresas multinacionales dominantes allí desde los años noventa del siglo XX y, por su carácter estatal, las políticas gubernamentales; analizamos el predio en tanto espacio vivido y abordamos la urdimbre social tejida entre el equipo institucional y la Asociación Amigos del Castillo deshilando las redes personales y colectivas de sus integrantes.

En el segundo capítulo, profundizamos los ejercicios decolonizantes en los que la comunidad ha sido el punto de partida o de llegada y han configurado la dinámica institucional. Así, nos detenemos en la organización del patrimonio, en las decisiones curatoriales tomadas en función de la definición temática museal, en las publicaciones realizadas con el relato histórico entendido como un tejido plural, en las visitas

¹²⁶ Arfuch también advierte la posibilidad de poner en suspenso esos recaudos cuando algunos relatos, surgidos al azar, sin cita previa como todos nuestros encuentros con estos vecinos en el museo taller sin cuestionarios de investigación, despierta en nosotros una sensación de experiencia en el sentido benjaminiano: “Ese fluir que se da cuando la rememoración es llamada desde un lugar ajeno a los canónicos” (Arfuch en Richard, 2014).

educativas y en los talleres, para preguntarnos finalmente si es posible caracterizar al museo taller como una institución dialécticamente contemporánea (Bishop, 2018).

En el tercero, abordamos la colaboración como dinámica creativa ejercitada en cuatro proyectos de larga duración que vincularon el arte y la política, para problematizar si es posible considerar a Ferrowhite un museo activista.

Por último, en las conclusiones provisionarias, establecemos algunas continuidades presentes en la institución durante todo el marco temporal analizado y planteamos una periodización interna.

1. Un museo en un sitio socialmente específico

Ferrowwhite 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. (Ferrowwhite, 2014, diciembre 05)

Esta crítica autorrepresentación paradójica de Ferrowwhite acerca de su ubicación es nuestra llave de apertura para analizar su inscripción en la tipología tradicional de *museo de sitio*¹²⁷ y, desde una mirada también cuestionadora del concepto de *comunidad* como un conjunto homogéneo, armónico y sin conflictos, abordar la compleja imbricación socio-territorial que hemos observado.

En este sentido, como adelantamos en la Introducción de esta tesis, sostenemos que la síntesis conceptual interdisciplinaria *museo de sitio socialmente específico*¹²⁸ caracteriza con mayor precisión la idea de que en este museo taller se ha tejido/anclado una urdimbre social singular que, además del cuidado y de la valoración patrimonial, ha posibilitado la construcción de una dinámica institucional participativa y de acciones colaborativas de evocación y activación artísticas.

Para demostrar esta hipótesis parcial, indagamos el entramado socio-espacial como capas de sentidos superpuestos que vinculamos a esa mirada institucional especular. Con herramientas histórico-culturales (Chartier, 1992, 2001), desarrollamos el devenir del contexto atendiendo a la triple confluencia señalada. Así, reconstruimos las particularidades del Barrio Saladero de Ingeniero White para entender el impacto micropolítico producido en las subjetividades de los vecinos (Guattari y Rolnik, 2013

¹²⁷ Museo de sitio: “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” (ICOM, 1982).

¹²⁸ Arriesgamos este binomio conceptual adjuntando la definición museológica tradicional de *museo de sitio* con la complejización social efectuada por Diana Ribas a la noción histórico-artística *site specific* después de prestar atención a proyectos contemporáneos de la región del sudoeste bonaerense (Ribas, 2013).

[1986]) a partir de la instalación de empresas multinacionales en el puerto durante el neoliberalismo menemista. Además, revisamos las políticas culturales de los gobiernos municipales desde el retorno de la democracia, para comprender mejor el vínculo con el Museo del Puerto, con el cual genealógicamente el museo taller reconoce su origen, y recuperar tanto la doble inauguración en sus coyunturas políticas como las implicancias de ser un organismo estatal.

Luego de describir el predio en donde está emplazado, nos ocupamos del carácter bifronte de “trinchera” y “aduana”, mediante el despliegue de la trayectoria biográfica (Arfuch, 2002, 2013, 2018) de los y las integrantes del equipo institucional y de los y las principales referentes de la Asociación Amigos del Castillo, no sólo para justificar la pertinencia de nuestro tránsito disciplinar desde la museología al arte mediante los saberes de los sujetos intervinientes, sino para iluminar la heterogénea pluralidad de experiencias individuales y colectivas del conjunto, vislumbrar una periodización interna en los ejercicios decolonizantes compartidos y facilitar la comprensión de la existencia de más de una respuesta posible a la pregunta por los modos vinculares establecidos al interior de este singular entramado social.

1. Un museo “en la triple frontera”

La historia que este museo cuenta tal vez se entienda mejor si se presta atención al paisaje que lo rodea, teniendo en cuenta que la existencia del propio museo constituye una intervención en ese paisaje. Una mirada en torno nos lleva de los elevadores de la que fuera, entre 1963 y 1991, la Junta Nacional de Granos a los recientes silos de las trasnacionales Toepfer y Cargill; de la usina inglesa del Ferrocarril Sud (1907) a la usina soviética que comenzó a construirse en 1978, pasando por el “castillo” que la compañía Italo Argentina de electricidad comenzó a levantar en 1928; de los camiones y los trenes que cruzan incesantes el puente La Niña, a los vecinos que atraviesan las vías o barren el cereal caído en la ruta, y de ellos a las gallinas y a los chanchos que esos granos alimentan en innumerables patios de Ingeniero White, Saladero y Bulevar. (El museo empieza afuera. *Ferrowhite museo taller*. Recuperado de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/afuera.htm#usina>)

En Ferrowhite, las visitas guiadas y la presentación en la página institucional [Imágenes 1.1 y 2.22] comienzan ubicándonos en los jardines del predio, registrando ese paisaje industrial permeado por distintos momentos históricos de los que el museo

-como edificio y como institución- también ha sido protagonista. Ferrowhite no es un ecomuseo, pero se piensa con una clara conciencia del complejo territorio en donde está situado, atravesado por el poder repartido en términos desiguales. A partir de la autorrepresentación institucional como un “museo en una triple frontera”, hemos problematizado ese contexto desde una perspectiva histórico-cultural.



Imagen 1.1. Infografía con el lema del museo. (2012)

1.1. La población local: cangrejos vs gringos

La construcción del mayor nudo ferro-portuario atlántico del país estuvo a cargo de la empresa Ferrocarril Sud (FCS), creada en Londres como *Buenos Ayres Great*

Southern Railway Company Limited (1862) por contratistas ferroviarios, comerciantes, profesionales, granjeros, militares retirados y artesanos. Había extendido las vías desde Azul hacia el sur en 1884 e inaugurado un año después el primer muelle de hierro¹²⁹, de forma curva, que permitía atracar tres vapores de ultramar y otros tantos de cabotaje. El crecimiento vertiginoso del tráfico oceánico justificó la ampliación en T entre 1902-04, complementada por la edificación de una usina para dotar de electricidad a todas las instalaciones (1908) y dos elevadores de granos en chapa con una capacidad conjunta para almacenar hasta 28000 toneladas de cereales (1909).

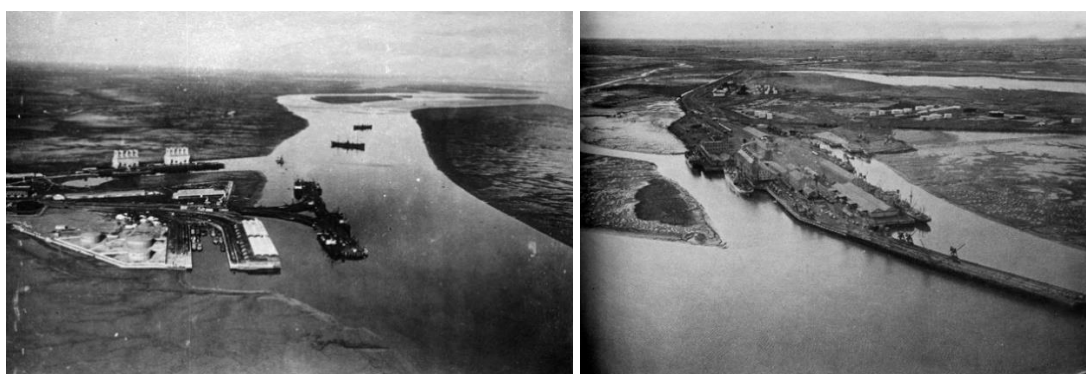


Imagen 1.2. Puertos de Bahía Blanca (aprox. 1920).

Izquierda: Ingeniero White, vista aérea del muelle en forma de T construido por la empresa FCS y más atrás los elevadores de chapa. Derecha: Galván, de la compañía FCBBNO, con 8 grandes silos al lado del barco atracado en su muelle. Fuente: Grupo cerrado de Facebook “Bahía Blanca en imágenes”.

Por su lado, desde principios de la década del noventa del siglo XIX, la firma Ferrocarril Bahía Blanca al Noroeste (FCBBNO)¹³⁰ -*Bahía Blanca and North Western Railway Company*- emplazó el Puerto Galván para la exportación de cereales (1896), almacenes y depósitos en el mercado de concentración de frutos “Victoria” (desde 1897), cuatro elevadores y ocho grandes silos de ladrillos (1908), grandes talleres¹³¹, un conjunto de viviendas para empleados (1908) y un barrio obrero suburbano (1910-12), además de controlar la *Bahía Blanca Tramway Company* desde 1904. A partir de

¹²⁹ Conocido inicialmente como El Puerto, en 1899 fue denominado por el Presidente Julio A. Roca como Ingeniero Guillermo White, en reconocimiento al profesional argentino (1844-1926), egresado de la primera promoción de la Universidad de Buenos Aires, Director del Departamento de Ingenieros Civiles de la Nación (1876-1888) y personal de la empresa británica del Ferrocarril Sud, en la que llegó a ejercer la presidencia del directorio local (Monacci, 1979, p. 48, 51).

¹³⁰ En 1924, la empresa FCS compró al FCBBNO.

¹³¹ Con el título *Los talleres invisibles. Una historia de los Talleres Ferroviarios Bahía Blanca Noroeste*, Ferrowhite editó en 2013 la sólida investigación realizada por Ana Miravalles. Ver cap. 2 de esta tesis.

1906, ambas empresas tenían las acciones de *Bahía Blanca Water Works Company Ltd.*

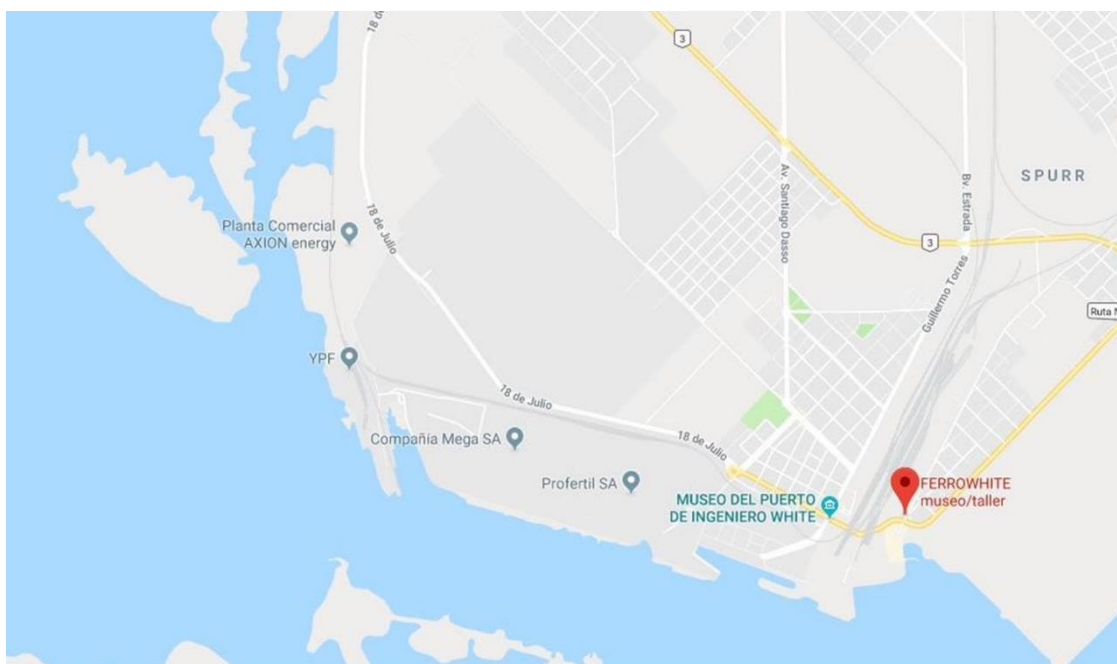


Imagen 1.3. Mapa en donde se identifican: “el pueblo” de “los gringos” (Museo del Puerto), el puente “La Niña” sobre las vías férreas que llegan al puerto, y los barrios “Saladero” y “Boulevard” de “los cangrejeros” (Ferrowhite). Fuente: Google Maps.

El “progreso” tuvo como contracara la precarización de la mayoría de los inmigrantes europeos ubicados en la localidad portuaria desde mediados de los ‘80 del siglo XIX. Entre los registros periodísticos de la situación vivida por los habitantes seleccionamos algunos que, a modo de ejemplos testimoniales, dan cuenta de esas condiciones. Con el título “Voces del puerto”, el periódico local *El Deber* hizo públicos los problemas sanitarios sufridos a siete kilómetros de Bahía Blanca:

A más de la viruela que señalamos ayer, hánse dejado sentir ya este año las malditas llagas en la garganta a los niños.

¿Causas? ¿Las viejas?

Mientras la población del puerto viva en un terreno bajo y anegadizo sin que Dios ni el Diablo se preocupen de remediar el inconveniente; mientras las inundaciones campeen por doquier, sin que la escoba edicial se preocupe de ello, tendremos endémica la maldita plaga; y sálvese quien pueda, que nadie habrá de preocuparse de ello.

Ya se ve: ¡Está tan lejos el puerto, y merecen tan poca atención sus moradores! (Voces del puerto. *El Deber*, 09 mayo 1896, p. 5)

A los terrenos bajos, anegadizos, con frecuentes inundaciones, el semanario *Juvenal* agregó las zanjas de desagües “llenas de residuos putrefactos” y la suciedad alrededor

de las casillas habitadas por “indolencia de sus moradores” (Plumazos. *Juvenal*, 16 julio 1896, s/p). En esas viviendas precarias sobre pilotes, habitaba la población que sostenía la actividad económica impulsada por las dos compañías británicas propietarias tanto de los trenes como de las terminales marítimas de carga y descarga. [Imagen 1.4] Unos y otros encarnaron el modelo agro-exportador de materias primas con el que el gobierno liberal de la generación del ochenta insertó a la República Argentina en el mercado internacional.

En el álbum referido a *Las Ciudades Argentinas en el Centenario 1810-1910*, el periódico porteño *El Diario* destacó a Bahía Blanca “como el mejor exponente que pone de manifiesto los portentosos progresos que se operan en la Argentina”, enfatizando el desarrollo portuario. Al referirse a la numerosa mano de obra necesaria tanto para las obras como para el funcionamiento, indicó la “formación de un pueblo obrero en sus inmediaciones”:

Es indudable que las condiciones de la ubicación de esta población no es muy favorable, debido a la naturaleza especial del terreno, mezcla de cangrejales y tierras salitrosas; además, como parte de esa tierra es fiscal, y una gran fracción pertenece en propiedad a la empresa del F.C.del S., los obreros han construido sus viviendas con carácter transitorio, y será menester realizar obras de bastante importancia para colocar a esta población en mejores condiciones higiénicas que las actuales. (Cuaderno de Bahía Blanca. *El Diario*, 1910)

Agregaba que en dos años estaría terminada “la construcción del gran puente para peatones en las inmediaciones de la estación, a fin de evitar los trastornos y desgracias que ocurren frecuentemente debido al enorme movimiento de los trenes de carga y locomotoras que realizan maniobras constantemente”. El complejo de puentes “La Niña” levantado sobre la playa de maniobras del ferrocarril comenzó a unir los dos sectores del poblado [Imagen 1.3], al mismo tiempo que a reforzar la lucha de representaciones establecida mediante la cual desde entonces cada grupo de vecinos buscó invalidar al otro (Chartier, 1992)¹³².

¹³² “La sra. Fordighini alude a la discriminación que hacen en Ingeniero White al sector que está al otro lado del Puente La niña o sea al Boulevard Juan B. Justo” (AAC, *Libro de actas de reuniones*, n°7, 26 noviembre, 2005, f. 13).



Imagen 1.4. Calles del Pueblo Ingeniero White a principios del siglo XX.
Fuente: Grupo cerrado de Facebook “Bahía Blanca en imágenes”.

En efecto, cerca del puerto, los inmigrantes griegos, yugoslavos, italianos, checoslovacos, optaron por viviendas sencillas, en su mayoría montadas con los excedentes de la importación masiva de elementos de armado en seco: chapa acanalada para los exteriores y pinotea por dentro [Imagen 1.4]. Entre ellas se distinguía el sólido teatro en ladrillos de la sede de la Sociedad de Socorros Mutuos de los italianos, fundada en 1903.

Para ese entonces, hacía dos años que treinta empleados portuarios del FCS habían fundado *The Port of Bahía Blanca Athletic Club*, siguiendo los antecedentes del *Bahía Blanca and North Western Athletic Club* (1896) y del *Bahía Blanca Golf Club* (1900) impulsados por personal del FCBBNO; los y las whitenses combinaron la práctica de fútbol, tenis y cricket con una sala de lectura, otra de juegos y un salón de baile (Monacci, 1979, p. 32). A esta primera iniciativa se sumaron otros intentos de formación de equipos de fútbol de corta duración y, desde el 1 de agosto de 1915, el Club Atlético Puerto Comercial, cuyos integrantes comenzaron a ser llamados “los gringos” o “los portuarios” por los del otro lado de las vías.

Además, en 1908, *Mission to Seamen* comenzó a “brindar entretenimiento y asistencia espiritual a los marinos sajones que recalaban en el puerto” (Monacci, 1979, p. 25) y en 1916, en terrenos del FCS y con “fondos aportados por la colectividad”, construyeron un edificio de chapa y madera para que los marineros asistieran los domingos al culto anglicano y el resto de la semana a un bar y a actividades recreativas como boxeo, billares, etc.¹³³.

¹³³ En la entrada “Las cuerdas recuerdan” del blog *Museo taller* de Ferrowhite, a partir de la anécdota de donación del piano utilizado en *Mission to Seamen* en su sede “debajo del puente la Niña, pero del

Atravesando las vías, en los terrenos más bajos, donde había funcionado un saladero¹³⁴, se fue conformando un barrio de casas con la tipología anteriormente señalada y con casillas precarias de madera, ubicadas en torno al boulevard Juan B. Justo. Allí, en 1907 fue fundada la escuela primaria n° 21 y, en 1916, el Club Atlético Huracán, cuyos futbolistas y seguidores fueron denominados “cangrejos”.

Así, portuarios, ferroviarios y pescadores daban cuenta de variados estilos de vida atravesados por sus trabajos y sus experiencias en los países de origen, al mismo tiempo que de desigualdades y conflictos, de pasiones y placeres diversos.

Una usina entre el barro y la marea

La bisagra institucional del primer golpe de Estado que dio fin al segundo gobierno de Hipólito Irigoyen, fue paralela a algunas transformaciones importantes en el área. La abstención del radicalismo en los comicios locales permitió el acceso a la intendencia del socialista Agustín de Arrieta desde el 28 de febrero de 1932 hasta el 1 de enero de 1934¹³⁵. En esos dos años, con presupuesto municipal, se otorgó una subvención mensual a la Asociación Cultural de Ingeniero White, se creó la escuela primaria n° 40 en el barrio Saladero para evitar el desplazamiento diario de los alumnos hasta la 21 y se armó un puente peatonal sobre las vías para facilitar la comunicación entre ambos sectores (Molina, 2007, p. 162).

Dichas mejoras socio-culturales fueron simultáneas a la puesta en funcionamiento de otra usina, proyectada con forma de castillo por el arquitecto italiano Giuseppe Molinari (Novara, 1898 / Buenos Aires, 1954), para la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad (Zingoni, 1996, p. 140). Como un corte a la arquitectura industrial de

lado de White”, entrelazan los relatos de Roberto Orzali y de Nidia Miguens en una densa trama histórica desde un punto de vista situado (2018, febrero 19). Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2018/02/las-cuerdas-recuerdan.html>). En los sesenta, la edificación fue trasladada al barrio Saladero, se le colocó la imagen de San José Obrero y comenzó a congregarse a feligreses católicos.

¹³⁴ En agosto de 1884, los empresarios Casey, Cambaceres y Gómez instalaron el Saladero “Bahía Blanca” junto a la desembocadura del arroyo Napostá. Posteriormente, en el lugar se establecieron fábricas de jabones y de velas (MP (2013, abril 26). ¿Cuándo empieza el Saladero? *Museo del Puerto Ingeniero White*. Recuperado de <http://museodelpuerto.blogspot.com/2013/04/cuando-empieza-el-saladero.html>).

¹³⁵ En Ingeniero White, el socialismo obtuvo el 62,95 % de los votos y el Partido Conservador el 37,05 % (Molina, 2007, p. 157).

origen británico predominante, se levantó el edificio con características historicistas en tierras ganadas al mar, sobre pilotes de hormigón hundidos en el barro hasta la piedra [Imagen 1.5].

Esta central termoeléctrica incentivó las prácticas recreativas de los veranos, en tanto en el sitio en donde fluía tibia el agua de mar que había sido utilizada para refrigerar las maquinarias, los y las vecinos/as del barrio construyeron espontáneamente “el piletón”, un balneario popular al que, según Pedro Caballero, concurría “toda la gente de Boulevard, de White, todo. Era famosa la playa de la usina” (Caballero, 2012 citado en Langhoff, 2013, p. 30). Así, mientras una maestra de la escuela n° 21 recordó que “jugábamos como en Monte Hermoso, con la diferencia de que cuando salís del agua, en Monte pisás arena, acá pisás una especie de barro pegajoso que después, cuando se secaba, te quedaba el pie oscuro, y también con el riesgo de que un cangrejo te pellizque el dedo” (Girotti, 2003 citado en Bilbao y Díaz, 2003, s/p), Ida Muhamed expuso:

Bueno entonces ahí era todo playa, eso como ser era todo playa. La Usina ahí donde está el castillo, de ahí salía el agua. Los muchachos habían hecho unos piletones con piedras, todo con piedras, y el agua salía calentita y limpita, el agua. Así que aunque no estuviese la marea, uno se podía bañar ahí, o sea que el piletón ese contenía el agua. Y cuando venía la marea no te digo, era todo de la Usina, hasta lo último era todo playa... nosotros no le decíamos playa, le decíamos la marea, y ahí donde está la Usina le decíamos ‘vamos a bañarnos a la Usina’. (...) Uno vivía en ese sector, y yo nací en Boulevard, ¿no? Y uno lo disfrutaba a su manera, o sea cuando nos bañábamos, pero también por ahí teníamos el contra cuando venían semejantes mareas, y no podíamos salir o estar, era todo barro, estaba mojado (...) Era todo barro, pero como yo te digo, pisábamos barro pero éramos felices. (Muhamed, 2011 citado en Langhoff, 2013, p. 29, 30)

A su vez, la pujanza portuaria introdujo algunas modificaciones. En 1962, en el predio de la usina, el Presidente Arturo Frondizi inauguró el taller regional de reparaciones, concretando así un proyecto que había sido planteado por el peronismo. En 1971 se finalizó la ruta 252 [Imagen 1.2], que partió al barrio Saladero casi por la mitad para facilitar el acceso a los muelles de los camiones con cereales y con las frutas procedentes tanto de la zona del Río Colorado como de los valles Alto y Medio del Río Negro, cuya exportación se agregó entre 1967 y 1981¹³⁶. En los ‘70, además, se comenzó a afianzar la idea de un Polo Petroquímico.

¹³⁶ Según Molina (2007, p. 268), “la menor distancia a recorrer, el encarecimiento del Puerto local y los reembolsos otorgados a las exportaciones por los Patagónicos, fueron factores decisivos para la

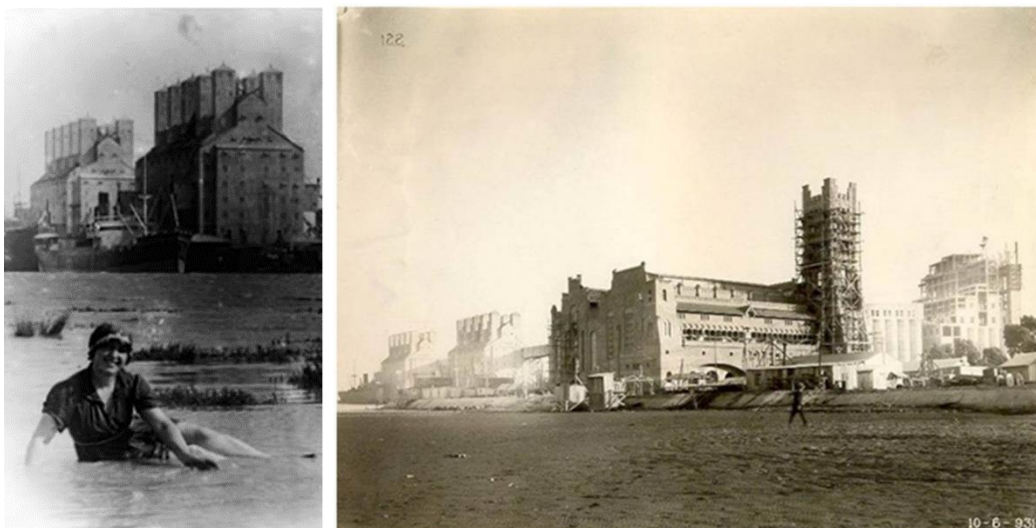


Imagen 1.5. El balneario de “la marea”.

Izquierda: María Agnelli se baña en donde hoy está el castillo, 1924. Detrás, los elevadores de granos N°1 y N°2, construidos en 1907 y 1908 por la empresa Ferrocarril del Sud y desguazados en 1978.

Fuente: Archivo Ferrowhite. / Derecha: Usina “Ingeniero White” en construcción (1930).

Fuente: Grupo cerrado de Facebook “Bahía Blanca en imágenes”

1.2. El capital transnacional: el trabajo en ruinas

Yo vivía en Boulevard, viste, mirá vos hasta que... yo cuando mi marido salía a navegar, que se iban a Riacho todas las lanchas, yo lo veía cuando él se iba, de mi casa, ¡y ahora no se ve nada!... ¿Por qué? Porque están las empresas. (Morigia, 2012 citado en Langhoff, 2013, p. 30)

Estas empresas dijeron “vamos a dar trabajo”, pero qué va a haber trabajo, si todo lo manejan con la computadora, y traen toda gente de afuera, toda gente de afuera especializada traen. No entra cualquiera. Nosotros como ser, cuando el escape, que nunca salió el juicio que hicimos entre los vecinos, que se juntaron firmas, bueno, con mi nuera que estaba en la escuela, también, por el asunto de la contaminación; se hizo el juicio, somos un montón, pero ¿quién puede con esas empresas? Y acá mis vecinas, que tienen el hijo trabajando allá, como ellos ven toda la gente que les hizo juicio, les dijeron “vos figurás en el juicio”, le dicen, de las empresas, de contaminación, le dicen: “o renunciás al juicio o te quedás sin trabajo”. Tuvo que renunciar al juicio.

Lo que tenemos que hacer es convivir, no queda otra. Y que se hagan los controles. No el después, como yo le digo hay un escape, y, “hubo un escape, los van a multar”. No. ¿De qué nos sirve a nosotros la multa? De nada, porque no queda ni siquiera en White. Y si las cobran; porque tengo entendido que ni siquiera las cobran. Figuran que las cobran, pero no las cobran. Porque hay mucha plata de por medio. Tenemos que convivir, pero que hagan los controles como

profunda disminución de la exportación frutera por los muelles bahienses a partir de 1981, al construirse el Puerto de San Antonio Este”.

corresponde. No que revienta un caño, que salte una válvula porque eso no está controlado. (I. Muhamed, comunicación personal, 19 abril, 2019)

Las vecinas Stelle Morigia e Ida Muhamed dieron cuenta de algunos de los profundos cambios producidos en las actividades y en el paisaje del barrio Boulevard así como en la vida de Ingeniero White después del desarrollo portuario e industrial que comenzó lentamente en los setenta, destruyendo los sistemas de vida anteriores e imponiendo otra modelización del espacio y tiempos con nuevos ritmos que responden al orden productivo global.

Durante los noventa, esas transformaciones se aceleraron en el marco de políticas complementarias: la desregulación de la economía y la apertura internacional impulsadas por la administración neoliberal del presidente Menem y, por otro, el dinamismo expansivo de las corporaciones transnacionales¹³⁷. Como señala Heredia Chaz (2014), este proceso de alcance global tuvo una doble dimensión de destrucción-construcción, en tanto al fin del Estado social y empresario continuó una nueva representación de la ciudad llevada adelante por el intendente Jaime Linares de la Unión Cívica Radical (UCR), que solapó el retiro del Estado como regulador y operador directo en el polo ferro-portuario e industrial con una narrativa utópica. La creciente inserción de la ciencia y la tecnología en la producción, ligada a la mundialización de los flujos comerciales y financieros, fue planteada como una “tercera fundación”¹³⁸ de la localidad que aprovechaba su puerto de aguas profundas y la existencia de recursos necesarios para el desarrollo del polo petroquímico¹³⁹.

¹³⁷ En el marco de la ley 23.696 de Reforma de Estado (1989), con las privatizaciones del Ferrocarril Nacional General Roca (1991) y de los Talleres ferroviarios Bahía Blanca Noroeste (1992), comenzaron a operar sólo los ramales ferroviarios de carga de FerroExpreso Pampeano y Ferrosur. Con la liquidación de la Junta Nacional de Granos (1993), las instalaciones pasaron a estar bajo el control de la compañía global Bunge. A partir de la disolución de la Administración General de Puertos (1992), el puerto fue reorganizado como un ente autónomo (Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca). En 1995, PBB Polisor fue comprada por The Dow Chemical Company e Indupa por el Grupo Solvay. En los cinco años siguientes aumentó la capacidad productiva de las cuatro plantas industriales existentes, se instalaron el emprendimiento petroquímico de la Compañía Mega y la fábrica de fertilizantes Profertil. Complementan el complejo la Transportadora de Gas del Sur, Petrobras y, entre las grandes empresas de agronegocios que se han radicado en ese entonces, se encuentran Cargill y Toepfer.

¹³⁸ En 1997 el intendente Jaime Linares (UCR) afirmó: “cuando digo que Bahía Blanca está viviendo su tercera fundación, no cometo una osadía ni estoy siendo víctima de un exacerbado optimismo carente de racionalidad” (Tras el futuro, sin descuidar el presente. *La Nueva Provincia*, 11 abril 1997, p. 5). Cita en Heredia Chaz, 2018, p. 19.

¹³⁹ La localización del polo petroquímico en Bahía Blanca ha sido elegida por la presencia de insumos básicos -gas natural, por la unión de tres gasoductos; cloruro de sodio aportado desde salinas cercanas;

Desde septiembre de 1993, el Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca¹⁴⁰ 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 [Imagen 1.6]. 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 subproductos¹⁴¹, junto a otros de carga general, con edificaciones de almacenaje y depósito¹⁴². A su vez, se extiende a las industrias petroquímicas -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, cloruro vinilo monómero, PVC), además de las refinerías de petróleo, con producción de naftas, combustibles marinos, fuel-oil, gas-oil, gases licuados, kerosén (Trafigura¹⁴³, Transportadora de Gas del Sur) y el buque regasificador de YPF (gas metano).

disponibilidad de agua y de energía eléctrica-, un puerto de aguas profundas, una extensa red vial y ferroviaria y recursos humanos altamente calificados formados en la Universidad Nacional del Sur.

¹⁴⁰ Creado por la Ley N° 11.414 de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires, dio cumplimiento a lo establecido en el Art. 12 de la Ley de Actividades Portuarias N° 24.093, dictada por el Congreso de la Nación, en el marco del proceso encarado por el menemismo destinado a la privatización o transferencia de todo el sistema portuario argentino, que durante décadas había sido operado exclusivamente por el Estado.

¹⁴¹ En el rubro de agronegocios, se destaca la multinacional Cargill, con tres plantas dedicadas a la producción de aceite vegetal, harinas proteicas y malta, además del almacenaje de granos.

¹⁴² Este sector cuenta con 82.000 m³ de capacidad frigorífica, porque se desarrolló a partir del flujo de cargas enfriadas y congeladas, en especial frutas (hoy no se cargan en este puerto) y pescados. Estas instalaciones, ubicadas sobre los frentes de atraque, están preparadas para posibilitar el movimiento de la mercadería en forma directa desde los camiones o desde el servicio ferroviario hasta las embarcaciones.

¹⁴³ La refinería Ricardo Eliçabe, iniciada en 1926 con el nombre de La Isaura, fue vendida en los noventa a Petrobras. En mayo de 2016, Pampa Energía compró el 67,5 % del capital accionario de Petrobras Argentina, propiedad de Petrobras Brasil, por U\$S 892 millones. Dos años después, la planta fue adquirida por la petrolera holandesa Trafigura, junto con más de 250 estaciones de servicio.

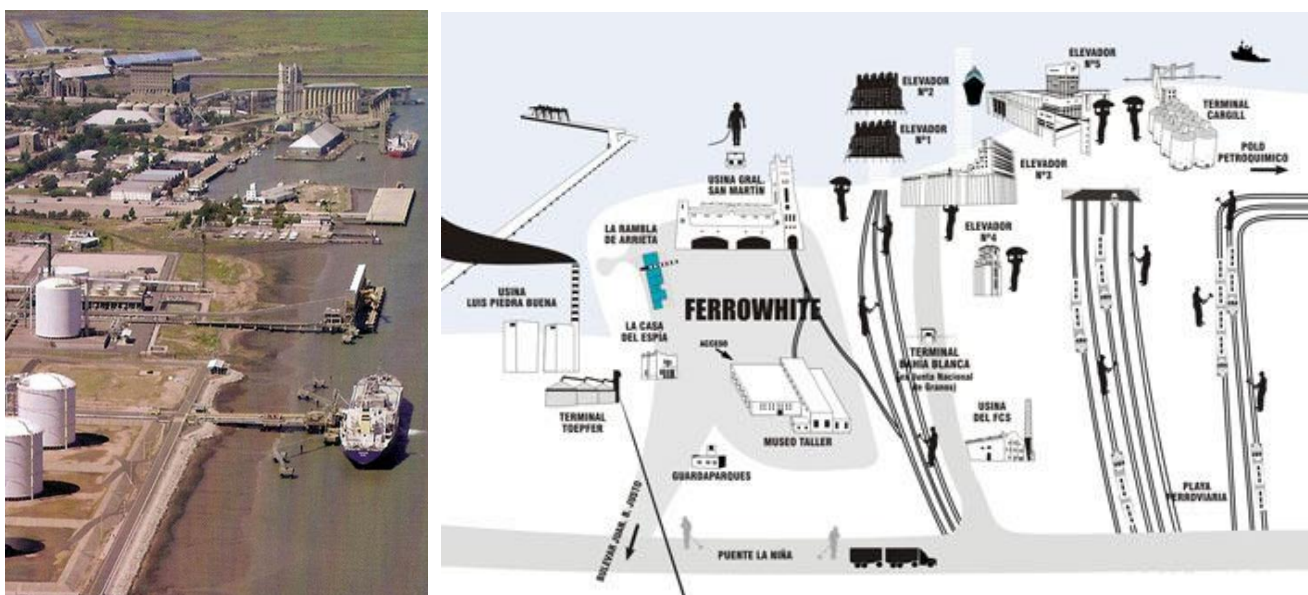


Imagen 1.6. El elevador 5 del puerto de Ingeniero White desde dos perspectivas. Izquierda: Vista aérea de los muelles en 2006. Fuente: Archivo Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca. / Derecha: Ubicación del predio del museo taller en el paisaje industrial circundante. Fuente: Ferrowhite museo taller, página oficial (recuperado de <http://ferrowhite.bahia Blanca.gov.ar/afuera.htm>).

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 enorme¹⁴⁴: 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

¹⁴⁴ Investigaciones realizadas por la Universidad Nacional del Sur demuestran que el crecimiento y diversificación de la presencia industrial en la zona contaminó sonora y atmosféricamente el lugar. Entre las variaciones en el ecosistema y las modificaciones en el espacio natural, con distintos perjuicios en la población, debe considerarse también la contaminación hídrica producida por el desecho de efluentes cloacales al estuario. A la alteración del paisaje, sin los antiguos cangrejales o moluscos blancos propios de la zona y que los habitantes del lugar podían usar para el consumo propio, se agregó la reducción de la fauna marina. Además, la contaminación y la consecuente peligrosidad de su ingesta ha incidido sobre la pesca artesanal, que era la fuente de ingreso de muchos whitenses (Ramborger y Lorda, 2009). Desde entonces, la situación de conflicto entre los pescadores y la intendencia ha sido permanente.

amoníaco fueron vividos trágicamente¹⁴⁵ y, desde entonces, el miedo ha quedado instalado¹⁴⁶ (Iommi, 2017).

Complementariamente, las empresas han efectuado donaciones que coartan las posibilidades de reclamo¹⁴⁷, mientras que sus Departamentos de Relaciones Públicas han motorizado una “máquina de expresión” que ha buscado vincularlas con la sociedad local mediante una auto-representación como *buenos vecinos* en una *comunidad* exenta de conflictos, es decir, como un par simétrico, sin antagonismos ni relaciones de poder (Heredia Chaz, 2014). Heredia Chaz ha demostrado que, en su función estratégica en la (re)elaboración de las relaciones sociales, dicho dispositivo ha operado material y simbólicamente sobre la fractura acontecida en la relación histórica entre el *puerto* y el *pueblo* (Heredia Chaz, 2018c).

¹⁴⁵ El 20 de agosto de 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, el 28, 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. El reclamo osciló entre dos pedidos: de erradicación de las plantas industriales sostenido por los vecinos autoconvocados participantes de piquetes, y controles más exhaustivos invocados por las autoridades de las instituciones mediadoras (clubes, sociedades de fomento, etc.). El conflicto se diluyó con el debate jurisdiccional entre los funcionarios provinciales y municipales acerca de quién ejercería la responsabilidad del poder de control sobre las empresas y la presión de la multinacional suspendiendo al personal sin goce de haberes. Finalmente, luego del accidente y más de un año después de haber sido presentada en la Cámara de Diputados provincial por iniciativa de la UCR, se sancionó la ley 12.350, que establece un programa especial para la preservación y optimización de la calidad ambiental mediante el monitoreo y control de emisiones gaseosas y efluentes líquidos de origen industrial en Bahía Blanca.

¹⁴⁶ Matilde Iommi encuestó a quince personas en 2012: 46 % nacidas en White (27 % entre la década del 40 y 50, 19% a partir del 50) y 54% no nacidas en la localidad, pero residentes desde antes a 1980; 13% de ellos pertenecientes a familias de pescadores, si bien ninguno tenía esa actividad en ese momento; 20 % trabajaba o había trabajado en el polo industrial y un 40% tenía familiares directos trabajando allí. Más del 67 % de los encuestados percibió, desde la instalación de las industrias, desmejoras económicas (merma de la pesca, falta de trabajo, viviendas devaluadas por graves roturas a causa de la depresión de napas de agua, durante la construcción de la Central Piedrabuena); sociales (emigración de los jóvenes) y de seguridad ambiental (porque la comunicación de las empresas, la prensa y el Estado fue deficiente y direccionada según los intereses del transmisor). El 87 % manifestó sentir miedo, “sufrimiento ambiental”: 47% dijo haber vivido más de 10 eventos considerados por ellos como peligrosos, y el resto hasta 5 eventos peligrosos (Iommi, 2017, pp. 49-74, 97-119).

¹⁴⁷ Por ejemplo, en agosto de 2003, la Asociación Industrial Química de Bahía Blanca (AIQBB), compuesta por las firmas Dow PBB-Polisur, Solvay Indupa, Compañía Mega y Profertil, realizó una entrega de medicamentos e insumos hospitalarios al Centro de Salud Municipal “Leonor N. de Capelli” (ex hospital Menor), de Ingeniero White. El acto contó con la presencia y agradecimiento del intendente Jaime Linares y otros funcionarios radicales (La AIQBB entregó donaciones en White (2003, agosto 15). *La Nueva*. Recuperado de <https://www.lanueva.com/nota/2003-8-15-9-0-0-la-aiqbb-entrego-donaciones-en-white>).

En este sentido cabe pensar que, si en nuestros países latinoamericanos la instauración del capitalismo financiero se sumó a los totalitarismos comandados por Estados militares agravando “considerablemente el estado de alienación patológica de la subjetividad, especialmente en la política que rige la relación con el otro y el destino de su fuerza de creación” (Rolnik, 2006, p. 5), esa atmósfera tóxica que se cierne sobre la vida bajo el régimen “colonial-capitalístico” no sólo ha sido psicológica para los vecinos de todo White. Para las 25.000 personas que están en la localidad durante el día y los 15.000 habitantes estables, la presencia del polo petroquímico también ha significado riesgo, naturalización de las prácticas de emergencia ante una posible catástrofe ambiental, problemas económicos, grietas y filtraciones en sus viviendas como consecuencia de las vibraciones y pérdida de espacios de recreación. En este último sentido, no sólo quedó desactivado el balneario de la Usina, sino que en el sector en donde estaba la “playita Galván”¹⁴⁸ se instalaron las empresas. La profundidad del impacto del neoliberalismo en las subjetividades de estos vecinos, esta realidad social específica cotidiana, no puede ser dejada de lado al analizar los ejercicios decolonizantes compartidos por Ferrowhite porque micro políticamente, han sido una “revolución molecular” (Guattari y Rolnik, (2013 [1986])).

1.3. El poder político y las ruinas del trabajo

Agesta, López Pascual y Vidal (2018) han sostenido que, desde la apertura democrática, en consonancia con lo sucedido a nivel nacional, en Bahía Blanca no sólo se produjo una reformulación de las prácticas y de las representaciones culturales, sino la profesionalización de la planta funcional en la Subsecretaría de Cultura municipal¹⁴⁹. En efecto, además de destacar que durante la gestión de Isabel Barros de Taramasco (1983-1991) se ampliaron las esferas de injerencia estatal atendiendo a una definición antropológica de cultura que valorizó y estimuló las actividades de

¹⁴⁸ 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 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).

¹⁴⁹ En Bahía Blanca, la inclusión del área cultural en la estructura del Estado comenzó en 1930 con la Comisión Municipal de Bellas Artes que, en 1931, creó el Salón Municipal de Bellas Artes y el Museo Municipal de Bellas Artes. Para una problematización de las condiciones que posibilitaron dicha institucionalización, ver: Ribas, 2019.

agentes hasta el momento excluidos de la gestión municipal¹⁵⁰, las investigadoras señalan la autonomía presupuestaria del área desde 1985 y la conformación de equipos de gestión en los museos con la dirección de profesionales de reconocida trayectoria local y regional. En ese contexto, diferencian las creaciones del Museo del Puerto de Ingeniero White en 1987 por iniciativa comunitaria¹⁵¹ y, posteriormente, con un concepto de arte autónomo, del Museo de Arte Contemporáneo (1995), ya en el marco privatizador e individualista de la política neoliberal y con Ricardo Margo (1991-2003)¹⁵² como subsecretario de Cultura del intendente Jaime Linares, mencionado anteriormente.

Una institución original: el Museo del Puerto

Después de los festejos del centenario de la localidad de Ingeniero White, la Subsecretaria de Cultura convocó al arquitecto Reynaldo Merlino para que recuperara el edificio construido en el año 1907 por la compañía inglesa del Ferrocarril del Sud para el resguardo de Aduana¹⁵³ y organizara el nuevo espacio.

¹⁵⁰ En 1983, con el retorno de la democracia y el acceso de Juan Carlos Cabirón (UCR) como intendente, asumió Isabel Barros como Subsecretaria de Cultura Municipal. Durante su gestión, convocó a especialistas mexicanos para que dictaran talleres a capacitadores bahienses y activó las diferentes delegaciones al crear los Centros de Cultura Municipal (CECUM) en varios barrios (Villa Rosas, Harding Green) y localidades cercanas del distrito (Cerri); en éstos, se organizaron talleres de lenguajes artísticos, huerta, costura y economía familiar, con el objetivo de estimular la participación comunitaria, la indagación en las tradiciones locales, la producción y también la puesta en circulación de sus bienes culturales. Asimismo, después del *I Encuentro Internacional de Teatro Antropológico* -con la dirección de Eugenio Barba y participación de 8 grupos teatrales extranjeros y 48 de distintos puntos de la Argentina junto con investigadores del hacer teatral-, se realizó el *Teatrzo* (1985), con elencos barriales (Agesta, López Pascual y Vidal, 2019, p. 256-259). Para mayor información, ver Compagnoni (2021, p. 30-53).

¹⁵¹ “A partir de la nota periodística (Sanmartino, S. (7/1988). “Museo del Puerto”, *Senda*, año 6, n° 22, pp. 26-27) y las entrevistas a Servidio realizadas a propósito de esta tesina, matizamos el origen comunitario del Museo, ya que la inserción social lograda fue posterior a la inauguración. Durante las primeras etapas, su gestación estuvo más relacionada con la labor territorial y el enfoque de Barros y Merlino.” (Compagnoni, 2020, p. 48)

¹⁵² Nuevamente a cargo de la gestión del área cultural durante la primera administración de Héctor Gay (2014-2018), intendente por Cambiemos reelegido, que continúa hasta la actualidad.

¹⁵³ Fressoli (2013) sostiene que los edificios que ocupan tanto el Museo del Puerto como Ferrowhite poseen una memoria material anterior a ellos y que las estrategias que desarrollan en torno a la memoria del lugar son opuestas. Relaciona esta variación con el sentido comunitario de los espacios en que intervienen. Mientras el Museo del Puerto utiliza una estrategia de superposición con la historicidad del viejo edificio a través del color, Ferrowhite se aboca a una tarea de des-ocultamiento, dirigida a visibilizar la ausencia como testimonio de un proceso histórico.

A partir del trabajo conjunto con el equipo convocado, desde finales de la década del ‘80, las salas han puesto en escena la vida cotidiana del pasado inmigratorio del sitio desde una perspectiva crítica (Fressoli, 2013 a y b). La cocina, la peluquería, el bar, la casa y la escuela han sido recreados mediante instalaciones con sonidos, luces y sombras ambientando los objetos marcados por el uso diario [Imagen 1.7]. La presencia disruptiva de “objetos de cotillón” en cartapesta (una gallina con “huevos de oro”, un peluquero despeinado, una sirena) y de preguntas/comentarios irónicos han dado cuenta de un guión museológico crítico (Lorente, 2003, 2006, 2012; Ávila Araujo, 2012), que ha buscado la reflexión y no la nostalgia.



Imagen 1.7. Museo del Puerto.

Izq.: El edificio de chapa y madera sobre pilotes es uno de los mejores ejemplos de arquitectura portuaria. / Derecha: Articulación reflexiva de la fotografía y el respectivo cartel con comentario crítico. Fuente: Archivo Museo del Puerto.

A su vez, desde entonces, este museo ha trabajado con los vecinos, tanto para registrar, promover y elaborar la historia y el presente del pueblo, como para celebrar fiestas y espectáculos en la Cocina, cuyo funcionamiento está a cargo de las Amigas del Museo del Puerto. Es decir, sus zonas de mayor atención han sido las articulaciones entre el mundo de la vida cotidiana y el mundo de la producción, además de los desplazamientos incesantes entre lo local, lo nacional y lo mundial¹⁵⁴. Por otra parte, la organización de varios “Desfiles Fantásticos” en el espacio público hizo confluir a

¹⁵⁴ Sobre la labor del Museo del Puerto antes de los escapes en el Polo Petroquímico, ver: Merlino y Raimondi (1998). Cabe señalar que el análisis de Longoni (2019) recupera, a partir de su propia vivencia y el diálogo establecido con Sergio Raimondi -responsable de la gestión entre 2004 y junio de 2011-, tres proyectos impulsados entre los años 2006-2008, que actualizaron grandes huelgas de 1907 y 1966 o evidenciaron las estrategias, saberes y diseños puestos en juego en los patios locales. Al momento de cierre de esta tesis, el equipo de trabajo está conformado por Lucía Bianco, Sergio Raimondi, Javier Hoffmann, Matías Gil Robert y Carolina Montero. Ver: www.museodelpuerto.blogspot.com, Facebook: Museo del Puerto de Ingeniero White.

artistas y vecinos en la realización de vestuarios creativos (Ribas, 2013 a y b) [Imagen 1.8].

Reynaldo Juan Merlino¹⁵⁵ [Imagen 1.9] fue su director desde 1987 hasta 2004, cuando con la reforma del organigrama municipal efectuada por el peronismo, asumió como Coordinador de Museos y, entre 2007-2014, fue Responsable de Ferrowhite. Desde estas tres funciones, ha priorizado el trabajo en equipo por sobre cualquier individualidad y ha prestado especial atención a la integración comunitaria. Además, ha estimulado una mirada particular que pone en diálogo y en tensión todo el acervo, no de modo lineal, sino poblando los espacios de simultaneidades, de encuentros, de azares y de sorpresas.

Desde el inicio del proyecto, Reynaldo tuvo interés no sólo en ampliar el acceso a los bienes culturales acumulados, sino, sobre todo, en socializar la propia producción de bienes, servicios e informaciones culturales. El compromiso, en su caso, no ha sido con tener, acumular y preservar objetos, sino con construir un espacio de relación, capaz de estimular nuevas producciones y abrirse para la convivencia con lo social.

¹⁵⁵ Reynaldo Juan Merlino (Cnel. Pringles, Pcia. Buenos Aires, 1941). Como pintor, desde su participación en el taller de pintura brindado por Oscar C. Mara (Buenos Aires, 1936) en Bahía Blanca, practicó el automatismo como punto de partida creativo y formó parte del *Grupo de los veinte*. Expuso sus cuadros en muestras colectivas e individuales. A comienzos de 2015 anunciaron en el blog: “Este año arranca distinto. Luego de 30 años de trayectoria extraordinaria, Reynaldo Merlino deja la dirección de Ferrowhite y su labor en el Instituto Cultural de Bahía Blanca. De su talento y empuje, de sus ganas de discutir y transformar, vamos a seguir teniendo noticias porque Reynaldo, por fortuna para todos nosotros, no para. Reynaldo va siempre por más”. Después de su jubilación, Merlino ha organizado, junto a Gustavo Monacci, el Galpón Enciclopédico en el barrio Bella Vista de Bahía Blanca. Ver: <https://www.facebook.com/bellavistagalponenciclopedico/> y Es por amor a mi pueblo. *La Nación*. (2008, enero 26). Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/es-por-amor-a-mi-pueblo-nid982016>.



1.8. Museo del Puerto.

Arriba, izquierda: Sala-instalación de un aula escolar con recuperación irónica de un refrán tradicional. /Derecha: Sala-instalación de una antigua peluquería con un peluquero “de cotillón”.

Abajo, izq.: Música y comida en la cocina, espacio de encuentro comunitario y eje del trabajo institucional desde la historia. / Derecha: Uno de los procesos monstruosos de metamorfosis, fragmentación o mestizaje imaginados a partir de la fauna de la ría con materiales no tradicionales, en una escala mayor a la humana, que no debían desfilarse sino deslizarse, reptar, arrastrarse o desplazarse sobre ruedas en la *Procesión de Vestuario Fantástico. La Cruz* (acción colaborativa entre artistas visuales, músicos y vecinos de Ingeniero White, 1999). Fuente: Archivo Museo del Puerto.

A su tiempo y a su modo, enfrentó muchos aspectos del debate relativo al modelo colonialista del museo, caracterizado por procesos administrativos jerarquizados, por la excesiva valoración del patrimonio material, por el bajo nivel de participación, por el preconcepto, por la sobrevalorización del saber especializado en detrimento de otros saberes (Chagas, 2009). Ha contribuido, así, a un proceso museal fuera de esa lógica tradicional, dando lugar a que existan otras fuerzas, otras formas de resistencia, de pensamiento y de lucha; otras asociaciones, “otras lógicas (in-disciplinadas), otras formas de ser museo (in-mundo) y de hacer y saber museología (in-pura)” (Chagas, 2017b, p. 132); para eso, ha sido indispensable su diálogo con la contemporaneidad,

considerando que en el pasado hay una revolución en proceso, que continúa en disputa.



Imagen 1.9. Reynaldo Merlino se ha presentado a sí mismo indicando:

“soy arquitecto, más de *objeto* que de libro, pero fundamentalmente soy un *conductor de situaciones*¹⁵⁶; alguien que necesita seguir construyendo” (comunicación personal, 26 febrero, 2019).

Izquierda: Con las gaviotas plásticas producidas por el museo propiciando el cruce entre vida cotidiana, historia y coyuntura (2011), confeccionadas por Silvia Gattari, Malena Corte y Guillermo Beluzo, junto a las vecinas costureras Ida Muhamed y Titi Trujillo de los barrios 26 de septiembre y Boulevard, respectivamente. / Derecha: Como protagonista de la *situación* en la que se invitaba a ser fotografiado en el hall del castillo durante el evento *Rock in Ría 2011 Todos por el castillo*, con artesanos y microemprendedores whitenses y bandas en vivo en el parque, durante la Noche de los Museos. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Cuando visitó el Museo del Puerto, **Cristian Peralta**¹⁵⁷ [Imagen 1.16] quedó “fascinado” y manifestó a Reynaldo -Director de la institución en aquel entonces- su intención de ayudar. Ha señalado: “No tenía ninguna formación específica para trabajar en un museo pero sabía y me gustaba mucho trabajar con herramientas y [tenía] muchas ganas para hacer lo que fuera. Tenía 22 ó 23 años y mucha ilusión” (C. Peralta, comunicación personal, 26 abril, 2019). Con Juan Luis Sabattini -el encargado del archivo fotográfico, entre otras funciones- aprendió fotografía, montaje, diseño. Ha indicado que, luego de colaborar de manera voluntaria durante un año y medio, empezó a percibir un sueldo como becario y, al finalizar este proyecto, comenzó a desempeñarse como empleado municipal temporario. En el año 2000 fue seleccionado

¹⁵⁶ Ver cap. 2 de esta tesis.

¹⁵⁷ Cristian Peralta (Bahía Blanca, Pcia. Buenos Aires, 1973). Estudió dos años de Licenciatura en Turismo en la UNS. Participó de la feria ArteBA (Espacio Vox, Buenos Aires, 2003), de la Bienal de Fotografía Artissima (Dabbah Torrejón, Torino, 2003), de la muestra "El Paisaje" (Museo de Arte Contemporáneo, Bahía Blanca, 2004), de la feria de fotografía Buenos Aires Photo, de la muestra Interfaces (Buenos Aires, San Juan y Bahía Blanca, 2007). En 2005 fue becado por el Fondo Nacional de las Artes. Artista estable de la Galería Dabbah Torrejón (Buenos Aires, Argentina), desde 2007 vive y trabaja en Valencia, España.

entre técnicos de museos de todo el país para concurrir a un curso de dos meses y medio sobre Conservación de Colecciones en la Fundación Antorchas, en Buenos Aires; seis meses después, esta institución lo becó para hacer una pasantía en Harpers Ferry Center (U.S. National Park Service, USA) y en la fábrica SmallCorp (West Virginia, USA), dedicada al diseño y fabricación de soportes, vitrinas, marcos y dispositivos para la exposición y el almacenaje de colecciones museográficas con altos niveles de conservación. Ha recordado:

Era un momento en el que el Museo del Puerto estaba siendo revolucionario en la forma de entender y hacer museología. Se había convertido en un referente a nivel nacional desde un pequeño pueblo y con un presupuesto mínimo.

Mi viaje a Estados Unidos había sido una experiencia única y movilizadora. Puso de manifiesto aún más la situación precaria en que estaban nuestras colecciones. Sentía la necesidad de tener que volcar todo lo visto y aprendido pero el desafío era concientizar al equipo de trabajo de la importancia de la conservación preventiva y encontrar un equilibrio entre lo que proponía el museo (un museo sin objetos u objetos inventados, un museo de voces) y la de conservar una colección de fotografías y de objetos. Lo realmente atractivo y que a su vez era el punto de unión entre ambas líneas de trabajo era que los objetos habían pertenecido a personas comunes, trabajadores, amas de casa, pescadores, ferroviarios. Personas y objetos por lo general intrascendentes para la historia.

Otra limitante enorme era lo excesivamente costoso que era realizar un trabajo desde cero en materia de conservación, con el agravante arquitectónico que presentaba el edificio del museo ya que es una construcción de chapa y madera. (C. Peralta, comunicación personal, 26 abril, 2019)

A su vez, en el Museo del Puerto participó en “Pasos de fuga del trabajo al hacer”, la obra con la que la institución participó de la muestra organizada por el proyecto Ex Argentina del Museo Ludwig (Colonia, Alemania).

Las dos inauguraciones de Ferrowhite

Por ese entonces el Gobierno de la Pcia. de Buenos Aires cedía al municipio el complejo de la ex Usina Gral. San Martín ya desguazado, saqueado. El municipio sin ideas ni presupuesto para hacer algo razonable lo destina a la delegación Ing. White, que empieza a realizar tareas de limpieza y restauración de forma muy precaria con Planes Trabajar y también empieza a ser un depósito de maquinaria de la delegación.

Al mismo tiempo la Fundación Antorchas publicaba las bases para un concurso nacional para otorgar subsidios a museos. Sería la última entrega de subsidios de la fundación debido a que la

institución llegaba a su fin. Desde un principio la fundación se concibió con el objetivo de agotar una partida limitada de dinero y una vez ocurriera esto desaparecería.

Con Reynaldo nos pusimos a trabajar de lleno en un proyecto que inicialmente consistía en adecuar una parte del taller de la usina para alojar la colección de fotos y documentos, luego se amplió a trasladar la colección de objetos ferroviarios que habían rescatado jubilados del saqueo que provocó la privatización de FFAA [Ferrocarriles Argentinos] y se encontraban en dependencias del Hotel de Inmigrantes de Bahía Blanca. Para el municipio era un quebradero de cabeza qué hacer con ello. El municipio no podía justificar la procedencia de la colección y tampoco tenía/ quería destinar dinero a crear un nuevo museo para alojar a la misma.

Todas las circunstancias nos conducían a pedir un subsidio para crear un gran almacén con la posibilidad de visitarlo. No se pensó desde un principio crear un nuevo museo pero era algo que iba a caer por su propio peso con una colección tan importante y el atractivo que despertaba para cualquiera visitar el edificio de la Usina. Sabíamos que teníamos una gran chance de ganar el concurso ya que nos había visitado Américo Castilla (director de la fundación), y manifestó que tendríamos un gran apoyo por parte de él en la selección final de proyectos ya que esto representaba la culminación de un gran proyecto apadrinado que incluía la formación que yo había recibido, la pasantía en EEUU y la posibilidad de volcar y materializar toda mi formación. (C. Peralta, comunicación personal, 26 abril, 2019)

Este claro relato que explica las condiciones de habilitación del predio del que luego sería Ferrowhite a partir de mano de obra aportada por el plan Trabajar¹⁵⁸ y de la obtención de un subsidio de la Fundación Antorchas¹⁵⁹ en 2002, debe ser contextualizado en el marco de las tensiones político-económicas en el que se insertó. Las bases del concurso en el que se presentó la Asociación Amigos del Museo del Puerto establecían que el 50% de los recursos financieros debían ser aportados mediante la coparticipación¹⁶⁰. Peralta y Merlino consideraron indispensable la

¹⁵⁸ El plan Trabajar fue un programa público de empleo que se comenzó a aplicar durante la segunda presidencia de Carlos Menem, cuya financiación provenía de un préstamo del Banco Mundial. Consistía en un subsidio a un jefe de hogar desocupado a cambio de prestación de tareas en obras de infraestructura urbana con alto impacto social y en comunidades pobres (Vales, 2003).

¹⁵⁹ En 1985, el grupo económico Empresas Sudamericanas Consolidadas -dedicado a explotaciones mineras- creó la fundación Lampadia, con sede en Liechtenstein, que, a su vez, financió Antorchas y otras entidades filantrópicas en Chile (Andes) y Brasil (Vitae, Apoio à Cultura y Educação e Promoção Social). Hasta 2006, la organización sin fines de lucro con sede en Buenos Aires tuvo como objetivo mejorar las condiciones de vida y el patrimonio cultural de la comunidad. Para ello distribuyó 97 millones de dólares mediante concursos anuales de becas y subsidios, destinados a la educación e investigación (53%), artes y conservación de bienes culturales (29%) y promoción social (18%). Junto a la Academia Nacional de Bellas Artes creó la Fundación Tarea para la restauración del arte colonial y recuperó 500 edificios. Entre 1992-2003, el programa cultural estuvo dirigido por Américo Castilla. Sobre los programas de educación para los profesionales de museos desarrollados por Antorchas, ver: Castilla, 2017, p. 140-141.

¹⁶⁰ 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

participación de la empresa Petroquímica Bahía Blanca (PBB) Polisur¹⁶¹ y de la Municipalidad de Bahía Blanca.

Por un lado, la relación social crítica planteada con la industria petroquímica después de los escapes tóxicos del año 2000 era compleja e implicó controversias en el equipo del Museo del Puerto. Al mismo tiempo que allí se realizaron acciones contestatarias como el Coro de las Contaminadas¹⁶², las corporaciones internacionales fortalecieron una estrategia de “buenos amigos” para minimizar la imagen negativa contaminante. Teniendo en cuenta que “no había ningún otro apoyo posible a corto plazo además del de la municipalidad para poder materializar el proyecto” (C. Peralta, comunicación personal, 26 abril, 2019) y que era la forma más inmediata de poder acceder a esa considerable cantidad de dinero, Merlino¹⁶³ y Peralta decidieron aceptar la contraparte de la petroquímica y permitir -a cambio- una intervención con vidrios y pellets efectuada por la diseñadora de PBB en la entrada del predio. Esta colaboración económica “fue una de las cosas que empezó a marcar una brecha entre los equipos de trabajo del Museo del Puerto y lo que sería el de FerroWhite. El hecho de ser museos sociales y recibir dinero de una multinacional no tenía coherencia” (C. Peralta, comunicación personal, 26 abril, 2019). Al respecto, Nicolás Testoni también ha

trabajar en el Hyper Media Studio (University of California) y para estudios de perfeccionamiento en el país y en el extranjero.

¹⁶¹ En junio de 2001, con la asistencia del presidente Fernando de la Rúa, fueron inauguradas dos plantas para la producción de etileno y polietileno en el polo petroquímico de Bahía Blanca. Quince días antes se habían fusionado Polisur y Petroquímica Bahía Blanca (PBB) en una nueva empresa, participada por Dow Investment Argentina, filial de Dow Chemical, con 72% del capital social, y por Repsol YPF (28%).

¹⁶² “El coro de Las Contaminadas fue un espacio de creación y composición colectiva de la Asociación de Amigas del Museo del Puerto, para expresar desde un tono y una estética grotesca/humorística el deterioro de las condiciones de vida (el negativo impacto ambiental) desde la instalación y expansión del Polo Petroquímico. Musicalizaban melodías muy conocidas y populares (como ‘La Vestido Celeste’ y ‘Si Adelita se fuera con otro’) con letras propias” (F. Tolcachier, comunicación personal, 19 diciembre, 2019). “En el Coro de las contaminadas yo era la que tocaba, pero no el piano, porque... eso fue muy loco! Lo presentamos en el terreno de enfrente al museo, entre los yuyos, en un terreno de lo que eran las empresas. Era como una arenga...un delirio! No me acuerdo la letra, pero era algo muy simple...Entonces llevé una melódica y la melodía la hacíamos con ella. Estaba “Chingola”, una docente y luchadora, presidenta entonces de las mujeres amigas del Museo del Puerto. En medio de una locura, a oscuras, al atardecer. Fue una cosa muy hermosa...” (S. Cappelletti, comunicación personal, 20 julio, 2019).

¹⁶³ “En su momento, yo lo consideré indispensable” (R. Merlino, comunicación personal, 26 febrero, 2019). En septiembre de 2005, la empresa petroquímica Polisur instaló el riego por aspersión en el parque del complejo (Cfr. AAC. *Libro de reuniones de Comisión Directiva*, acta n° 5, 24 septiembre, 2005, f. 10). Por otra parte, un mes antes Reynaldo había informado que la visita a los exportadores de cereales Toepfer, si bien no había resultado todo lo amistosa que se pretendía, había logrado el compromiso de la empresa vecina para la realización de un paredón que aislara unos transformadores de la Casa del Espía (Cfr. AAC. *Libro de reuniones de Comisión Directiva*, acta n° 4, 27 agosto, 2005, f. 8).

recordado que “aceptar esos fondos supuso, en su momento, una discusión interna bastante fuerte. Reynaldo sostuvo e impuso, en su potestad de director, la necesidad de recibir ese apoyo bajo el argumento que, de otro modo, hubiese sido imposible terminar de configurar la institución. Tal vez por eso también, a poco de inaugurado el museo se preocupó por disolver ese vínculo”¹⁶⁴.

Por otro lado, la crisis económico-financiera y social del primer semestre de 2001, después de la promulgación de la llamada “Ley de Déficit Cero” en julio y de la política de “ajuste perpetuo” de la administración de Fernando De la Rúa¹⁶⁵, se había manifestado en una escalada cualitativa y cuantitativa de la protesta social¹⁶⁶, que había culminado con la rebelión de los días 20 y 21 de diciembre, el estado de sitio y una oleada represiva sin antecedentes en democracia¹⁶⁷. El colapso político e institucional generado tras la renuncia presidencial había derivado en una crisis de ingobernabilidad, resuelta por la corporación inter-partidaria formada en la década del noventa con la designación del senador justicialista Eduardo Duhalde como presidente provisional, que debía normalizar el funcionamiento de las instituciones, controlar el desorden social y llamar a elecciones en 2003. Si bien durante este gobierno comenzó una etapa de estabilización y neutralización de la crisis de hegemonía del orden

¹⁶⁴ En cuanto a la relación posterior, Testoni agregó: “Reclamos directos hacia el museo, en relación con la problemática, uno sólo que recuerde. En 2011, pintamos este mural en la Avenida Dasso: <http://museotaller.blogspot.com/2011/03/paredes-que-hablan.html>, lo que motivó un llamado de atención a Reynaldo por parte del director del Instituto Cultural de ese momento, el Licenciado Federico Weyland que no llegó a tomar estado público” (comunicación personal, 11 marzo, 2019).

¹⁶⁵ La “Ley de déficit cero”, solicitada por los acreedores internacionales y “votada en julio por las bancadas justicialistas, permitió nuevos recortes de sueldos y jubilaciones y el pago con bonos de deudas y contratos. El gobierno interpretó que la mencionada ley también le permitía congelar las transferencias a las provincias, que bajaron a unos 1200 millones de dólares, pero éstas pusieron el grito en el cielo. Desde entonces empezarían a emitir bonos propios, no solo para pagar sus deudas sino también los sueldos de la administración pública y todo tipo de gastos” (Novaro, 2010, p. 275).

¹⁶⁶ Marcos Novaro agrega que, tras los atentados terroristas contra Estados Unidos de septiembre de 2001, el ministro de Economía Domingo Cavallo ya no encontró eco en los organismos ni en la comunidad financiera para renegociar la deuda externa. El resultado de los comicios legislativos de octubre reveló la profundidad que había alcanzado la desconfianza, en particular hacia el gobierno, pero más generalmente hacia toda la clase política, dado que tampoco las fuerzas opositoras ofrecían respuestas para superar la crisis. “Cuando a comienzos de diciembre, en un desesperado intento por frenar la fuga de capitales (las reservas habían caído a menos de la mitad), Cavallo dispuso un “corralito bancario” que limitaba las extracciones de dinero que podían hacerse en los bancos, el clima de rebeldía que se había propagado en los sectores bajos ganó a las clases medias e incluso a sectores empresariales directamente afectados por la medida” (Novaro, 2010, p. 277).

¹⁶⁷ “Los grupos piqueteros y los ‘cacerolazos’ de la clase media porteña confluyeron en una movilización espontánea a la Plaza de Mayo, que el gobierno reprimió duramente, causando unos quince muertos (otros tantos se contaron a raíz de los saqueos). Como consecuencia, el 20 de diciembre de 2001, mientras continuaban las manifestaciones, De la Rúa presentó su renuncia al Congreso” (Novaro, 2010, p. 278).

neoliberal sufrida por el país el año anterior¹⁶⁸, la “pesificación asimétrica”¹⁶⁹ de febrero de 2002 generó una brutal transferencia de ingresos hacia los sectores concentrados de la economía -encabezados por el grupo Techint- y descargó la mayor parte de los costos de la crisis en los sectores populares (Pucciarelli y Castellani, 2017, p. 20-22).

En ese contexto de máxima tensión socio-económica y reducción de la lucha entre partidos políticos, ese mismo año, el castillo fue declarado monumento histórico en dos instancias: nacional, por la ley 25.580/02, promovida por el diputado nacional radical Luis Brandoni (UCR), y luego, patrimonio cultural provincial por la ley provincial 12.932, a partir de la iniciativa de la senadora provincial justicialista Alicia Fernández de Gabiola (PJ).

A nivel local, desde el advenimiento de la democracia, la UCR había tenido el gobierno municipal de manera continua durante veinte años, los últimos doce con Jaime Linares¹⁷⁰ como intendente. Peralta ha recordado que “la negociación con el municipio para la otra contraparte la hizo Reynaldo y recuerdo que tampoco fue fácil. Yo dudaba todo el tiempo de que fueran a cumplir...” (Comunicación personal, 26 abril, 2019).

Además, en septiembre de 2003, con Néstor Kirchner en la presidencia desde el 25 de mayo, el médico justicialista Rodolfo Lopes obtuvo el 43% de los votos frente al 31,7% del político radical que intentaba ser reelegido por cuarta vez consecutiva. Antes de realizar el traspaso del poder, el agrimensor todavía a cargo de la autoridad

¹⁶⁸ En la provincia de Buenos Aires, en diciembre de 1999 asumió como gobernador Carlos Federico Ruckauf, quien había sido Ministro del Interior y luego Vicepresidente de Carlos Saúl Menem; en el segundo semestre de 2001, para paliar la falta de circulante y el endeudamiento público, puso títulos públicos -denominados “patacón”- a modo de moneda de circulación provincial. Durante la presidencia de Duhalde, mientras Ruckauf fue Ministro de Relaciones Exteriores y el vicegobernador Felipe Solá quedó a cargo de la gestión bonaerense, se produjo “la masacre de Avellaneda”, en la que efectivos de seguridad dispararon a manifestantes durante la movilización masiva de organizaciones piqueteras que se dirigía a la Capital Federal el 26 de junio de 2002 y asesinaron a los activistas Maximiliano Kosteki y Darío Santillán.

¹⁶⁹ Las deudas en dólares se pesificaron 1 a 1, en tanto que los depósitos en dólares se pesificaron a razón de 1,40 peso por dólar, y fue el Estado quien cubrió la diferencia.

¹⁷⁰ Jaime Linares (Bahía Blanca, 1951). Agrimensor, desde 1983 fue secretario de Obras y Servicios Públicos durante la primera administración del intendente Juan Carlos Cabirón (UCR). Fue presidente del Concejo Deliberante entre 1987 y 1991, hasta que asumió como jefe del ejecutivo local, cargo que ocupó tres veces consecutivas y dejó a fines de 2003, cuando perdió las elecciones en las que se había postulado para otro mandato más. Diputado provincial (2005-2011) por la UCR, se pasó a la Coalición Cívica y luego al GEN, partido por el que fue electo senador nacional (2011-2017).

máxima municipal y el arquitecto Reynaldo Merlino como Director del Museo del Puerto inauguraron el 7 de noviembre, en el “Complejo Ex Usina Gral. San Martín”, el “edificio que será sede de FERRO WHITE, espacio destinado a preservar la memoria de los ferroviarios de nuestra comunidad” [Imagen 1.10].

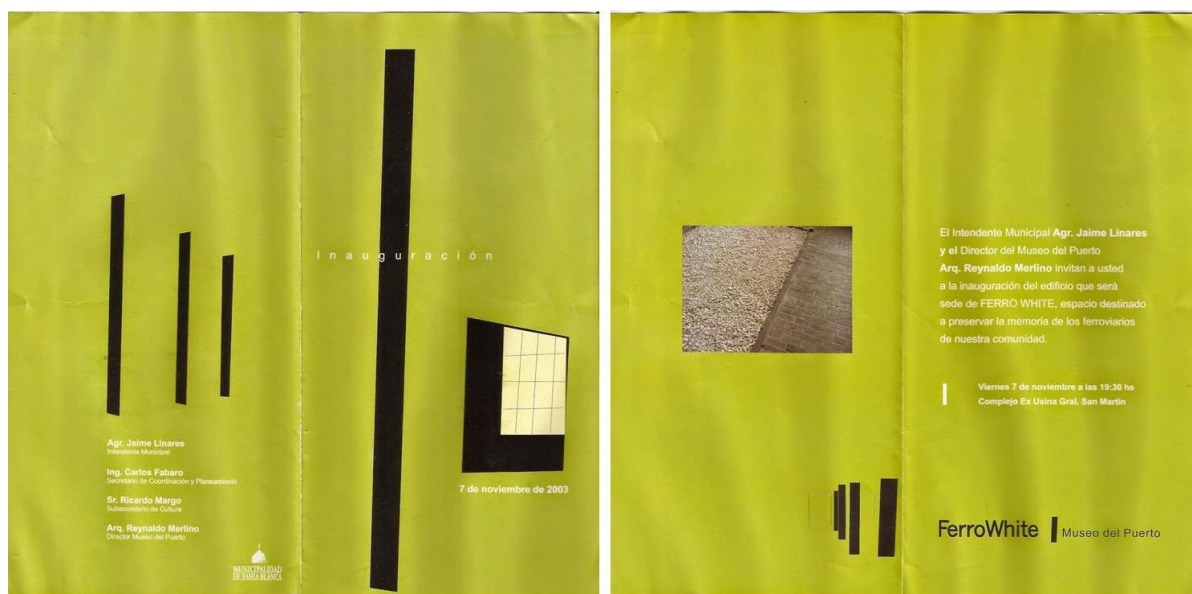


Imagen 1.10. Invitación “a la inauguración del edificio que será sede de FERROWHITE” (07-11-2003). Fuente: Archivo Ferrowhite.

Poco después de los festejos de los diez primeros años institucionales, en una nota publicada en la sección Otras voces del diario local *La Nueva Provincia*, el entonces senador nacional Linares discutió la validez de la antigüedad celebrada, argumentando que eran once años y que el museo había sido un logro de su gestión municipal:

A finales del año 2000, pudimos acordar el traspaso de la Usina San Martín, perteneciente a ESEBA Residual, al municipio, ante el deterioro que venía sufriendo tan importante patrimonio de la ciudad. Su concreción fue en octubre de 2001.

Dentro del recinto cedido estaban los talleres de mantenimiento que consideramos apropiados para sede definitiva del museo, porque tenía suficiente superficie cubierta, estaba cercado y tenía terreno para exhibir piezas al aire libre si era necesario.

Por otra parte, Ingeniero White ha sido donde el ferrocarril ha dejado las huellas más visibles: la notable playa de maniobras, los primeros muelles o las colonias que habitaban sus empleados según su jerarquía, por citar a algunas.

La recuperación fue trabajo duro por las condiciones de abandono en que se encontraba toda el área y la escasa disponibilidad de recursos de entonces.

Dispusimos que la Delegación de Ingeniero White se encargara de los trabajos de reparación de mampostería y pintura del galpón, del área de guardia y lo que se conoce hoy como la Casa del Espía. Los trabajos concluyeron a mediados de 2003¹⁷¹.

Por último, el área y el material se pusieron a disposición del arquitecto Reinaldo [sic] Merlino, director del Museo del Puerto, para que haga la materialización del proyecto museístico.

El 7 de noviembre de 2003, según refleja “La Nueva Provincia” y con un gran marco de público se inauguró el museo que se denominó FerroWhite.

Se cumplió con un compromiso electoral asumido y se canceló una deuda de Bahía con el ferrocarril. (Linares, 2015, enero 11)

Con esta publicación en el periódico bahiense de mayor tirada el funcionario insertó por segunda vez la creación del museo en la lucha de representaciones político-partidarias e intentó considerarla como un logro de su administración. La respuesta del equipo institucional fue dada en el blog. En su propia plataforma digital aclararon que el edificio del Taller Regional de Mantenimiento fue abierto en 2003 sólo por ese día, luego de un año dedicado a su restauración y al traslado desde el Hotel de Inmigrantes de algunos de los objetos que había reunido el ferroviario Adolfo Repetti con el apoyo de la intendencia y la colaboración de otros ferroviarios. Publicaron las invitaciones a los dos eventos de apertura y sugirieron el traspaso del poder al “pero”[nismo] mediante la conjunción adversativa inicial:

Pero un museo es significativamente más que el edificio que ocupa o parte de los objetos que contiene. Un museo es además la muestra que propone, las actividades que realiza, los saberes y prácticas que articula. Por eso la constitución plena de Ferrowhite -como espacio autónomo con respecto al Museo del Puerto desde el que se dio sostén al proyecto a través de la obtención en 2002 de un subsidio de la Fundación Antorchas-, demandó todavía todo otro año de labor a puertas cerradas. Un año ocupado en terminar de equipar el edificio, en conformar un equipo de trabajo, en organizar un depósito bajo normas de conservación, en realizar entrevistas, en rastrear fotos y documentos, en redactar un guion de sala, en pergeñar y construir las vagonetas

¹⁷¹ En relación a esta cuestión, Cristian Peralta (comunicación personal, 24 mayo, 2019) ha señalado: “En un principio y cuando aún no había un destino claro para el edificio y FerroWhite ni había sido imaginado, la Delegación de Ing. White se hizo cargo del edificio y encaró muchos trabajos de recuperación y limpieza de forma muy precaria con personas que estaban dentro de los Planes Trabajar. Llegó a haber más de 40 personas asignadas que hicieron un trabajo grueso de recuperación y limpieza principalmente en el taller de la usina (lo que hoy es el museo). También si no recuerdo mal se encargaron de impermeabilizar los techos. Pero esto era precariedad absoluta. Precariedad por la remuneración insuficiente que percibían, precariedad en la organización, precariedad con los recursos y herramientas que disponían. Todo esto generaba un compromiso y responsabilidad deficientes o casi nulo con el espacio y con su propio trabajo. Luego que salió el proyecto de Antorchas se contrató a pequeñas empresas locales para llevar a cabo trabajos de construcción/ albañilería, pintura, electricidad, cerramientos de aluminio, vidrieros, etc. También algunos trabajos fueron realizados por el propio personal afectado al proyecto (futuro personal del museo FerroWhite)”.

de la Historia de Cartón Pintado y, de manera más amplia, en plantear una forma de relación con la comunidad. Ferrowhite abrió al público con regularidad recién a partir del 6 de noviembre de 2004. (Ferrowhite, 2015, enero 13)

De este modo, sin polemizar en el medio masivo, expusieron todo lo realizado en 2004 y dieron cuenta de algunas precisiones museológicas, ratificadas por el testimonio de Cristian Peralta:

El programa museológico se fue dando sobre la marcha en la medida que el espacio fue cobrando fuerza. Luego que el edificio estaba recuperado aparecieron partidas municipales que posibilitaron crear el museo, que exista a los fines institucionales y burocráticos, que tuviera un número de oficina para encarar todo tipo de trámites (solicitud de materiales, asignar personal, contratar becarios, solicitar ayudas, seguros). Lo único que se planificó con anterioridad fue la adecuación de la nave que luego sería el espacio para la conservación de la colección. La conservación era la base del proyecto premiado por Antorchas y en un principio también lo fue para la dinámica y programas de trabajo. (Comunicación personal, 24 mayo, 2019)

En este sentido, desde el punto de vista estrictamente disciplinar, Luis Alonso Fernández (1999, p. 271) ha sostenido que las cuestiones de diseño, seguridad, funcionalidad, etc. arquitectónicas no sólo son uno de los tres aspectos o planos que forman al museo como institución, sino el tercero en importancia, anteponiendo las cuestiones legales y funcionales. En efecto, el catedrático español en Museografía ha planteado, en primer lugar, el estatuto como entidad cultural -pública, semipública o privada- y los elementos que lo integran (tanto el lugar o medio físico para el patrimonio y las colecciones, como el equipo de conservación y animación). En segundo término, se ha referido a la organización, financiación, gestión y administración; a la adquisición, conservación y presentación de la colección; al personal -directivo, científico, técnico, administrativo-; y a las actividades o su proyección sociocultural.

A su vez, cabe señalar que Ferrowhite, como otros museos fundados a fines del siglo XX e inicios del XXI desde el desconocimiento de las teorías y prácticas museológicas convencionales, partió también de la comprensión astuta de que es posible utilizar estas instituciones para dar respuesta a las necesidades de proteger y divulgar patrimonios, memorias y expresiones culturales de grupos sociales específicos (Chagas et al., 2018).

Un museo con la edad del kirchnerismo

Pero si, por un lado, lo que hacemos transita por un sendero de hormiga que viene de lejos, por el otro, tampoco se entiende al margen de la crisis sistémica de 2001 y del orden que emergió tras la debacle. Ferrowhite tiene la edad del kirchnerismo. Nuestra pequeña aventura es contemporánea del gran sueño de cambiar el Estado para cambiar la sociedad o, al menos, atemperar sus injusticias; llegamos hasta acá con el viento de cola de la época, a veces entusiastas, a veces escépticos, a veces desconcertados ante los alcances y los límites de un proyecto político que construyó (¿y perdió?) hegemonía ampliando derechos y mejorando el reparto de ingresos, sin cambiar, en lo esencial, las estructuras de la economía, y tal vez tampoco, las de ese aparato de Estado que es gobernado sin dejarse, en lo profundo, transformar. (Ferrowhite, 2015, enero 13)

Desde la asunción de Néstor Kirchner como nuevo presidente constitucional en mayo de 2003, el planteo de una política exterior independiente con un agresivo proceso de renegociación de la deuda en *default* con el Fondo Monetario Internacional y la recuperación del mercado interno, de la ocupación y de los ingresos de los sectores populares mediante una estrategia de corte neokeynesiano, implicó tanto un nuevo rol regulador del Estado como la recuperación del discurso, la práctica política y el compromiso popular de la gestión gubernamental (Pucciarelli y Castellani, 2017, p. 23).

Durante la gestión de José Nun como Secretario de Cultura de la Nación (2004-2009) se impulsaron y/o se pusieron en marcha algunos de los principales lineamientos ideológicos de la política del área llevados adelante por el kirchnerismo: garantizar la gratuidad y el acceso a las manifestaciones para las mayorías populares; la creación y puesta en marcha de programas nacionales que fomentaran el debate y el pensamiento crítico; la elaboración participativa, a través de foros a lo largo de todo el país, de una Ley Federal de las Culturas; el trabajo en pos de la democratización y descentralización cultural; el fortalecimiento institucional y presupuestario del sector (Franco, 2018). Según Américo Castilla, se produjo “una verdadera primavera para los museos”: “se concursaron todos los cargos jerárquicos de los museos nacionales, se realizaron capacitaciones tanto para museos públicos como privados y se organizaron exposiciones temporarias de gran nivel con colecciones nacionales destinadas a todas las provincias del país” (2017, p. 142).

En la provincia de Buenos Aires, así como la crisis implicó el desplazamiento del gobernador Carlos Ruckauf a Ministro de Relaciones Exteriores durante la presidencia provisional de Eduardo Duhalde, la figura de Felipe Solá significó una continuidad desde su asunción como vicegobernador a cargo (03-01-2002) a su legitimación mediante el 43,32% de los votos en las elecciones de septiembre de 2003. Durante su administración, la legislatura bonaerense aprobó la Ley 13.056, que dispuso la creación del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires como entidad autárquica de derecho público, con dependencia directa del Poder Ejecutivo¹⁷². Esta modificación estructural sancionada el 28 de mayo de 2003 tuvo su réplica a nivel municipal.

En efecto, en julio de 2004, fue organizado el Instituto Cultural de Bahía Blanca¹⁷³ durante la intendencia de Rodolfo Lopes. La jerarquización de la anterior subsecretaría de Cultura también implicó la modificación del organigrama interno y la creación de la figura de Coordinador de Museos. Desde ese cargo, Reynaldo Merlino anunció en septiembre de 2004 la apertura “del museo Ferro White” como “uno de los centros culturales más importantes con que contará la ciudad” (Ferro White, un año después. (2004, septiembre 12). *La Nueva Provincia*). Este reciente sistema administrativo también quedó plasmado en la invitación a la apertura de noviembre de 2004, en la que tiene protagonismo visual la presentación gráfica de la Historia de Cartón Pintado [Imagen 1.11].

¹⁷² Recuperado de <http://www.gob.gba.gov.ar/legislacion/legislacion/1-13056.html>

¹⁷³ El 10 de enero de 2020 una multitudinaria movilización de trabajadoras y trabajadores de la cultura en el Concejo Deliberante de Bahía Blanca impidió que se aprobara la ordenanza impulsada por la gestión del reelegido intendente Héctor Gay (Juntos por el Cambio), que proponía la derogación de las ordenanzas 12.711 (creación del Instituto Cultural) y sus modificatorias, 19.038 (Fondo de financiamiento de eventos artísticos y culturales de organización regular y continuidad en el tiempo), 18.486 (Espacios culturales independientes y regulación de los mismos), y 9.116 (Fondo municipal de las artes) y sus modificatorias. Después de un año (con pandemia) sin que el ejecutivo presentara un proyecto alternativo, en enero de 2021, Morena Rossello presentó su renuncia al cargo y el intendente designó a José Ignacio González Casali como nuevo Director del Instituto Cultural de Bahía Blanca. Las ordenanzas continúan vigentes y han comenzado a ser implementadas.



Imagen 1.11. Invitación a inauguración (06-11-2004). Fuente: Archivo Ferrowhite.

Por contraposición a la estabilidad de los funcionarios radicales, los directores del Instituto Cultural de Bahía Blanca organizado por el Partido Justicialista gestionaron durante períodos cortos¹⁷⁴, particularmente durante la intendencia de Rodolfo Lopes (diciembre 2003/agosto 2006). En consecuencia, salvo la nueva estructura de este sector específico -que, según hemos visto, se ajustó a los lineamientos provinciales-, no hubo otras semejanzas entre la política municipal y las instancias administrativas mayores. En este sentido, Nicolás Testoni ha sostenido:

Con pocas excepciones, creo que Ferrowhite nació y se desarrolló en el contexto de políticas culturales, sino ausentes, de lineamientos laxos. Se diría que la institución creció por impulso o empecinamiento de sus integrantes, en tanto los distintos secretarios del área, nada más y nada menos que 8 en lapso de los 10 años considerados, dejaron hacer, sin asignar recursos especiales al proyecto pero tampoco, con excepción de algunos llamados de atención, imponiendo restricciones a las actividades que en el museo se realizaban. Si en algún momento hubo más o menos recursos, entiendo que esto dependió del momento económico que atravesaba el municipio en su conjunto y no de la política particular del área. (N. Testoni, comunicación personal, 11 marzo, 2019)

Esta situación de relativa libertad de acción estuvo acompañada por otros beneficios y dificultades vinculados al carácter público del museo taller. En efecto, la inserción en el organigrama estatal ha garantizado la estabilidad del espacio patrimonial, además del pago de servicios y de los salarios del equipo de trabajo. Si bien la dependencia con la Municipalidad de Bahía Blanca favoreció la continuidad de algunos integrantes,

¹⁷⁴ Sandra Reñones (12-2003), Omar Mandará (04-2005), Pablo Di Gerónimo (04-2006), Guillermo David (05-2007), Federico Weyland (12-2007), Silvia Corinaldesi (04-2011), Sergio Raimondi (12-2011) y Marcela Sainz (09-2014).

la precarización de los becarios¹⁷⁵ y de los empleados temporarios¹⁷⁶ jugó de manera inversa.

Sin excepciones, los y las integrantes han señalado las limitaciones económicas para el personal y la infraestructura como la principal debilidad del proyecto museístico. En este último sentido, además, es necesario considerar que “a partir de 2009 o 2010, Ferrowhite no cuenta con presupuesto propio. Todos los museos de administración municipal comparten una misma ‘unidad de decisión’ dentro del presupuesto municipal. Una misma ‘bolsa’ de la que todos sacan” (N. Testoni, comunicación personal, 3 marzo, 2019).

A pesar de ello, también coincidieron en poner el foco en aspectos laborales cualitativos centrados tanto en las relaciones humanas como en la potencia creativa del trabajo en equipo. Por caso, mientras Natalia Martirena (comunicación personal, 11 marzo, 2019) relativizó la situación -“Las mayores dificultades, obviamente son y fueron las económicas, aunque todos sabíamos las reglas de juego”-, Cristian Peralta (comunicación personal, 25 abril, 2019), afirmó que “tanto el Museo del Puerto como FerroWhite siempre se han sostenido gracias a un gran compromiso y esfuerzo de sus empleados”. A su vez, Guillermo Beluzo (comunicación personal, 05 abril, 2019) planteó explícitamente:

Yo pienso que, justamente por tomar posición, el Museo del Puerto y Ferrowhite, no sólo están en un lugar marginal sino que sufrimos la marginalidad del propio municipio. Es decir, sobrevivimos con recursos mínimos, y lo hacemos con lo que tenemos a mano y con la mano

¹⁷⁵ Por ejemplo, Emilce Heredia ha explicitado que, como becaria, no percibió beneficios sociales y tuvo congelado el estipendio que cobraba, además de que la frecuencia laboral discontinua -reducida a tres días por semana- dificultó “el desarrollo de ciertas tareas de organización o la comunicación entre lxs compañerxs” (E. Heredia, comunicación personal, 12 abril, 2019).

¹⁷⁶ Por casos, los siguientes testimonios: “Desde mi ingreso en la municipalidad en el año 1990, he sido contratada por diferentes secretarías, así fue que presté mis servicios como tallerista para la Subsecretaría de Cultura, Acción Social, Minoridad, División Juventud, Empleo y Secretaría de Salud. Ingreso en Ferrowhite en mayo de 2008, y recién ahí cambia mi condición de precarizada a empleada municipal temporaria” (S. Gattari, comunicación personal, 25 junio, 2019). “Recién en 2007 comencé a tener una relación laboral directa con el municipio, a través del sistema de becas. Estuve en esa condición de trabajo precario hasta el 2011, año en que pasé a la planta temporaria” (A. Bernardi, comunicación personal, 12 marzo, 2019). “En cuanto a las dificultades, me fue desgastante la precaria situación laboral en la que me encontraba, sin perspectivas de una pronta mejora. En los dos años que trabajé allí, me desempeñé como becaria” (E. Heredia Chaz, comunicación personal, 21 abril, 2019). Por otra parte, la Asociación de Amigos del Castillo ha registrado: “Problemas de personal en Ferrowhite: el director Sr. Merlino relata brevemente la cantidad de inconvenientes, gestiones y demoras que ha generado la suspensión de los contratos de dos personas que con carácter temporario se desempeñan en el museo, y de los esfuerzos realizados para asegurar su continuidad, ya que son indispensables para el trabajo normal de la entidad” (AAC, *Libro de actas de reuniones*, n° 10, 13 agosto, 2006, f. 16).

del que se acerca y participa. Y como esto supone cierto “ingenio del equipo” (usando tus palabras) para seguir adelante, el razonamiento del político de turno sería: “para qué mejorar sus condiciones laborales si así les va bien”... o, con más cinismo: “mejor quitarles así el museo decrece” (como sucede desde hace más de un año con la quita de horas extras lo cual impactó en el cierre del museo los días sábados).

Y Analía Bernardi (comunicación personal, 12 marzo, 2019) ha reflexionado:

Hay algo en lo que hemos ido pensando que tiene que ver con “la estética del rebusque” (así nombrado por Guillermo) en tanto hacemos siguiendo esa práctica de los trabajadores, de rebuscárselas con lo que tenemos a mano, guardado en el galpón, recuperado de lo que otras personas tiran porque ven como basura, obsoleto, etc. Una mirada y práctica que se ejercita más y más en la medida en que lo que siempre falta es financiamiento. En ese sentido, la capacidad de ver y de trabajo de quienes están en el taller, ha sido fundamental para poder trabajar con esos niveles de autonomía.

En ese contexto, la Asociación de Amigos del Castillo cumplió un rol clave para conseguir aportes adicionales de dinero destinados a propuestas puntuales, presentando proyectos en distintas escalas administrativas:

- Proyecto “Archivo Taller”, en Concurso de Subsidios para Museos (Secretaría de Cultura de la Nación, Argentina, con contraparte municipal y del Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca, 2007): solicitado para la reparación de dos depósitos, la compra de equipamiento e incorporación de todas las piezas al inventario digitalizado;
- Proyecto “Taller de vestuario crítico”, en Subsidio para prácticas culturales transformadoras (Gabinete Social del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Argentina, 2009), que permitió equipar al museo con todo lo necesario para serigrafiar;
- Proyecto “Cómo funciona la cosa. Taller de construcciones críticas”, en Fondo Municipal de las Artes (Consejo Consultivo del Instituto Cultural de la Ciudad de Bahía Blanca, Argentina, 2011), destinado al taller de confección e impresión de prendas y otros objetos de uso cotidiano “Cómo funciona la cosa”, del que participaron niños y niñas de Ingeniero White y del Barrio Noroeste de Bahía Blanca en encuentros realizados los lunes, martes y miércoles por las tardes.

Estos recursos públicos pedidos durante la gestión de Reynaldo Merlino y obtenidos por otros canales presupuestarios facilitaron el quehacer de actividades institucionales

específicas. Como desarrollamos en los siguientes capítulos de esta investigación, la necesidad de realizar proyectos con recursos materiales de bajo costo fue compensada por altas dosis de construcción social y creatividad de un equipo en el que “hay de todo, menos museólogos” (R. Merlino, comunicación personal, 16 marzo, 2011).

2. El museo empieza afuera

Según lo desarrollado hasta aquí, cuando en Ferrowhite indican que “el museo empieza afuera”, la *espacialidad* es planteada como un producto social, como un *espacio vivido* que abarca el espacio percibido y el espacio concebido y se expande constantemente para incluir “un Otro” (Soja, 1996)¹⁷⁷.

A esto se suma que la recuperación del área con fines museales¹⁷⁸ supuso un desafío de adecuación a las funciones específicas, en particular las de exposición, conservación preventiva y activa, estudio, gestión y recepción (Mairesse y Desvallées, 2010, p. 23). Desde 2003, el parque con césped, árboles y flores ha sido el espacio que ha permitido acceder al edificio del ex taller de reparaciones en donde están las salas, a una vivienda que han transformado en la Casa del Espía, a un corredor lateral en el frente marítimo en el que han establecido la Rambla de Arrieta¹⁷⁹ y, en algunos eventos especiales, al castillo/usina General San Martín. Cada uno de los tres edificios principales requiere un análisis de sus problemáticas específicas.

¹⁷⁷ Desde una matriz marxista heterodoxa, el geógrafo urbanista Edward Soja elaboró el concepto de *espacialidad* a partir del cruce de las reflexiones de Henri Lefebvre y de Michel Foucault.

¹⁷⁸ Numerosas reuniones internacionales se han preocupado de analizar los problemas generales de la arquitectura de los museos desde los años 60 y, especialmente, las relaciones entre Museografía y Teoría de la arquitectura del museo (Alonso Fernández, 1999). A comienzos de los ‘80 empezó el gusto por las arquitecturas museales espectaculares, que se incrementó en el siglo XXI. Entre los comités internacionales del ICOM, el de Arquitectura y Técnicas Museográficas es un foro dedicado al intercambio de ideas y de experiencias entre los interesados en la arquitectura, la planificación, la construcción y la programación de museos, así como en la concepción y realización de exposiciones permanentes o temporales.

¹⁷⁹ Desde 2009, han recuperado progresivamente el frente marítimo de la ex Usina General San Martín para convertirlo en un paseo con vista al mar. A esta práctica comunitaria la han denominado “la Rambla de Arrieta”, como un modo de recordar un proyecto del intendente socialista de los años treinta, que no fue realizado. Ver el apartado 2 del capítulo 3 de esta tesis.

2.1. Un museo taller en el edificio de un taller

El edificio del taller regional de reparaciones, inaugurado en 1962 como parte de las ampliaciones de la capacidad generadora de la usina, fue rehabilitado¹⁸⁰ y adaptado a su nueva función de manera consensuada entre Reynaldo Merlino y Cristian Peralta. Según este último, tuvieron en cuenta dos criterios:

- 1- Contar con un espacio óptimo para almacenar una colección de esa envergadura.
- 2- Que el edificio no perdiera su carácter industrial y sufriera la menor intervención posible. Se podía intuir que en el futuro la dinámica de trabajo diaria iba a estar influenciada/ alterada por la fuerza del entorno y esto ocurre hasta hoy en día... Un museo/ taller. (C. Peralta, comunicación personal, 24 mayo, 2019)

Cristian ha reconocido disparidad de enfoques en cuanto a concepciones de museo: la suya, objetual, centrada en la preservación de la colección y la de Reynaldo, abierta a la convocatoria de público. En este sentido, cabe agregar que este último tenía en ese entonces la experiencia de haber sido director del Museo del Puerto desde 1987. A estas tensiones es necesario agregar las del contexto político, con presiones que solaparon la dependencia municipal a las luchas partidarias intensificadas en las coyunturas comiciales. Peralta ha recordado:

Quizás él [Merlino] tenía una mayor visión del espacio para un uso museográfico; con esto me refiero a la sala de exposiciones, muestras, conciertos, teatro y yo me limitaba un poco más a la zona del almacén. Estas decisiones tenían una limitante que era la variable económica y se buscaron las soluciones más prácticas, funcionales y coherentes con el presupuesto que teníamos. Para mí fue una lucha constante con Reynaldo destinar los fondos a la parte “conservación”, que era para lo que se había solicitado el dinero y no tanto a la museográfica. Es que no se concebía en el proyecto la realización de una muestra a tan corto plazo. Mi idea era ir con más pausa. Paso a paso. Pero bueno, las prisas, las estrategias, los cambios de gobierno, el que existiera un nuevo museo de la noche a la mañana, los políticos... todo iba en contra de un trabajo planificado, metódico y de base. Para mí era la posibilidad de hacer las cosas bien, de gestar un museo desde cero como debe hacerse. En gran medida se logró pero para mí fue muy desgastante. [...] Luego en el gobierno de Rodolfo Lopes nos asignaron al museo un arquitecto (puesto político caído del cielo), creo que se llamaba Adrián Vogel que se encargó principalmente de llevar a Autocad toda la estructura edilicia del complejo de la usina. Duró lo que el intendente hasta su destitución. (C. Peralta, comunicación personal, 24 mayo, 2019)

¹⁸⁰ Montserrat Simó Solsona establece que, si bien ambos términos se refieren al trabajo de reparar edificios, *restauración* es usado para aquellos que son especiales por su valor artístico, cultural o histórico y *rehabilitación* para los ordinarios (2016, p. 10). En este sentido, consideramos que el taller de Ferrowhite ha sido restaurado.

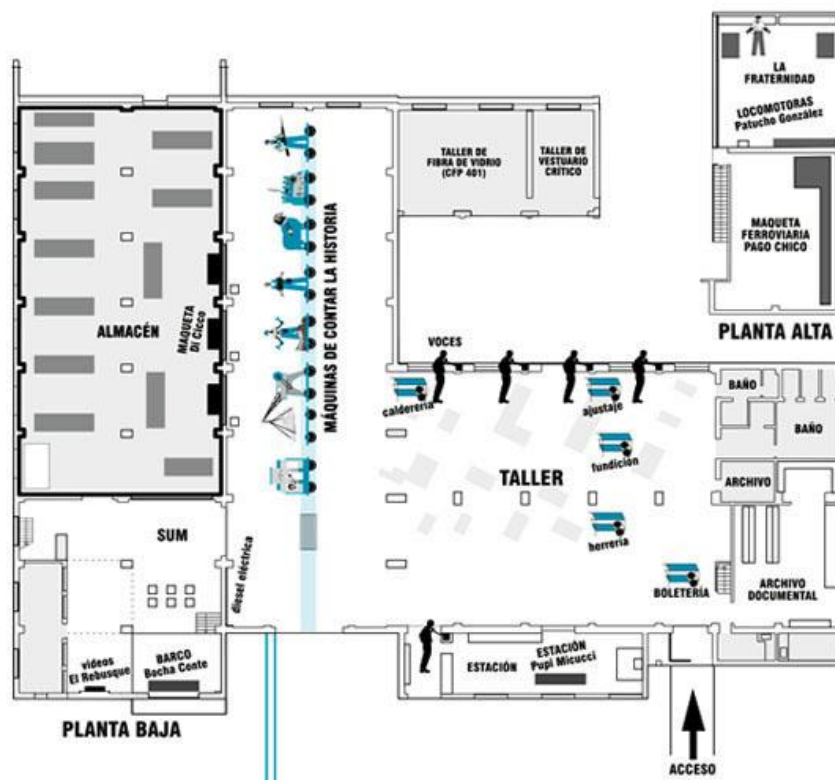


Imagen 1.12. Esquema de la planta del taller con la distribución de la muestra, archivo, talleres y artefactos documentales. Fuente: Folleto institucional de Ferrowhite museo taller.

La rehabilitación de este núcleo inicial de 1800 m² cubiertos ha transformado al edificio en una gran sala en forma de L; otras dos menores para muestras semipermanentes y una de usos múltiples; un depósito a la vista del público (“almacén”) especialmente preparado para tareas de conservación; un archivo para fotografías y material documental; dos oficinas, una pequeña cocina y sanitarios [Imagen 1.12].

Como señala Guillermina 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 allí, como con la reflexión sobre la propia historia. En este sentido, la luz natural procedente de grandes ventanales ayuda a inferir la escala de la sala principal y el tamaño de la maquinaria que albergaba¹⁸¹. La tarea de acondicionamiento consideró la preservación

¹⁸¹ “Estos aspectos [el espacio y la luz], en apariencia secundarios, son determinantes en lo referente a la significación requerida (ordenamiento cronológico, visibilidad para todos, neutralidad del fondo, etc.). [...] Como arte o como técnica de la construcción y de la refuncionalización de un museo, la arquitectura puede presentarse como una obra total, capaz de integrar el conjunto del dispositivo museal. Esta perspectiva, reivindicada por algunos profesionales, sólo puede ser encarada en la medida en que los mismos incorporen la reflexión museográfica, lo que aún está lejos de suceder. Los

de los componentes originales: entre ellos, la rusticidad de sus terminaciones, la generosa altura y el piso de madera.

También dejaron las marcas de cada herramienta faltante y las manchas de grasa en el suelo, en tanto huellas que invitan al ejercicio de recomponer el trabajo perdido, lo que no está. Al respecto, Reynaldo Merlino ha señalado que “(...) las marcas del piso, son otro dato. En algún momento les pusimos hasta los nombres de lo que originalmente había. Como la lápida, la huella...” (R. Merlino, comunicación personal, 20 de julio, 2019). Por su parte, Gustavo Monacci ha destacado este gesto al decir:

Están, con letras, sí. Digamos: torno, limadora...de las herramientas que habían sido, en algún momento, y que se desguazaron. Se vendieron al kilo después, qué sé yo...Salvo el torno gigante que se llevó a la termoeléctrica, y que después, volvió. Que ya volvió estando nosotros y todo, y los dueños privados de la termoeléctrica nos dijeron “no se va a usar más” y antes de cortarlo en pedacitos lo donaron a Ferrowhite y está en el lugar en el que estaba, corrido medio metro, porque no está apoyado exactamente en su dibujo para permitir un mejor acceso al baño, no? (G. Monacci, comunicación personal, 20 de julio, 2019)¹⁸²

Esto es, nos parece que complementaron ese vacío con un doble juego con estrategias propias del arte conceptual, que ha desplazado la atención hacia los sujetos. En la primera parte de la sala principal han generado una relación dialéctica entre la presencia de las voces de los ferroviarios -en aparatos de la época de Teléfonos del Estado- y enormes fotografías con situaciones anteriores de trabajo o de ocio sobre los muros perimetrales blanqueados y la ausencia de maquinarias/colección no accesible en el presente, cuya síntesis se resuelve en el espectador mediante una experiencia

programas solicitados a los arquitectos suelen incluir los equipamientos interiores, dándoles la posibilidad -si no se hace ninguna distinción entre los componentes generales y la museografía- de dar libre curso a su “creatividad”, a veces en detrimento del museo. Algunos se especializan en la realización de exposiciones, convertidos así en escenógrafos o ‘expógrafos’. [...] Las posturas actuales de la arquitectura museal descansan en el conflicto existente entre los intereses del arquitecto (valorizado hoy por la visibilidad internacional de este tipo de construcciones) y los de quienes están vinculados con la preservación y la puesta en valor de la colección y también con la consideración del bienestar de los diferentes públicos” (Mairesse y Desvallées, 2010, p. 24-25).

¹⁸² “Novedades en la muestra del museo. Uno de los tornos que funcionó en el taller de la ex usina vuelve a su lugar, gracias a la gestión de nuestros amigos Víctor Kraus, Marta Mc Clelland y Roberto Salvucci. El cambio no es poca cosa. Este artefacto mide alrededor de cinco metros. Pesa más de 4000 kilos. Desplazar semejante mole de hierro de fundición desde de la Central Piedrabuena hasta su antigua sede junto al castillo, supuso una pequeña proeza que reunió por un momento a los actuales trabajadores de la Termoeléctrica con el último jefe del taller de la usina General San Martín, Luis Firpo”. Para la nota completa, ver: Testoni, Nicolás (2010, julio 12) Luche y vuelve. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/07/luche-y-vuelve.html>.

sensorio-conceptual de la desocupación laboral. A esta abstracción contribuyen la planimetría y los colores homogéneos de unas pocas figuras esquemáticas de operarios distribuidas en el ala más ancha y la *Historia de cartón pintado* en el ala angosta. Aunque esta vivencia se ha ido modificando a partir de la recuperación de algunas herramientas [Imagen 2.3], se ha mantenido el desplazamiento de lo objetual a lo social.

2.2. La Casa del Espía

En la que fue la residencia de los dos primeros jefes de planta de la generadora de energía y, luego, sus oficinas administrativas, el 10 de diciembre de 2005 fue inaugurado el café y espacio de muestras “La casa del espía”. Con el sugerente nombre se hicieron eco del relato hecho por una vecina a Rodolfo Díaz, quien corroboró los datos con investigaciones propias. Según Elena Franke, su abuelo Gustav había combatido en la batalla de Malvinas en la Primera Guerra Mundial, en diciembre de 1914. Al ser tomado prisionero, los británicos lo llevaron a las islas, de donde él se escapó y fue a Tierra del Fuego. Al haber tenido conocimientos de maquinarias navales, el alemán ingresó en la usina como jefe de planta. Unos años más tarde, en 1939, entró al puerto whitense un buque germano de pasajeros que hacía la línea Sudáfrica-Hamburgo y desvió su rumbo para evitar que lo hundieran. La visita y condecoración hecha a Gustav fue interpretada por los vecinos como un reconocimiento hecho por la información del movimiento portuario que tomaba desde la torre del castillo, que habría facilitado que los submarinos del Eje bombardearan los barcos cargados de cereales que iban rumbo a los países Aliados. Según Rodolfo, “más que espía, era un informante, no? Por supuesto que lo había hecho; él había quedado con la sangre en el ojo de la Primera Guerra, ¿te imaginás!” (R. Díaz, comunicación personal, 21 julio, 2019).

A partir de la voz de Nicolás Testoni, Fressoli ha recuperado la distinción de funciones establecida por el equipo entre los edificios: mientras el taller ha sido pensado como un espacio de experiencia, como una forma de actualizar una memoria en el presente, en la Casa del Espía han sido realizadas las actividades relacionadas con la imaginación de la historia mediante la apelación a fábulas y mitos, o la recreación de

futuros imaginarios (Fressoli, 2013b, p. 139). En efecto, algunas de las actividades realizadas en ese sector han incursionado en lo fantástico. Valgan dos ejemplos. En abril de 2008, se realizó allí la performance “Vestuario de supervivencia” de Malena Corte, durante la presentación del libro *Cómo era Bahía Blanca en el futuro*¹⁸³. Cuatro años más tarde, en abril de 2012, sobre uno de los muros exteriores, fue inaugurado el “Dragón de la draga” [Imagen 1.14]. La enorme imagen creada por la artista plástica Alicia Antich fue el motivo para que -en tanto remapeo multitemporal y relectura politizada de la historia (Bishop, 2018), así como montaje que propicia dislocaciones que promueven la emergencia de otras significaciones (Escobar, 2020)- el equipo preguntara con el tono reflexivo habitual: “¿Qué tendrá que ver el ‘Dragón de la draga’ con el buque con bandera de Hong Kong ‘Ningbo Dolphin’ que, en este preciso instante y ante nuestros ojos, carga 20.000 toneladas de soja con destino a China? ¿En qué se parece el fuego que sale de su boca a los fuegos que emergen de las chimeneas que se ven ahí nomás, tan clarito, desde el patio de la Casa del Niño donde la Orquesta Escuela ensaya cada semana?” (Ferrowhite, 2012, abril 23).



Imagen 1.14. Exterior de la Casa del Espía con el *Dragón de la draga* (Antich, 2012) en su pared lateral: “Tal vez el dragón esté aquí para recordarnos que la fábula no es un territorio perfectamente separado de la historia”. / Derecha: Sarita Cappelletti (a la derecha) en uno de los encuentros del ciclo “¿Lo decimos cantando?” en la Casa del Espía. Fuente: Archivo Ferrowhite.

A su vez, en este espacio los fines de semana ha funcionado un café a cargo de la Asociación Amigos del Castillo, que ha sido lugar de reunión para actividades grupales. Por caso, desde agosto de 2013 y todo 2014, el primer domingo de cada mes, se desarrolló el ciclo “¿Lo decimos cantando?”, junto a Sara Cappelletti, poniendo en

¹⁸³ Ver apartado 3 del capítulo 2 de esta tesis.

escena la música de “la profe de piano de todo un pueblo”¹⁸⁴ y la de sus alumnos de taller de canto de “La siempre verde”¹⁸⁵ [Imagen 1.14]. Asimismo, con sostenida continuidad, en 2014 se presentó allí “Lo decimos rockeando”¹⁸⁶, con la participación de alumnos/as del taller y público general.

2.3. La usina General San Martín

Como vimos anteriormente, esta usina fue fundamental respecto de la producción de energía eléctrica necesaria para la actividad ferro-portuaria y el consumo domiciliario de Bahía Blanca desde los años ‘30, durante casi seis décadas [Imagen 1.15]. Aunque el programa de necesidades hubiera hecho pensar en una solución funcionalista, la concreción historicista del edificio fue coherente con otras obras previas del arquitecto Juan Molinari para la compañía Ítalo, así como con ideas de energía -sugerida por el movimiento ascendente de los volúmenes, las esbeltas aberturas, la graduación de los contrafuertes- y fortaleza, lograda mediante superficies cerradas o apenas perforadas, almenas, “torres de guardia” y revoque símil piedra en diferentes tonalidades (Viñuales y Zingoni, 1990, p. 195).

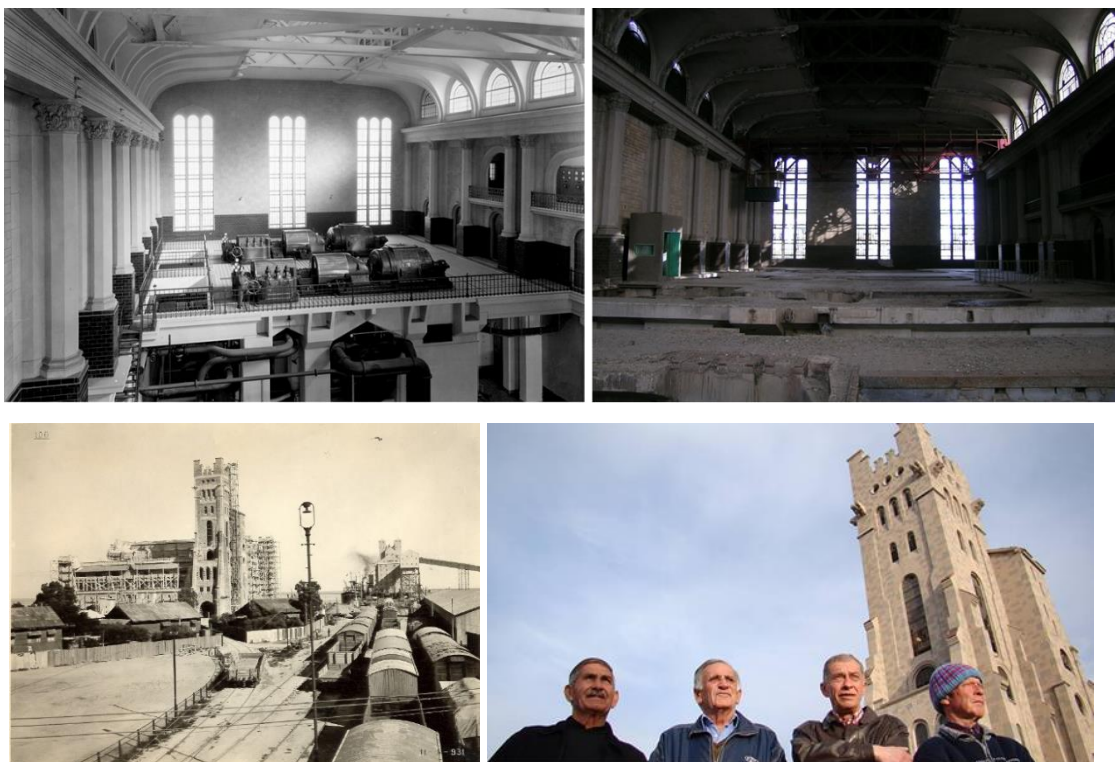
El rescate de su funcionamiento mediante la experiencia, la voz y los dibujos de Ángel Caputo fue problematizado por el equipo de Ferrowhite, que encontró en el pasado una trama compleja y la compartió mediante la publicación del libro *El castillo de la energía* (2013) [Imagen 1.21]. En efecto, la investigación histórica realizada por Analía Bernardi y Nicolás Testoni demostró, mediante el cruce riguroso de los

¹⁸⁴ Sara Graciela Cappelletti (Ingeniero White, 1942). Hija de Élide Brígida Di Lorenzo, eximia cocinera y diletante de la ópera, y de Luis Cappelletti, recordado maestro de maquinistas de la escuela “Carlos Gallini” de La Fraternidad, comenzó su educación musical asomada a la ventana de su casa natal, escuchando a su vecina la pianista Dorita Scotti. Ver: Ferrowhite (2019, agosto 05). Sarita y los de fuego. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/08/sara-y-los-de-fuego.html>. Sobre el taller de Sarita: Ferrowhite (2013, agosto 01). Señorita maestra. *Museo taller*. Recuperado de http://museotaller.blogspot.com/2013/07/senorita-maestra_31.html; Ferrowhite (2013, octubre 31). Ingeniero White canta en la Casa del Espía. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/11/ingeniero-white-canta-en-la-casa-del.html>; Ferrowhite (2014, septiembre 23). Yo canto porque me gusta. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2014/09/yo-canto-porque-me-gusta.html>, en donde se recuperan voces de alumnos del taller, contando su experiencia.

¹⁸⁵ Organización whitense sin fines de lucro que propone actividades sociales y culturales para la comunidad y la colaboración con entidades dedicadas a la formación de la niñez y adolescencia.

¹⁸⁶ Ferrowhite (28 mayo, 2014), Lo decimos rockeando. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2014/05/lo-decimos-rockeando.html>.

testimonios orales con documentos y bibliografía especializada, que este enclave energético de capital extranjero generó trabajo a 150 operarios entre personal de turno y de mantenimiento [Imagen 1.15], compitiendo con iniciativas regionales de origen cooperativo. También insertaron el reemplazo del nombre “Ingeniero White” por “General San Martín” en el marco de la creciente participación del Estado en la cuestión eléctrica desde la década del cuarenta, que culminó con la provincialización en 1948 durante la gestión del gobernador justicialista Domingo Mercante. Recuperaron el derrotero de la usina hasta los ochenta, cuando perdió la exclusividad de la provisión de energía a partir de la incorporación de Bahía Blanca al sistema de interconexión nacional de líneas de 132 KV y, luego, fue ordenado su cierre en diciembre de 1988, poco antes de que el gobierno de Carlos Menem privatizara el sector energético nacional.



Imágenes 1.15. Pasado y presente de la Usina General San Martín.

Arriba izquierda: La nave central de la usina en 1932, año de su inauguración. /

A la derecha, la misma nave en 2013. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Abajo izq.: Registro de la construcción, tomado por la compañía constructora GEOPÉ (11-03-1931).

Al fondo, a la derecha, los elevadores de chapa 1 y 2. Fuente: Grupo cerrado de Facebook “Bahía Blanca en imágenes”. / Derecha: Foto de portada de Ferrowhite en Facebook desde 30-05-2015 hasta 08-03-2018, con los amigos cotidianos Dionisio “Cacho” Romero, Roberto “Chapa” Orzali, Florentino “Cacho” Mazzone y Pedro Caballero, delante del castillo. Fuente: Archivo Ferrowhite.

En el blog, se advierte que los y las integrantes del museo continuaron la búsqueda de datos: en un primer momento, con el título “Después del apagón” (04 abril 2013) enumeraron la cronología posterior desde una perspectiva situada en el edificio de aproximadamente 6000 m², siguiendo su desguace entre 1997 y 2000, su patrimonialización legal en 1992 y 2002¹⁸⁷, los inicios institucionales y los intentos de recuperación edilicia.

Guillermina Fressoli enunció que la ruina de esta usina desguazada encarna en forma emblemática la función de invitar a quien la contempla a imaginar la falta en su entorno, cometido que se repite en el interior del museo taller (Fressoli, 2013b, p. 135). Centró su argumentación en el análisis de las salas principales del edificio rehabilitado, en donde afirmó que la densidad de sentido que ofrece varía o se activa, de modo diferencial, de acuerdo a la mirada que los interpela y que, en tanto reclama cierta especulación e imaginación en la actividad contemplativa, Ferrowhite desarrolla sus propuestas perceptivas trabajando con la melancolía en un sentido activo.

Si bien coincidimos en que esta arquitectura historicista es la única construcción del predio que permanece en estado ruinoso y en que las estrategias institucionales tienen un carácter reflexivo, no advertimos un deseo nostálgico que esté enamorado de la distancia entre la semejanza de los restos y la identidad originaria (Stewart, 1996, p. 145). Por el contrario, la actividad ha estado focalizada en la restauración edilicia y en lo social. En efecto, las numerosas gestiones impulsadas desde el equipo del museo¹⁸⁸,

¹⁸⁷ Monumento histórico Municipal (Ord. 7.959– [II-083-92], Grado de Protección: 5). Monumento Provincial (Ley 13.422: Conjunto histórico-urbano-arquitectónico. Edificio Patrimonial Municipal [125-92], Grado de Protección: 5, Ord. 7.959/92). Declaratoria Monumento Histórico Provincial (Ley 12.932/02). Declaratoria Monumento Histórico Nacional (Ley 25.580/02).

¹⁸⁸ Entre 2004-2006 la Municipalidad de Bahía Blanca colocó mallas de hierro en todas las aberturas exteriores de la planta baja. Sin embargo, fueron rotas y se produjeron otra vez ingresos no autorizados que provocaron nuevos destrozos. Asimismo, entre 2006-2011, fracasaron los intentos municipales para retirar el asbesto existente en el interior. En 2006, la licitación municipal fue declarada desierta porque las ofertas excedieron en un 15% el presupuesto oficial de \$100.000. No obstante a fines de ese año el Concejo Deliberante elevó un petitorio para que la limpieza del asbesto fuera incorporada en partidas presupuestarias provinciales o se soliciten fondos comprometidos por la ordenanza 12.633 (Plan Solidario de Recuperación de Deudas) o de la comisión asesora de Medio Ambiente, la gestión no avanzó. También fracasó, en agosto de 2008, un nuevo llamado a licitación con presupuesto oficial de \$140.000 para trabajos relacionados con la eliminación de materiales tóxicos (tapado de una fosa donde existen residuos de asbesto, limpieza general de pisos y paredes y el retiro de cañerías revestidas con ese material). En noviembre de 2011, el Concejo Deliberante de la ciudad de Bahía Blanca aprobó por unanimidad, dentro del presupuesto municipal para el año 2012, la partida de \$350.000 para el retiro del asbesto y el cerramiento del edificio; cuatro meses después, en el listado de obras públicas municipales, figuró el “saneamiento de la ex usina Gral. San Martín” por un importe de \$100.000, de un total de \$4.000.000 (derivados de la ordenanza 12.633). Por otro lado, a pesar de que en 2010 el

desde la Asociación Amigos del Castillo¹⁸⁹, desde el grupo de jóvenes de Ingeniero White que organizó el festival Rock in Ría bajo el lema “Salvemos al castillo”¹⁹⁰ [Imagen 1.9, 3.23] y el festejo de los 80 años de la inauguración de la usina abriendo el hall de acceso durante la fiesta multitudinaria “Hasta que las velas no ardan”¹⁹¹ [Imagen 1.29], no han idealizado el pasado (Stewart, 1996, p. 23). La focalización en la potencialidad de estas acciones desde la dimensión social es evidente también en el planteo realizado por Analía Bernardi en el blog: “Y esta semana, que Ángel [Caputo] vino con sus armónicas para ensayar un par de temas con los chicos de ‘Salvemos el castillo’, esa experiencia colectiva de la historia de la usina parece que corresponde no sólo al pasado, sino también, a su presente y porvenir” (Bernardi, 2011, noviembre 25). Una vez más, sin dudas, en Ferrowhite los restos materiales han sido un impulso para explorar relaciones intersubjetivas así como relecturas que han aunado pasado y presente.

3. Una trinchera y una aduana

Fue un momento no sólo de montaje y puesta en escena, también de pensar y generar los vínculos con el exterior, con los vecinos y trabajadores, y lograr establecer (aunque en un punto -por más que resulte contradictorio- indefinidos y flexibles) algunos mecanismos. Lograr que el museo

gobierno nacional destinó \$3.000.000 a la recuperación del edificio y en 2012 lo actualizó a \$5.200.000, el aporte quedó en suspenso por falta de coordinación entre la Municipalidad y la empresa de energía eléctrica EDES en relación al traslado de los transformadores y el reemplazo del cableado subterráneo aún en funcionamiento en el frente de la ex usina.

¹⁸⁹ Entre 2004-2006: recuperación y colocación del portón de ingreso principal a la usina, reparaciones parciales en la torre (herrería, colocación de vidrios), cerramiento de huecos en la losa de la nave central, retiro de los motores del ascensor y de la grúa puente. En 2007-2008: participación en las reuniones mensuales de la subcomisión de Medio Ambiente del Concejo Deliberante por el asunto de la limpieza de los restos de asbesto (2007); entrevistas y pedidos formales con el intendente municipal y con el presidente del Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca (CGPBB) para informar sobre el otorgamiento del subsidio por parte de Nación y solicitar la contraparte necesaria para que el subsidio se efectivice. En 2010-2012: retiro de escombros y residuos, limpieza y nivelación de los terrenos aledaños al edificio de la usina en función de constituir la Rambla de Arrieta.

¹⁹⁰ El grupo de Facebook “Salvemos al castillo” nucleó a integrantes de varias bandas de rock whitenses unidas a partir del proyecto “Canzonettas & rock” iniciado por el Museo del Puerto en 2009. Sobre el evento del 3 de diciembre de 2011 en Ferrowhite, ver: Ferrowhite (2011, diciembre 05). Vamos las bandas. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/12/vamos-las-bandas.html>.

¹⁹¹ Al cumplirse los 80 años de la Usina, con ironía, transformaron la entrada al castillo en una “gruta de los milagros” para que “San Atilio” [Miglianelli] acuda en ayuda a la protección del edificio Ver: Ferrowhite (2012, octubre 18). Hasta que las velas no ardan. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/10/hasta-que-las-velas-no-ardan.html>. Esta celebración del 20 de octubre de 2012 fue registrada en: Ferrowhite (2012, octubre 23). El castillo de los destinos cruzados. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/10/el-castillo-de-los-destinos-cruzados.html>. Ver cap. 1.3 de esta tesis.

sea un espacio compartido con una parte de la comunidad fue y es, tal vez, el mayor logro y la mayor dificultad a la vez. (C. Mux, comunicación personal, 07 marzo, 2019)

Este comentario de Carlos Mux referido a los inicios de Ferrowhite es clave desde nuestra perspectiva de análisis, porque plantea con claridad que el entramado social tejido con los vecinos y trabajadores “fue y es, tal vez, el mayor logro y la mayor dificultad a la vez”.

Si bien como veremos en los siguientes capítulos algunos vínculos se fueron construyendo de manera informal o aleatoria, la organización de la Asociación Amigos del Castillo fue fundamental no sólo como entidad habilitada para presentar proyectos de financiamiento. En efecto, la urdimbre tejida entre sus integrantes y el equipo institucional fue “una trinchera” en la que desde el afecto han resistido micro políticamente obrando de manera colaborativa, apropiándose de la pulsión vital mediante la fuerza de la creación (Guattari y Rolnik, 2013 [1986]). Al mismo tiempo, ese entramado transformó al museo taller en una “aduana” por la que ingresaron nuevos objetos a la colección.

Teniendo en cuenta que los dos grupos evidenciaron modificaciones internas en función de quienes los conformaron, consideramos necesario efectuar un análisis que contemple los espacios biográficos (Arfuch, 2002) para dar cuerpo a los protagonistas de los ejercicios decolonizantes compartidos entre ambos que constituyen el núcleo de nuestro objeto de estudio.

3.1. Trabajadores y trabajadoras municipales de la cultura

Ferrowhite es un museo de White hecho por los hijos progres de la conservadora clase media bahiense. Porque de ahí venimos, no todos, pero sí unos cuantos por acá. [...] Somos hermanos despistados de esa legión de trabajadores de la cultura que -con contrato temporario, beca, monotributo, plan de empleo o colgados de un pincel-, disputan en nombre de un Estado “a la izquierda de la sociedad” esa batalla por el sentido común que, por ahora, se pierde. Y como a muchos de ellos, nos fastidia redactar memos, llenar planillas de asistencia o cargar suministros en RAFAM quizás porque, en secreto, nos seguimos considerando almas bellas. Gente que está para otra cosa. Puede que el “espíritu radical” que nuestros consumos culturales dictan no sobreviva al diario trajín por los pasillos estrechos del municipio pero, si lo logra, tal vez sepa

aprovechar mejor sus modestas chances concretas. En la pulseada entre regla y excepción a la que a veces parecen quedar reducidas las rutinas de palacio, no hay una sola “razón de Estado” sino muchas en conflicto. El político profesional confía en su astucia, el burócrata reza su reglamento, el militante viene a ofrecer su corazón. ¿Y nosotros? Nosotros tenemos mucho que aprender de todos ellos. Feliz cumple. (Ferrowhite, 2013, diciembre 05)

A principios de 2004, cuando sólo existía el edificio restaurado y había que empezar a pensar el museo, Merlino comenzó el armado del equipo, que según sus palabras, “fue 90% intuición y obsesión” (comunicación personal, 26 febrero, 2019). En este sentido, por un lado, las redes de sociabilidad previamente establecidas con trabajadores de la cultura de Bahía Blanca y, luego, los vínculos institucionales con la Universidad Nacional del Sur fueron los factores más recurrentes al momento de establecer contactos laborales.

Bajo la figura administrativa de Responsable de Ferrowhite, Cristian Peralta fue el “cerebro y artífice”¹⁹² del museo taller hasta su renuncia en 2007. Dedicó “no horas, sino años de trabajo extra a este lugar. Ferrowhite hubiera sido muy distinto sin Cristian. Tal vez ni siquiera hubiera sido”¹⁹³, han reconocido sus compañeros y compañeras de equipo.

Desde Valencia, lugar en donde vive desde entonces, ha indicado que sus funciones “fueron muy diversas. He hecho de todo. Desde montajista (pintor, electricista, soldador, carpintero, diseñador), conservador (digitalización del archivo fónico del Museo del Puerto, reemplazo de cajas y soportes para objetos y fotografías, iluminación, vitrinas). Fotógrafo (principalmente en el Museo del Puerto en varios proyectos sociales)” (comunicación personal, 26 abril, 2019). En efecto, habría que agregar que junto con Adolfo Repetti y Nicolás Testoni hicieron el traslado del lote de herramientas desde el Hotel de Inmigrantes hasta el predio del taller y, según ha quedado registrado en la fotografía [Imagen 1.16], fue él quien trepó a la torre de señales que trasladaron desde Bordeu, donde estaba sin uso, hasta el parque del castillo¹⁹⁴.

¹⁹² Miravalles, Ana (2007, junio 04). Peralta. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2007/06/peralta.html>

¹⁹³ Ferrowhite (2014, febrero 07). Cristian. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2014/02/cristian.html>

¹⁹⁴ Cfr. AAC, *Libro de actas de reuniones*, n°3, 24 septiembre, 2005, f. 10.



Imagen 1.16. Cristian Peralta, Responsable de Ferrowhite entre 2004-2007.
 Derecha: Cristian Peralta subido en la torre de señales. Fuente: Archivo Ferrowhite.
 Izquierda: Con Reynaldo Merlino, Analía Bernardi y Nicolás Testoni en una visita (febrero de 2014).
 Fotografía de Héctor Guerreiro.

En este sentido, ha aclarado que “este cargo obligaba a realizar trabajos más de gestión política y trabajo de oficina, pero yo realmente disfrutaba trabajar con herramientas, estar en la sala montando una pieza o cortando un riel y eso no lo pude cambiar” y ha agregado:

También me hubiese gustado tener más apoyo de mis superiores en un proyecto puntual que involucraba trasladar y recuperar la locomotora 3913 a FerroWhite. Fue desgastante para mí. A pesar de todo sé que he sido alguien sustancial para que FerroWhite sea una realidad. Aprendí muchísimo y sin lugar a dudas trabajar con un grupo humano increíble fue la gran experiencia de mi vida. (Comunicación personal, 26 abril, 2019)

También **Nicolás Testoni**¹⁹⁵ [Imagen 1.16] se acercó al Museo del Puerto de Ingeniero White como colaborador voluntario en el año ‘97 -mientras estudiaba Ciencias de la Comunicación (UBA)-, con el objetivo de registrar en imagen algunas de las entrevistas que Sergio Raimondi¹⁹⁶ realizaba para el archivo oral comunitario. Luego,

¹⁹⁵ Nicolás Testoni (Bahía Blanca, Argentina, 1974). Por su labor como videasta, ha recibido el apoyo de las fundaciones Jan Vrijman (2005) y Prince Claus (2007) de Holanda, y distinciones en el festival Videobrasil (San Pablo, 2007), el Concours Internationaux Bourges Musiques Electroacoustiques et Arts Electroniques (Bourges, 2009), el Prix Ton Bruneil (Amsterdam, 2010), el Festival Latinoamericano de Videoarte FLAVIA (Buenos Aires, 2014), y la Bienal de la Imagen en Movimiento (Buenos Aires, 2016). Junto a Ferrowhite y al Museo del Juguete, obtuvo el premio de “La coronación”, el concurso de proyectos museográficos organizado por Fundación TyPA, de Argentina, y la American Alliance of Museums, de los EEUU, en el marco del encuentro “El museo reimaginado” (Buenos Aires, 2015). Es docente del Laboratorio TyPA de gestión en museos, de la Diplomatura de Educación y Museos de la Universidad Abierta Interamericana, y autor/tutor del curso “Un museo común” que forma parte del programa “Museos, Formación y Redes” de la Dirección Nacional de Museos dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación. Ver: nicolastestoni.com.ar

¹⁹⁶ Sergio Raimondi (Bahía Blanca, 1968). Como estudiante de la Lic. en Letras (UNS), integró la agrupación Poetas Mateístas (1985-1994). En el Museo del Puerto, estuvo a cargo del archivo fónico desde 1992, fue su coordinador (2003-2007) y director (2007-2011). Director del Instituto Cultural de

estableció un vínculo contractual eventual para seguir grabando y editando videos. Recién a comienzos de 2004, cuando el proyecto de armar Ferrowhite adquirió solidez plena, fue incorporado a la planta regular del municipio y sumó otras actividades a las de realizador audiovisual: en un principio, trabajó en el inventario de la colección y en el armado de la muestra inaugural, empezó a tomar fotografías y videos, a escribir textos para la comunicación institucional y a involucrarse en algunas tareas de administración y gestión. A partir de 2010, se convirtió “en una suerte de secretario del director, hasta que, a finales de 2014, tras la jubilación de Reynaldo, me tocó sucederlo en el cargo”, nos ha contado y ha agregado: “Pocas tareas del museo me resultan desconocidas. En una institución pequeña, pero con actividades muy variadas, es difícil sostener competencias profesionales específicas” (N. Testoni, comunicación personal, 3 marzo, 2019).

La historiadora **Fabiana Tolcachier**¹⁹⁷ formó parte del equipo técnico del Museo del Puerto y continuó luego en Ferrowhite [Imagen 1.20], en donde comenzó a armar el archivo oral en base a criterios relativamente homologados con otros similares. Ha recordado su labor de entrevistas en los primeros tiempos institucionales, expresando:

Las experiencias más significativas fueron un tremendo aprendizaje de escuchar/registrar las experiencias y memorias de las y los trabajadorxs, sus luchas, sus resistencias/huelgas, la vida cotidiana, y todo lo relativo a cuestiones más amplias que los oficios específicos y tienen que ver con la cultura ferroviaria/barrial/sindical. Me refiero por ejemplo a la increíble biblioteca de La Fraternidad y el placer de haber entrevistado y conocido a la bibliotecaria, a la sociabilidad de los clubes, las orquestas, los bailes y el mundo del deporte, a los lazos de solidaridad cuando pudieron armar el hospital ferroviario y cuando escondían compañeros durante las dictaduras y las persecuciones, a los maestros que transferían saberes a las nuevas generaciones (por ej. en la escuela de maquinistas), etc... Todo este aprendizaje me resultó sumamente enriquecedor y me considero una privilegiada por haber accedido a semejante universo y por la generosidad y confianza de cada una de las personas entrevistadas en compartir sus memorias. (F. Tolcachier, comunicación personal, 10 marzo, 2019)

Bahía Blanca (2011-2014). Autor de *Poesía civil* (2001). Profesor a cargo de la cátedra *Literatura contemporánea* en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur.

¹⁹⁷ Fabiana Sabina Tolcachier (Cnel. Dorrego, 1963). Lic. y Prof. en Historia por la UNS y Magíster en Ciencias Sociales por FLACSO. Como becaria del CONICET, en la década del noventa, se especializó en temáticas migratorias en el Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos. En Bahía Blanca, integró el equipo técnico del Museo del Puerto y, luego, de Ferrowhite durante el primer año. Renunció por incompatibilidad horaria cuando ingresó como docente en la UNS, en donde continúa hasta la actualidad como Profesora en *Introducción a las Ciencias Sociales*.

Además, participó junto a Marcelo Díaz en la construcción del primer guion de sala del museo taller: la Historia de cartón pintado¹⁹⁸.

Rodolfo Díaz¹⁹⁹ ha sido uno de los integrantes con mucha relación con la comunidad en ambas instituciones²⁰⁰. Le propuso a Reynaldo ir al museo taller, en donde comenzó a ocuparse de tareas varias, desde pintar las grandes siluetas de obreros para la sala principal hasta hacer varias series de relevamiento fotográfico:

Bueno, y acá comencé con ese registro de vecinos [Imagen 1. 17]...no soy fotógrafo profesional, pero...El trabajo que hago es tipo documental, porque esto que ves acá, de...esto es...primero hice uno de las hinchadas del puerto; un día fui a la cancha de Huracán, me metí en la hinchada, y ahí vi lo que es la pasión, realmente, de los hinchas de acá; es más: vine un domingo, a la mañana -el domingo ya se preparan a la mañana, grandes y chicos con...- me tuve que meter con ellos, en la hinchada! Y bueno, ahí...eso lo hice acá, y yo caminaba por el barrio como...viste, uno más de ellos porque...el contacto era...ya te digo, me conocían todos, las maestras, los chicos mismos...y después hice al revés: me fui a la otra cancha, cuando jugaba el clásico, en el otro lado; y fui a la otra hinchada! Y bueno, entonces hice esa muestra, que fue la primera. Se presentó en la Alianza Francesa, y bueno. Después en distintos lugares de Bahía. Después, "Aves e industria" [2009]; esto me llevó todo un año, porque hay aves que son estacionarias. Tomé este humedal de acá [al costado de la Casa]. Las aves éstas se van a alimentar a este lugar -acá estoy debajo del muelle de Toepfer- y ése era el lugar donde iba para esperar ciertas aves que venían, a alimentarse. Hay una toma de agua, para la usina, y ahí vienen todos: camarón, langostino, peces, también...entonces se van a alimentar. Y, por ejemplo, para aquella ave, que está acá, está tomada a las cinco de la mañana, seis. Era la única que me faltaba. Es una cigüeña. (Comunicación personal, 21 julio, 2019)²⁰¹

¹⁹⁸ Ver: cap. 2 de esta tesis.

¹⁹⁹ Rodolfo Díaz (San Antonio Oeste, Río Negro, 1972). Como estudiante de Geología (UNS), comenzó a desempeñarse en el área de Ciencias Naturales del Museo Histórico Municipal y desde 1993 en el nuevo Museo de Ciencias, dependiente del área cultural de la MBB.

²⁰⁰ En la portuaria, desde 1997 realizó los talleres "Historia / Natural" para brindar conocimientos geográficos, geológicos y biológicos del lugar; con los resultados del trabajo en seis escuelas primarias, en 2001, editó junto con Sergio Raimondi *De la ría a la panza: Chupín whitense (de naturales, sociales, lengua, matemática, plástica, música, teatro y cocina)*. El año siguiente, Fabiana Tolcachier y Milagros Bilbao se sumaron al equipo y los cuatro publicaron *Qué rica la mojarrita frita; recetas, historias y dibujos de una escuela de White*. En 2003, con el título *Qué bien se vive (en el Caribe)* fue presentado el registro de la propuesta de imaginar, dibujar y escribir sobre cómo sería la costa si se pudiera ver, usar y disfrutar, hecha con Milagros en la escuela del Boulevard Juan B. Justo. (En la misma línea, en 2004, fue editado *A vuelo de chancho. Mapas aéreos del barrio Saladero*, como registro del Taller realizado por Milagros Bilbao, Aldo Montecinos y Sergio Raimondi, desde el Museo del Puerto de Ing. White).

²⁰¹ Cfr. *De una pasión* (18-09-2011). *EcoDías*. Recuperado el 16 de octubre de 2019, de <http://ecodias.com.ar/art/de-una-pasi%C3%B3n>; Ferrowhite (2012, abril 26). *Cascos amarillos. Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/04/cascos-amarillos.html> y Ferrowhite (2013, junio 30). *Ojos de espía. Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/06/ojos-de-espia.html>.



Imagen 1.17. Rodolfo Díaz.

Izquierda: Ensambla uno de los “obreros de cartón pintado”. Fuente: Archivo R. Díaz./
Derecha: “Ponéle que estás en este museo trabajando y notás que te quedaste sin papel, sin pintura, sin tal clase de tornillos, no sé. Ponéle que salís entonces por las calles de White en busca de eso que hace falta, y en el camino empezás a cruzarte con un montón de caras conocidas, tantas que te sorprende, de pronto, saludar a casi todos y que casi todos alcen la mano para decir “hola”. Y ponéle que ese mismo día, o al otro, decidís, llevar una cámara encima y retratar al paso cada uno los rostros de esa pequeña multitud de la que, tardaste un poco en darte cuenta, también formás parte. Bueno, eso más o menos es lo que le pasó a nuestro compañero Rodolfo Díaz. El resultado, desde el próximo domingo 29, sobre las paredes de La Casa del Espía” (Ferrowhite, 2011, octubre 25).

Asimismo, desde 2007 hasta la actualidad, se ha hecho cargo del café de la Casa del Espía durante los domingos. Entre 2008-2012, fue el tesorero de la Asociación Amigos del Castillo.

Según lo expuesto, entonces, de los cuatro integrantes del equipo del Museo del Puerto que se movieron hacia Ferrowhite, sólo Nicolás Testoni y Rodolfo Díaz han tenido continuidad durante todo el período de estudio de esta tesis. Con la incorporación de otras personas y saberes se abrió el abanico de posibilidades hacia nuevos y distintos proyectos.

Marcelo Díaz²⁰² tenía experiencia en el trabajo colectivo por haber sido uno de los Poetas Mateístas²⁰³, formación emergente en los inicios de la recuperación de la democracia. En Ferrowhite, fue protesorero de la Asociación Amigos del Castillo hasta marzo de 2006, cuando renunció por motivos laborales. Desde 2004 hasta 2010, puso su impronta en el trabajo con la palabra: en especial, en un primer momento, escribiendo los poemas de la Historia de cartón pintado²⁰⁴ y, después, coordinando el proyecto *Archivo White* de Teatro Documental²⁰⁵ junto a la dramaturga Vivi Tellas, a Natalia Martiarena y a Nicolás Testoni [Imagen 1.18].

Además, Merlino se contactó con el diseñador **Carlos Mux**²⁰⁶, sin conocerlo previamente, pero con la recomendación de Juan Luis Sabattini, integrante del Museo del Puerto desde los inicios hasta el 2000²⁰⁷. Su labor específica siempre estuvo vinculada al espacio y la gráfica general -folletos, flyers, publicaciones, cartelería, señalización, web, material didáctico, etc.-; aunque, en tanto “en el museo las funciones son bastante flexibles”, también ha realizado “tareas de registro fotográfico, inventario, iluminación, guía, administrativo, montajista, etc., etc.” [Imagen 1.19].

²⁰² Marcelo Díaz (Bahía Blanca, Argentina, 1965). Estudió Letras en la Universidad Nacional del Sur. Actualmente cursa la Maestría en Cultura Pública en la Universidad Nacional de las Artes. Integró el grupo de arte público Poetas Mateístas. Colaboró con la revista objeto *Vox*, el *Diario de Poesía*, la revista de artes y letras *Otra Parte* y el sitio www.bazaramericano.com. Publicó *Berreta* (1998); *Diesel 6002* (2002); *Laspada* (2004); *Es lo que hay (poesía reunida)* (2010); *Díptico para ser leído con máscara de luchador mexicano* (plaque) (2013); *Blaia* (2013; 2015); *La estructura del desequilibrio* (2017); *Grandes éxitos (en castellano), antología poética* (2018). Integró el Gabinete de Política y Planificación Cultural de Bahía Blanca (2011). Es uno de los organizadores del Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca.

²⁰³ Poetas Mateístas fue una formación que, entre 1985 y 1993, con sus panfletos poéticos *Matefletos*, la revista mural *Cuernopanza* y varios murales intervino el espacio urbano bahiense con la intención de devolver a la poesía el carácter político y público que la dictadura militar le había quitado. El grupo estuvo integrado por los estudiantes de las carreras de Letras de la UNS Sergio Espinosa, Marcelo Díaz, Fabián Alberdi, Omar Chauvié, Sergio Raimondi. Si bien la mayoría de las imágenes fueron realizadas por la artista visual Silvia Gattari, en las pintadas también participaron Guillermina Prado, Judith Villamayor, Alicia Antich. Para más información: Chauvie, 2019; Hernandorena, 2013, p. 147-160.

²⁰⁴ Ver: cap. 2.2 de esta tesis.

²⁰⁵ Ver: cap. 3.1 de esta tesis.

²⁰⁶ Carlos Mux (Bahía Blanca, 1976). Estudió Diseño Gráfico en la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca. Ha trabajado en publicidad, fotografía, diseño web, edición y como docente en talleres de edición. Desde 2001, integra del proyecto editorial VOX/LUX.

²⁰⁷ “Yo había trabajado durante un año con Juan Sabattini, un diseñador amigo (que también fue mi profesor en la ESAV) y que trabajó varios años junto a Reynaldo en el Museo del Puerto. Cuando estaban restaurando el edificio de FW, Juan le comentó a Reynaldo acerca de mi existencia (yo trabajaba medio día en una agencia de publicidad y necesitaba un trabajo estimulante en varios sentidos, por eso le pregunté a Juan si sabía de alguna posibilidad pero yo desconocía Ferrowhite en ese momento) y Reynaldo le dijo que lo llame. Lo llamé (no nos conocíamos) y me manifestó su interés en conocerme y que conozca el espacio. Estuve una mañana en el Museo del Puerto y en el futuro Ferrowhite, me mostraron el edificio y charlé un poco con los poquitos integrantes que había en ese momento. Unos meses más tarde empecé a trabajar. Primero bajo un contrato algo precario y con el paso de los años se fue regularizando” (C.Mux, comunicación personal, 07 marzo, 2019).



Imagen 1.18. Izquierda: Marcelo Díaz y Pedro Caballero en un ensayo de *Archivo White* (2009). / Derecha: Despedida de M. Díaz y de Natalia Martirena (2010). De izq. a der.: Silvia Gattari, Natalia Martirena, Esteban Sabanés, Marcelo Díaz, Nicolás Seitz, Ana Miravalles y Analía Bernardi. Al fondo, la Estación Rosario en la que los dos integrantes iniciaron desde entonces una plataforma cultural. Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 1.19. Carlos Mux. Izquierda: En plena tarea preparatoria del Carnaval de la Marea 2011 / Der.: Con “El rejunte”, libreta confeccionada en el taller *Cómo funciona la cosa* a partir de materiales de descarte; incluye la reproducción en facsímil de páginas de algunos de los cuadernos y anotadores que enriquecen a diario la labor del museo: una lista de las locomotoras del Ferrocarril Nacional General Roca que Pedro Caballero anotó en hojas de papel milimetrado; sinónimos de la palabra “cabeza” apuntados por Cacho Mazzone en los días previos al Carnaval del Castillo; la hoja de una de las libretas en las que Geniali Giretti tomó registro de su paso por White, allá por 1907. Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 1.20. Las historiadoras que han construido la base documental.

Izquierda: En primer plano, Fabiana Tolcachier durante los festejos del décimo aniversario de Ferrowhite (2014). / Derecha: Ana Miravalles con (de izq. a der.) Manuel Montes, Pedro Caballero, Osvaldo Ceci, Hugo Llera y Adolfo Blasco en la presentación de *Ferrovianos. Sinfonía de acero y lucha*, libro en el que el historiador Juan Carlos Cena ha reconstruido las reivindicaciones de los “trabajadores del riel” entre 1877 y 1992, con las voces de historiadores y de militantes sindicales (2010). Fuente: Archivo Ferrowhite.

También en 2004, en reemplazo de Fabiana, comenzó a trabajar en Ferrowhite la historiadora **Ana Miravalles**²⁰⁸. Con el objetivo de construir y afianzar el vínculo del museo con la comunidad de referencia (trabajadores ferroviarios, portuarios y de las usinas de Ing. White y Bahía Blanca), comenzó a hacer una gran cantidad de entrevistas: al inicio, a quienes se proponían para ser entrevistados y, luego, en sus propios domicilios, o visitando sus lugares de trabajo [Imagen 1.18, 1.20]. En este sentido, ha afirmado:

Esto llegó a generar entre todos (ellos y nosotros como institución) un sentido de pertenencia, unos vínculos y un compromiso muy profundos basados en el común interés por recuperar y hacer visible una historia y unas problemáticas vinculadas con el mundo ferroportuario y el mundo del trabajo que parecían haber quedado hasta entonces solapadas. Las publicaciones, el teatro documental, los encuentros de trabajadores son algunos de los resultados de este trabajo. (Comunicación personal, 05 marzo, 2019)

La culminación de esa tarea fue la publicación del libro *Los Talleres Invisibles: una historia de los talleres ferroviarios Bahía Blanca Noroeste* (2013), en el que confluyeron los resultados del análisis del archivo oral y la enorme documentación del

²⁰⁸ Ana Miravalles (Bahía Blanca, Argentina, 1965). Es Licenciada en Historia (UNS) y M.A. by Research - Classics (University of Durham, Reino Unido, 2004). Trabajó en la Universidad del Sur en el Área de Clásicas. Administra los blogs *Archivo Caballero* (ver apartado 1 del capítulo 3 de esta tesis) y *Trentinos en Bahía Blanca*, este último relacionado con su trabajo sobre inmigración italiana en el sur bonaerense (ver: <http://trentinosenbahiablanca.blogspot.com/>).

archivo, tanto las fotografías y papeles personales que estaban en el museo como objetos que fueron aportando las personas entrevistadas, a lo largo de los años²⁰⁹.

Paralelamente a la indagación histórica²¹⁰, desde 2005, Ana instaló una modalidad de visitas educativas con preparación previa de actividades específicas para cada grupo, articuladas con las necesidades de los docentes en función de los temas desarrollados en las clases áulicas. En ellas, comenzó a poner en juego todos los recursos disponibles -los objetos de la colección, las vagonetas, las fotografías, los videos con fragmentos de entrevistas, la presencia de ferroviarios en el museo (y en particular la de Pedro Caballero)- como punto de partida para la reflexión y el desarrollo del pensamiento crítico de los participantes de los grupos educativos con distintos niveles de escolarización y diferentes estratos socio-económicos. (A. Miravalles, comunicación personal, 05 marzo, 2019)

Un año después de la inauguración, tres estudiantes del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur se sumaron como pasantes para hacer prácticas profesionales: **Lucía Cantamutto**²¹¹ de la Licenciatura en Letras, **Esteban Sabanés**²¹² [Imagen 1.18] y **Analía Bernardi**²¹³ con formación histórica. Motivados por una muestra de fotografías sobre las fábricas de bolsas de arpillera, expuesta en ese entonces en el SUM del museo, se preguntaron quiénes eran esas mujeres que aparecían en las fotos. Para encontrar respuestas comenzaron un rastreo documental y realizaron entrevistas, cuyos resultados se plasmaron en la publicación *de Bolseras. Relatos de mujeres que trabajaron en las fábricas de bolsas del puerto de Ingeniero White* (2007).

²⁰⁹ Ver cap. 2.1 de esta tesis. Desde 2016, Ana se ha ocupado de la recepción, catalogación y guarda tanto de objetos como de documentos y fotografías, en el archivo y el depósito de objetos del museo. Ha contado con la colaboración *ad honorem* del fotógrafo Héctor Herro, con quien, además, han participado en estos últimos años en varias actividades vinculadas a estas temáticas.

²¹⁰ Su reflexión sobre esta actividad, puede leerse en: Ferrowhite (2012, diciembre 10). Polibiana. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/12/polibiana.html>.

²¹¹ Lucía Cantamutto (Bahía Blanca, 1986). Entre 2010-2012 participó como becaria en el proyecto Estación Rosario, dependiente de la Municipalidad de Bahía Blanca. Profesora y Licenciada en Letras, Doctora especializada en Sociolingüística (UNS). Becaria posdoctoral (CONICET) y docente en *Prácticas Letradas III y IV* (UNCo).

²¹² Esteban Sabanés (Bahía Blanca, 1981). Después de la pasantía (2005-2007), continuó hasta 2010 como Becario del Instituto Cultural de la MBB. Profesor de Historia (UNS, 2016).

²¹³ Analía Bernardi (Bahía Blanca, 1986). Se graduó como Licenciada en Historia (UNS, 2014), con la tesina “La Comisión de Reclamos de la Sección Eléctrica de Ingeniero White durante el primer peronismo. Conflicto y negociación por las condiciones de trabajo en un taller ferroviario”. Actualmente, coordina el Área Educativa del museo. Desde el 2015, es trabajadora de la planta permanente del municipio.

Como becarias del Instituto Cultural, las chicas quedaron vinculadas al museo desde 2007. Lucía [Imagen 1.21] colaboró con la experiencia de Teatro Documental y coordinó -junto con Silvia Gattari y luego con Malena Corte- el taller de serigrafía con los niños del barrio Boulevard²¹⁴.

Analía se ha integrado a Ferrowhite hasta la actualidad. Al principio, ayudó en los eventos y, poco a poco, comenzó a participar de las visitas educativas, que en ese momento estaban a cargo de Ana Miravalles, hasta que fue quedando como responsable de esa tarea.

Al referirse a la realización de entrevistas a trabajadores del ferrocarril, de las usinas, del puerto y la recuperación de sus memorias como un objetivo central en el trabajo del museo, ha expresado el interés por

...otra forma de hacer historia, y hacer museo desde otro lugar, esto apelando a la voz de los vecinos, de los trabajadores, resignificando esto de los saberes... (...) ya había una necesidad y una acción que había comenzado antes de la generación del museo, como que la demanda estaba antes de que existiera Ferrowhite... y en parte es como justamente escuchando ese reclamo o esa necesidad, es que bueno, hay un sentido por lo que estar reconstruyendo esa memoria de trabajo ferro-portuario. (Bernardi en Artiguenave, 2018, p. 170)

En este sentido, luego de participar con Marcelo Díaz en la realización de las entrevistas a Roberto Orzali²¹⁵ y en los ensayos de esa obra de Teatro documental, se ocupó de la transcripción, la investigación, la redacción y corrección de textos de la edición de *Flying Fish*. Con Nicolás Testoni, a partir de entrevistas al trabajador jubilado Ángel Caputo reconstruyeron el pasado de uno de los sitios del predio institucional y plasmaron el trabajo de transcripción e investigación en el libro *El castillo de la energía. Una historia de la usina General San Martín*, editado por Ferrowhite en 2013 [Imagen 1.21].

²¹⁴ Ver el apartado 5 del cap. 2 de esta tesis.

²¹⁵ Roberto Orzali (Ingeniero White en 1943) trabajó en la flota de YPF, en el dragado del puerto de Ingeniero White; hizo un viaje experimental a Malvinas con la NASA y recorrió el mundo desempeñándose como marinero, timonel, motorman, oiler y contramaestre en embarcaciones de variadas nacionalidades. Se acercó al museo por intermedio de su amigo Pedro Caballero y desde entonces ha sido “de la casa”. Al consultarle por su vivencia en el museo, Roberto nos ha dicho: ¡Ah! ¡Es hermosa! ¡Hermosa! ¡Las obras de teatro las hicimos en el escenario! ¡Hermosa! ¡Hermosa! Aparte mi oficio... el de los barcos, ¡se los explico! ¡Y aprenden! Lo principal es que sean buena gente, ¡te digo! ¡Son todos muy buena gente! ¡Es una familia!” (R. Orzali, comunicación personal, 21 julio, 2019). Ver: cap. 2.4 de esta tesis, en relación a su colaboración en -por ejemplo- las visitas escolares y caps. 3.1 y 3.4.



Imagen 1.21. Pasantes del Departamento de Humanidades (UNS) en acción. Fuente: Archivo Ferrowhite. Izquierda: Analía Bernardi y Lucía Cantamutto durante la performance *Vestuario de supervivencia* de Malena Corte en la presentación de *Cómo era Bahía Blanca en el futuro*, en La Casa del Espía (2008). / Derecha: Analía Bernardi y “Angelito” Caputo en la presentación de “El Castillo de la Energía” (2013).

A partir de estas experiencias, ha planteado que el trabajo con la comunidad debe surgir de manera situada en “donde hay una vocación del museo participativo”:

(...) si eso tiene que ver con una práctica puntual, con una trayectoria que habilita como a que esto suceda, porque tiene un por qué, una necesidad bien concreta, pero no forcemos todo a que se vuelva comunitario, porque si no se termina diluyendo la especificidad... como la teoría que reconoce esta trayectoria práctica pero no como algo que se vuelve dogmático, a partir de lo cual todos tienen que devenir tal cosa... (Bernardi en Artiguenave, 2018, p. 172)

Además de sumarse a las actividades de taller antes de cada evento importante, o cuando había necesidad de hacer una gran tanda de impresión en serigrafía, interpretó alguno de los personajes de las intervenciones de vestuarios de supervivencia [Imagen 1.21], participó en tareas de gestión, coordinación, atención al público en el festejo del Carnaval de la Marea y colaboró en la construcción del Arca Obrera con bidones, tanto como de la relación con Angelito para realizar la réplica de la balsa que usaba el equipo de buceo en la usina. En definitiva, según sus palabras: “La diversidad de tareas, da cuenta de que todo me entusiasmaba y me daba ganas de ponerle el cuerpo” (A. Bernardi, comunicación personal, 12 marzo, 2019). A esto se suma su participación como representante institucional en los eventos museográficos organizados por la Asociación de Trabajadores de Museos y por el MINOM en Córdoba (2017) [Imagen 1.32]²¹⁶.

²¹⁶ “Un dato significativo observado en las jornadas del MINOM fue que Julieta [Rausch] junto con Analía Bernardi, habían llevado una pila de repasadores que vendían. Eran dos diseños que habían sido impresos en los talleres de serigrafía de Ferrowhite en los que podía leerse: “SIN MÍ, tampoco hay HISTORIA” y en el otro “manchado, percutido, en uso, CON UN TRAPO también podemos hacer

Entre 2008 y 2010, la bailarina y docente de Danza Contemporánea **Natalia Martirena**²¹⁷ [Imagen 1.18] participó en el proyecto de teatro documental²¹⁸:

Obviamente el teatro documental fue un espacio de trabajo y formación basal en mi historia artística y personal. Las reglas de juego eran otras y tenía que aprender a jugarlas. Fueron años de formación y producción simultáneas. [...] El mayor logro creo es generar un proceso creativo de largo tranco sin perder fuerza y voluntad para entender que hay otras formas de creación en relación al arte y la vida. Estar en construcción de un deseo, de armarlo de cero fue un gran desafío. Actualmente el teatro documental sigue siendo mi norte desarrollado en otros formatos y soportes. (N. Martirena, comunicación personal, 11 marzo, 2019) [Imagen 1.22]

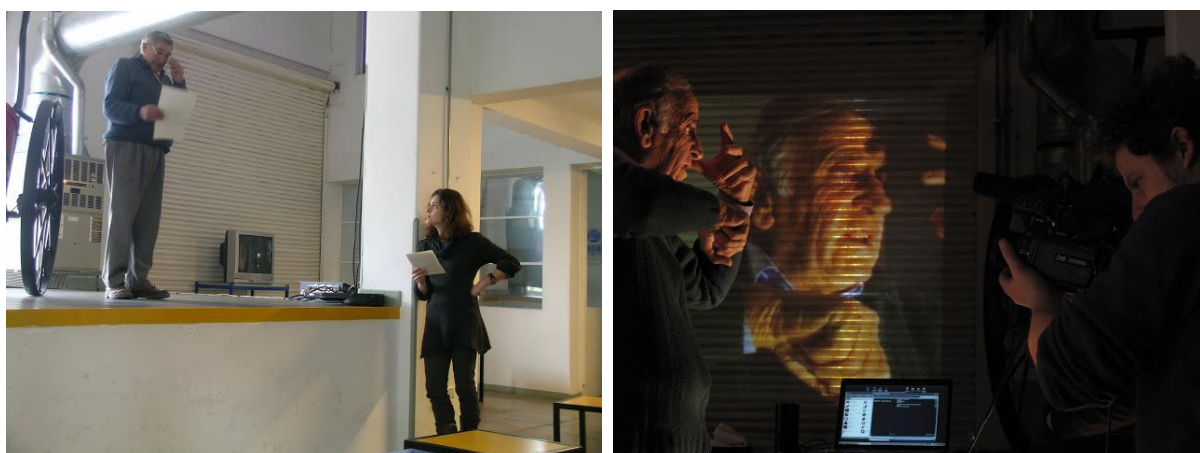


Imagen 1.22: Ensayos en *Archivo White*: entre la acción y la imagen.

Izquierda: Natalia Martirena y Pedro Marto en un ensayo de *Marto Concejal* (2009). /

Derecha: Nicolás Testoni filmando a Roberto Orzali en un ensayo de *Flying Fish* (2010): ver video de Orzali invitando a su puesta en escena, en <<https://vimeo.com/14349704>>. Fuente: Archivo Ferrowhite.

HISTORIA”. Este trabajo colaborativo realizado entre ambas instituciones fue el que les permitió gestionarse parte de los costos del viaje para participar del simposio y a la vez era una expresión manifiesta que daba cuenta de la continuidad de la relación estratégica entre estos dos espacios vecinos.” (Artiguenave, 2018, p. 84).

²¹⁷ Natalia Martirena (Bahía Blanca, 1969). Bailarina, directora, performer, docente. Profesora de Danza Clásica y Contemporánea, se ha perfeccionado en la Universidad de Berkeley (EEUU) y junto a Phillippe Genty y Mary Anderwood (Francia) sobre Teatro de objetos y entrenamiento escénico. En 1999 fue invitada al Festival del Teatro Die de Viena como performer y bailarina. Entre 1992-2000 integró el grupo de experimentación escénica “Caos” y desde 2003 hasta la actualidad ha realizado performances junto a la bailarina Victoria Ansiaume. Codirectora del Laboratorio de Artes del Movimiento, dependiente del Instituto Cultural de Bahía Blanca, entre 2008 y 2013. En la plataforma de acción cultural Estación Rosario, continuó con el proyecto de Teatro Documental: en 2011, coordinó el seminario/taller “Costumbres Argentinas (ciudad, escena y archivo)”, con apoyo de la Universidad Nacional del Sur y, en 2012, con la obra *Manteniéndose Vivo*, en el marco del Festival Bahía Teatro. Docente de “Movimiento” en el posgrado de Dalroce (UNA). Directora de la Escuela de Danza de Bahía Blanca (2018). Finalista del Premio a la Creación (Fundación Antorchas), con “Máquina no trivial”. Premio Arte y transformación social, con “Noche de Baile” (2019).

²¹⁸ Ver: apartado 1 del cap. 3 de esta tesis.



Imagen 1.23: Entre rieles y herramientas.

Izquierda: Silvia Gattari y Malena Corte con la portada de un almanaque gigante realizado en 2012 que “no solo cuenta los días del año por venir. Cuenta, en dibujos que no vas a ver en ningún otro lado, el lugar en el que vivimos y sus transformaciones, los cambios que nos atraviesan”. /

Derecha: Silvia y Gustavo Monacci mostrando la cartelería exterior estrenada en 2012, “Para que sea un poco más fácil ubicar este museo entre elevadores, usinas y muelles, y al mismo tiempo, para poner en relación a este taller con todo ese entorno”. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Desde 2008, fue clave la incorporación de dos integrantes con formación plástica “en cuanto a lo que al *hacer* respecta, hasta el día de hoy” (R. Merlino, comunicación personal, 26 febrero, 2019).

Merlino convocó a **Silvia Gattari**²¹⁹ [Imagen 1.18] para coordinar “un taller en el taller”, sin darle más indicaciones, teniendo en cuenta “su intuición plástica y su amor incondicional por el lugar”. Por su parte, esta artista visual ha recordado que, por sus experiencias laborales previas en trabajo con grupos -por haber sido integrante de los Poetas Mateístas, haber participado en los “Desfiles Fantásticos” del Museo del Puerto [Imagen 1.8] y haberse desempeñado durante diecisiete años como docente/tallerista con sectores sociales carenciados-, ingresó al museo “con una idea de trabajo en equipo como premisa personal” (S. Gattari, comunicación personal, 25 abril, 2019).

²¹⁹ Silvia Gattari (Bahía Blanca, Argentina, 1968). Egresada de la Escuela Superior de Artes Visuales de Bahía Blanca, estuvo a cargo de las imágenes de los murales, de los dibujos para los *mate-fletos* y la revista mural *Cuernopanza* de los Poetas Mateístas (1985-93). Participó y obtuvo premios en los desfiles de Vestuario Fantástico organizados por el Museo del Puerto (1996-99). Trabajó como docente de Artes Visuales en escuelas primarias de educación pública durante 26 años y, desde 1990, como tallerista municipal en casi todos los barrios de la periferia bahiense, contratada por las Subsecretarías de Cultura, Acción Social, Minoridad, División Juventud, Empleo y por la Secretaría de Salud.

Junto con **Malena Corte**²²⁰ [Imagen 1.23] pensaron la apertura de los talleres de serigrafía “Cómo funciona la cosa” (hoy “Prende”)²²¹. En este sentido, Silvia ha planteado a la actividad “como excusa, como técnica, como un muy buen puente para acercarnos a cantidades de familias de los barrios más cercanos” y ha destacado que “tienen un fuerte compromiso con el espacio museo, sienten como propio el lugar y son los protagonistas en las actividades que desarrollamos” (S. Gattari, comunicación personal, 25 abril, 2019). Ambas participan también en la producción de objetos para el Kiosco Obrero²²².

Entre los años 2010 y 2012, formaron parte del equipo otros dos estudiantes de la Universidad Nacional del Sur, que aportaron su interés por los estudios en Economía: **Nicolás Seitz**²²³ [Imagen 1.18] y **Emilce Heredia Chaz**²²⁴ [Imagen 1.24]. El recorrido de esta estudiante de Historia fue significativo porque el tema de su tesina de Licenciatura estaba directamente vinculado a la realidad whitense desde los ‘90: *De la Responsabilidad a la Contaminación Social Empresaria: la ingeniería social del Polo Petroquímico de Bahía Blanca*. Algunos avances de su desarrollo fueron compartidos en el blog institucional. A su vez, coordinó el proyecto *Cambiá la cabeza: Peluquería y debate*²²⁵ (2011) desde el segundo encuentro y, junto con Analía, organizaron las actividades “Arqueología de la marea” y “Un gigante con pies de barro” en las visitas de estudiantes.

Guillermo Beluzo²²⁶ comenzó como colaborador externo registrando en video el proceso y luego la obra de teatro documental *Flying Fish*, con Roberto Orzali. En febrero de 2011, como contratado, hizo mascarones para un carnaval y, desde

²²⁰ Malena Corte (Bahía Blanca, 1979). Profesora en Arte con orientación en Pintura por la Escuela de Artes Visuales “Lino Enea Spilimbergo”, de la ciudad de Bahía Blanca.

²²¹ Este trabajo de taller se mantiene en forma ininterrumpida desde el año 2009 y hoy son alrededor de 45 familias las que forman parte del proyecto PRENDE. Ver: cap. 2.5 de esta tesis.

²²² El Kiosco Obrero es una casilla octogonal que integraba la colección de Repetti y fue acondicionada como vidriera de la producción editorial/objetual del museo taller (Imagen 1.19).

²²³ Nicolás Seitz (Bahía Blanca, 1985). Es Licenciado en Economía por la UNS.

²²⁴ Emilce Heredia Chaz (Bahía Blanca, 1987). Licenciada en Historia (UNS). Magister en Estudios Urbanos (UNGS). Becaria doctoral de CONICET, con el tema: “La ‘Tercera Fundación’ de Bahía Blanca: industria y sociedad en torno a la transformación de la ciudad en los ‘90’”. Docente auxiliar en las cátedras *Sociología urbana y Filosofía del espacio* (UNS).

²²⁵ Ver: apartado 3 del cap. 3 de esta tesis.

²²⁶ Guillermo Beluzo (Buenos Aires, Argentina, 1975). Es Profesor Nacional de Pintura (IUNA), Licenciado en Artes Visuales (IUNA) y Master en Antropología y Comunicación Audiovisual por la Universidad de Barcelona. En paralelo a sus estudios, en Buenos Aires realizó escenografía para teatro, asistencias y dirección de arte en cine, y en Barcelona, maquetas para estudios de arquitectura y videos documentales. En 2018, trabajó en el rodaje de la película *Bahía Blanca*, dirigida por Rodrigo Caprotti.

entonces, ha dado un nuevo impulso al diseño y construcción de objetos [Imagen 1.24] (para eventos puntuales; para acciones fuera del museo; para exhibir en sala; material didáctico para el área de educación; mobiliario para el museo o el taller de serigrafía, etc.); para esto armó un taller de carpintería con herramientas propias y “con el tiempo (o, mejor dicho, con los tiempos municipales eternos...) el museo taller fue incorporando algunas herramientas para consolidar esta tarea” (G. Beluzo, comunicación personal, 05 abril, 2019). Ilustró *Mensajes en botellas*, un libro de la narradora bahiense Mirta Colángelo publicado por Ferrowhite, además de dibujar para el taller de serigrafía y la gráfica del museo. También ha colaborado, junto al resto del equipo, en el proceso de creación de los eventos y acciones; ha realizado su registro fotográfico y audiovisual; se ha ocupado del montaje de muestras y de tareas de mantenimiento (no hay personal específico para ello); ha participado en las visitas que proponen Analía y Julieta a los diferentes grupos de visitantes y, de forma rotativa, ha estado a cargo de la atención al público los fines de semana.

Por último, desde 2013, **Julieta Ortiz de Rosas**²²⁷ [Imagen 1.24] ha coordinado el espacio de mujeres del taller “Prende” y también visitas escolares junto con Analía.



Imagen 1.24. Integrantes del museo taller. Izquierda: Emilce Heredia Chaz colaborando con el taller de serigrafía (2013). / Centro: Guillermo Beluzo armando un *bancatutti*, serie de bancos hechos a partir de puntales de obra recuperados de las aguas de la ría, a partir del boceto que se puede ver colgado (2014). Derecha: Julieta Ortiz de Rosas con la postal de San Atilio (2014). Fuente: Archivo Ferrowhite.

²²⁷ Julieta Ortiz de Rosas (Bahía Blanca, 1985). Licenciada en Relaciones Internacionales por la UNICEN y Profesora de Historia por el ISFD “Julio César Avanza”, de Bahía Blanca.

Por lo tanto, según lo expuesto, el equipo estuvo coordinado desde 2004 hasta principios de 2007 por Cristian Peralta y, desde ese año hasta 2014, lo sucedió el arquitecto Reynaldo Merlino. Contó con la colaboración continua del videasta Nicolás Testoni (con un protagonismo cada vez mayor), de la historiadora Ana Miravalles, del diseñador Carlos Mux y de Rodolfo Díaz, a cargo de la Casa del Espía desde 2007.

A ellos deben sumarse quienes lo integraron sólo durante algunos años de esa década, cuyos estudios específicos marcaron la impronta de los proyectos y actividades: Marcelo Díaz y Lucía Cantamutto desde las Letras; Natalia Martirena desde la Danza y el Teatro; Silvia Gattari, Malena Corte y Guillermo Beluzo desde las Artes Visuales; Fabiana Tolcachier, Analía Bernardi, Emilce Heredia, Esteban Sabanés y Julieta Ortiz de Rosas desde la Historia; Nicolás Seitz desde la Economía. En definitiva, con altas y bajas se fue conformando un grupo multidisciplinar de trabajadores y trabajadoras municipales de la cultura con estudios terciarios/universitarios en curso o finalizados, sin museólogos, pero²²⁸. Con esta modalidad final característica del habla bahiense pretendemos aludir también al desplazamiento diario desde la ciudad hasta el barrio Boulevard de Ingeniero White. En palabras de Rodolfo Díaz:

Hemos aprendido mucho; yo, de mi parte. Y...bueno, ése es el logro...que hemos tenido. [Se emociona]. Por supuesto que hemos tenido que luchar contra viento y marea, el lugar, no? Porque ya el solo hecho de venir hasta acá, trasladarte...y bueno, te tiene que gustar, se tiene que tener mucha pasión para hacerlo, porque, ya te digo, no es fácil...venir todos los días... (Comunicación personal, 21 julio, 2019)

3.2. La Asociación Amigos del Castillo

Pocos meses después de la inauguración de Ferrowhite como museo autónomo, quedó conformada la Asociación de Amigos del Castillo (AAC). Con un estatuto de cuarenta artículos, el primero de ellos fue destacado en el acta de la segunda reunión, para dejar explícitos sus objetivos:

Colaborar con las propuestas derivadas del trabajo en los distintos espacios del complejo de la Ex Usina Gral. San Martín, arbitrar los medios para la gradual puesta en valor del edificio, declarado Patrimonio Nacional, recuperar la memoria del trabajo ferropuerto y lograr la

²²⁸ La conjunción adversativa ‘pero’ al final de la frase es una modalidad del habla bahiense. Ver: https://www.taringa.net/+info/pequeno-manual-de-lenguaje-bahiense-de-bahia-blanca-buen_i5c9p

animación de este espacio como lugar de encuentro y uso comunitario, restableciendo el vínculo de la ciudad con el paisaje marítimo, desarrollando un ambiente de cordialidad y solidaridad entre sus asociados y propender al mejoramiento intelectual y cultural de los mismos. (AAC, *Libro de actas de reuniones*, n° 1, 28 mayo, 2005, f. 2)

La lectura de estos registros permite advertir que las Comisiones Directivas de la Asociación de Amigos del Castillo (2005-2014) han tenido una conformación heterogénea, con desigualdades socio-culturales que ameritan un análisis detenido. En efecto, observamos [Imagen 1.25] que han tenido siempre un 50% de integrantes del barrio Saladero.

Durante la presidencia de Gustavo Monacci (2005-2012), hasta 2008 la amplia presencia de bahienses (42,85%) ocupó los cargos más importantes, y en los cuatro años siguientes, disminuyó a favor de los whitenses. Con Ida Muhamed a cargo de la gestión, fueron estos últimos quienes llegaron al 42,85% y fueron mujeres las que estuvieron en las funciones ejecutivas. En este último sentido, la diferencia con el equipo técnico fue muy significativa [Imagen 1.26].

Algunas cuestiones preocuparon a todas las comisiones directivas y motivaron notas a distintas instancias gubernamentales solicitando soluciones²²⁹: la recuperación edilicia de la Ex Usina Gral. San Martín, el retiro de los restos de asbesto (presentes hasta la actualidad) y de la subestación transformadora perteneciente a la empresa EDES ubicada en su frente y en su interior, además del mal estado de la calle de acceso. Asimismo, fue continua la necesidad de obtención de recursos económicos que facilitarían una “caja chica”, resuelta mediante cuotas sociales, la atención de la cafetería de la Casa del Espía los domingos y el servicio de kiosco durante los eventos.

Las actas del período comprendido entre mayo de 2005 y finales de 2014 permiten identificar dos etapas en el desarrollo de la entidad, diferenciadas entre sí por quienes estuvieron a cargo de la presidencia de las Comisiones Directivas.

Desde los comienzos hasta noviembre de 2012, ese cargo fue ejercido por **Gustavo Monacci** (Bahía Blanca, 1955). Este Licenciado en Historia (UNS) había establecido un vínculo doble con el Museo del Puerto: había co-organizado las muestras

²²⁹ Ver nota al pie 188, en este capítulo.

temporarias²³⁰ que una vez al año hacía el personal de la institución whitense en la sala de exposiciones de la Biblioteca Rivadavia, en donde se desempeñó como Director de Cultura durante veintitrés años hasta 2005; a su vez, se encargó del traslado al museo de las donaciones procedentes de Bahía Blanca y de los objetos que compraban junto con Merlino en los remates.

Al acompañar al equipo de Ferrowhite todos los días desde octubre de 2004 hasta diciembre de 2014 como voluntario²³¹ [Imagen 1.23], colaboró en el montaje de las muestras, en actividades de mantenimiento y, sobre todo, en la reconstrucción del parque junto con Zulema Soria²³² [Imagen 1.32], la cuidadora que “es la defensora y patrona del lugar” (R. Merlino, comunicación personal, 26 febrero, 2019).

Durante los siete años y medio que presidió la AAC, con la presencia continua de Merlino en las reuniones de Comisión Directiva, la entidad solicitó los subsidios estatales indicados anteriormente. Mientras estuvo Peralta en la gestión, juntos establecieron contactos con instituciones similares²³³ e hicieron las enormes figuras

²³⁰ Por ejemplo, “El café de la radio”, “Los niños de antes”, “El fulbo de antes”, “La música y el baile popular”.

²³¹ “(...) a mí siempre me gustaron las antigüedades; siempre me gustó la Historia; siempre he tenido alguna atracción estética extraña con respecto al ferrocarril, a la arquitectura industrial inglesa, referida a toda la infraestructura de comunicaciones, de vías, de estaciones, de etcétera [...] Y bueno, y estando allá y qué sé yo, en contacto con todas esas personas que venían del ferrocarril, ex trabajadores y demás, por ahí uno conocía lugares o situaciones en las que pudimos rescatar cosas; como eso, por ejemplo: una enorme cantidad de papeles, documentos, papeles sin uso y todo, del Ferrocarril Sud en la época de los ingleses, no es cierto? Hasta cartas, todo eso, muy cerca de acá, en la Estación Sud. (Comunicación personal, 20 julio, 2019).

²³² “Yo soy tucumana, 25 años viví en Buenos Aires y después me vine acá. [...] Acá entramos como con un plan de jefas y jefes. [...] Nosotros, pusimos los cimientos, y después llegó el museo. Estábamos antes. Vivimos acá. Pero lógico: no pertenecíamos al Instituto Cultural, ni nada. Nos dieron esa casa como un préstamo, para cuidar el lugar que en ese momento no había nadie: estábamos sin luz, sin agua, sin nada. Con velas.” (Z. Soria, comunicación personal, 21 julio, 2019). El Programa Jefas y Jefes de Hogar Desocupados, también denominado Derecho Familiar de Inclusión Social, fue creado en 2002 mediante un decreto del Presidente Duhalde, como una respuesta al agravamiento de la situación social después de la crisis de diciembre de 2001; fue el resultado de una sugerencia de la Mesa de Diálogo Argentino, en cuya negociación participaron, además del gobierno, los empresarios, las asociaciones de desocupados y los organismos financieros internacionales, por iniciativa de la Iglesia.

²³³ En 2005, acompañó a Peralta en su calidad de responsable de Ferrowhite durante la visita al Museo Nacional Ferroviario, al Museo de Avellaneda y al Taller Remedios de Escalada para establecer contactos, recabar información y conseguir materiales faltantes (Cfr. AAC, *Libro de reuniones de Comisión Directiva*, n° 1, 28 mayo, 2005, f. 2). También en el blog quedó registrado: “Un día, Gustavo Monacci, cuando trabajaba en el museo, fue a la Estación Sud, convocado por la persona que tenía que poner en marcha el reloj que desde hacía varios años estaba detenido. Trepano por una escalera de gato accedió al entretecho y allí encontró de todo: horarios de llegadas y partidas de los trenes, reclamamos al departamento de tráfico y sus correspondientes respuestas, informes diarios y mensuales de las estaciones del Ferrocarril Sud en esta zona, correspondencia con las principales casas comerciales, registros pluviométricos” (Ferrowhite (2016, septiembre 16). Retazos, esquirlas y teselas. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2016/09/retazos-esquirlas-y-teselas.html>).

de las salas, además de recuperar y restaurar herramientas. En ese tiempo, los socios activaron los contactos con los vecinos y ex trabajadores ferro-portuarios, se integraron a las actividades del museo y se hicieron cargo de la atención de la cafetería de la Casa del Espía durante los domingos.

Desde finales de 2012 hasta agosto de 2017, **Ida Muhamed** ocupó el cargo máximo de la AAC. Nacida en el Barrio Boulevard en 1933, trabajó desde los 18 hasta los 21 años en una de las fábricas de bolsas para cereales, hasta que se casó con un maquinista ferroviario. Después de haber quedado viuda, se acercó al museo y empezó a colaborar con los Amigos en el café los fines de semana. En 2010, acompañó la utilización didáctica del libro *Bolseras* (2007), contando en visitas escolares y en el taller de serigrafía “las condiciones de trabajo, *de esclavitud*” que había vivido como costurera industrial. En el otoño de 2011, en su casa del barrio 26 de Septiembre, cosió la nueva edición de la Vera Bolsa Libre de Trust, “una bolsa para hacer los mandados y, de paso, poner el ojo en los que mandan” [Imagen 1.27]; y en la primavera, junto a Titi Trujillo del Boulevard y a Silvia Gattari, Malena Corte y Guillermo Beluzo de Ferrowhite, confeccionaron “gaviotas plásticas”, “para alimentar con todas las bolsitas de polietileno que andan dando vueltas por ahí” [Imagen 1.9]²³⁴.

Sus recuerdos, a veces permeados por la nostalgia, enseguida quedan atravesados por su denuncia de los problemas ambientales. Este posicionamiento la acercó a las investigaciones de Emilce Heredia Chaz, a quien le compartió el texto que había escrito para pedir por la preservación del frente marítimo de la ex usina General San Martín, que había leído ante autoridades del Consorcio de Gestión del Puerto, en la Sociedad de Fomento de Ingeniero White²³⁵.

²³⁴ Ver: cap. 2.1.5. de esta tesis.

²³⁵ Para más información sobre estas actividades, ver: Bernardi, Analía (2010, noviembre 15), El hilo de la historia. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/11/visita-embolsada.html>; Ferrowhite (2011, mayo 04). Hechos bolsa. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/05/hechos-bolsa.html>; Heredia Chaz, Emilce (2011, agosto 05). ¿Qué tiene que ver el reactor tubular de Dow Chemical con la máquina de coser de una fábrica de bolsas? *Museo taller*. Recuperado de http://museotaller.blogspot.com/2011/08/que-tiene-que-ver-el-reactor-tubular-de_05.html; Ferrowhite (2011, septiembre 29). Aprovechá gaviota! Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/09/aprovecha-gaviota.html>; Ferrowhite (2012, marzo 29). Cómo funciona la cosa. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/03/como-funciona-la-cosa.html>; Ferrowhite (2012, diciembre 14). Uf. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/12/uf.html>; Ferrowhite (2015, diciembre 18). Arqueología y travesía. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2015/12/arqueologia-y-travesia.html>.

PERÍODO	2005-2006	2006-2008	2008-2012	2012-2014
CARGO				
Presidente	Gustavo Monacci *	Gustavo Monacci *	Gustavo Monacci *	Ida Muhamed *
Vice	Claudio Conte *	Claudio Conte *	Mario Tejada	Gilda Di Stéfano
Secretario	Omar Staltari	Omar Staltari	Jorge Mendonça	Nora Betancourt *
Pro-secretario	Ismael B. Miranda	Ismael B. Miranda	Alicia Otero	Alicia Otero
Tesorero	Omar Baygorria ☺	Omar Baygorria ☺	Rodolfo Díaz * ☺	Marcelo Acosta
Pro-tesorero	Marcelo Díaz *	Héctor Guerreiro *	Héctor Guerreiro *	Alejandro Aversano
Vocal titular	Atilio Miglianelli * ☺	Atilio Miglianelli * ☺	Angélica Fardighini*	Julián Acosta
	Armando Russo	Armando Russo	Isabel Trujillo	Leandro Vecchietti
	Pedro Marto *	Pedro Marto *	Pedro Marto *	Nicolás Ángel Caputo *
	Luis Firpo	Luis Firpo	Luis Firpo	Pedro Caballero *
Vocal suplente	Oswaldo Amadeo	Oswaldo Amadeo	Oswaldo Amadeo	Isabel Trujillo
	Angélica Fardighini *	Angélica Fardighini *	Hugo Lliera	Angélica Fardighini *
	Isabel Trujillo	Isabel Trujillo	Anita Cholakis	Pedro Marto *
	Pamela González	Pamela González	Mario Forte	Ma. Rosa Sedrani

COMISIÓN REVISORA DE CUENTAS

Titular	Carlos Fernández ☺	Carlos Fernández ☺	Ana Luisa Dozo	Luis Firpo
	Alicia Otero	Alicia Otero	David Chucair	Carlos Benítez
	Carlos Schultheis	Carlos Schultheis	Ismael B. Miranda	José Caputo
Suplente	Juan Carlos Calvetti	Juan Carlos Calvetti	Juan Carlos Calvetti	Sara Cappelletti

* Ver cap. 1.2.

☺: A cargo de atención en Casa del Espía.

Bahía Blanca	Ingeniero White	Barrio Boulevard / Saladero
--------------	-----------------	-----------------------------

Imagen 1. 25. Comisiones directivas de la Asociación de Amigos del Castillo.
Fuente: Elaboración propia.

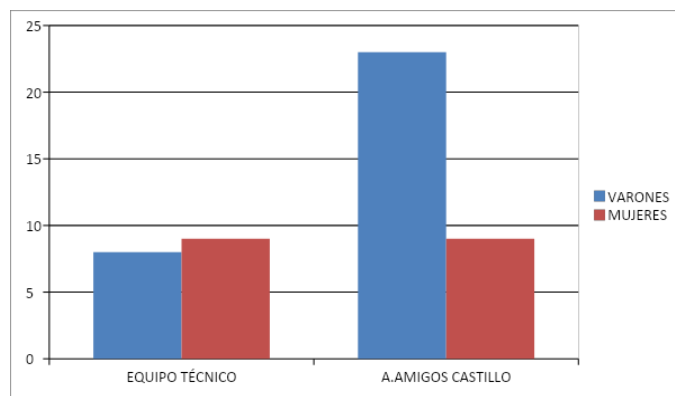


Imagen 1.26. Cuadro comparativo entre el equipo técnico (2004-2014) y la comisión directiva de la Asociación Amigos del Castillo (2005-2014). Fuente: Elaboración propia.

Durante su gestión, Ida defendió la autonomía financiera respecto de las empresas multinacionales²³⁶ y se multiplicaron las tácticas alternativas para obtener recursos económicos²³⁷. Sus mayores esfuerzos se concentraron en la recuperación de la vista al mar en los alrededores del castillo, la construcción de rampas de acceso en la Casa del Espía, la inclusión de chicos del Programa Enviñ²³⁸ del Barrio Saladero en el taller de serigrafía y la co-organización de dos grandes eventos con el equipo del museo: el Carnaval de la Marea (marzo 2013) y el festejo de los primeros diez años institucionales (diciembre 2014).

²³⁶ La propuesta de la vicepresidente de la AAC de que José Ángel Trelles cantase en Ferrowhite con el auspicio de la organización y los gastos pagos por la empresa Profertil, se resolvió con la moción de que el vínculo lo estableciera la Sociedad de Fomento del Barrio Boulevard. Ante la renuncia de Gilda Distéfano, ocupó el cargo el vocal Julián Acosta. Cfr. AAC, *Libro de reuniones de Comisión Directiva*, n° 13 y 14, 1 y 14 diciembre, 2012, fs. 21,22). Por su parte, Ida expresó: “Merlino, como yo, nunca aceptamos que nos dé nada el polo [petroquímico]. Porque, como nos está contaminando...nunca! [...] Nada que ver. Porque estamos hablando y haciendo talleres sobre la contaminación y la contaminación son ellos, entonces, ¿de qué estamos hablando?...siempre mantuvimos esa lógica. Si no, si uno le “manguearía”, en una palabra, a ellos, ¿cómo estaríamos?” (comunicación personal, 19 abril, 2019).

²³⁷ Además del café de los fines de semana y del servicio de cantina en los eventos, organizaron rifas y venta de *souvenirs*, activaron la campaña de socios, comenzaron los Té Bingo en colaboración con la Asociación de damas “La Siempre Verde” de Ingeniero White.

²³⁸ Después de una experiencia exitosa en Avellaneda, en 2010 el Ministerio de Desarrollo Social de la Provincia de Buenos Aires extendió Enviñ a treinta distritos. Este Programa de Responsabilidad Social Compartida ha sumado el compromiso de diferentes niveles del Estado, la comunidad y empresas con el objetivo de promover la inclusión social de los chicos entre 12 y 21 años mediante el desarrollo de sus capacidades, la adquisición de nuevos saberes y habilidades, la incorporación de nuevas modalidades de relación con el medio social ampliado, la apertura de posibilidades para que puedan elegir y desarrollar un proyecto de vida que supere los condicionamientos socio-familiares de origen. Además de terminar sus estudios primarios y secundarios, los chicos reciben apoyo escolar, son capacitados en distintos oficios (como carpintería, electricidad, peluquería, arreglo de electrodomésticos, entre otros) y se complementa su formación con actividades culturales, recreativas y deportivas.



Imagen 1.27. Dos amigos cotidianos fundamentales del museo taller.
Izquierda: Ida Muhamed con la Vera Bolsa libre de Trust. Derecha: Pedro Caballero con la bocina de locomotora Diesel Super Tifón, en el depósito de Ferrowhite. / Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 1.28. Héctor Guerreiro.
Izquierda: Con su maqueta Ferrocarril Pago Chico. /
Derecha: *Los ferrocarriles en Bahía Blanca (1884-1948)*: “Por un lado, la lectura de “Los ferrocarriles en Bahía Blanca” permite comprender que ese ferrocarril en miniatura que cada fin de semana fascina a los visitantes del museo no es cualquier maqueta, sino una en la que cada pieza ha encontrado su lugar sostenida por un enorme cúmulo de información: planos, fotos, mapas, recortes de diarios de antigua data vendrían a ser el cemento que mantiene unida esa ficción a escala de un tren “con pasajeros felices. [Pero por otro,] es también el oficio de modelista el que imprime al trabajo con los documentos del pasado algo de su método y secreta lógica.” Fuente: Archivo Ferrowhite.

El dibujante técnico **Héctor Francisco Guerreiro**²³⁹ se acercó al museo por ser amigo personal de Cristian Peralta y ferroadicionado/ferromodelista. Desde marzo de 2006 hasta fines de 2012 fue pro-tesorero de la AAC. Comenzó a hacer el inventario, el relevamiento fotográfico y la digitalización de parte de la colección. Tuvo a su cargo la realización y el mantenimiento de la maqueta de trenes miniatura en escala H0 Ferrocarril Pago Chico y las maquetas de los elevadores de chapa de White y de la Usina Gral. San Martín, que estuvieron expuestas hasta fines de 2014. Sus investigaciones sobre temas ferroviarios han sido publicadas durante doce años consecutivos en su *Boletín Ferrocarril Pago Chico* y en 2011 en los dos libros sobre *Los ferrocarriles en Bahía Blanca*²⁴⁰ presentados en Ferrowhite [Imagen 1.28].

Luis Ángel Firpo (1935-2019) empezó barriendo y se jubiló como último jefe del taller de reparaciones que ahora ocupa el museo. En las Comisiones Directivas de la AAC, fue vocal (2005-2012) y revisor de cuentas (2012-2014). Fue uno de los protagonistas de la obra de teatro documental *Nadie se despide en White* [Imagen 3.6]. A mediados de 2010, participó en el traslado de uno de los tornos que había sido llevado a la Termoeléctrica: al darle de baja de la Central Piedrabuena, el artefacto de hierro de más de 4000 kg fue colocado en su sitio original gracias al recuerdo y la mirada atenta de este ferroviario que pudo explicar cómo operaba y qué cosas fueron hechas con esa mole²⁴¹.

Atilio Miglianelli²⁴² formó parte del grupo de buceo hasta el cierre de la Usina Gral. San Martín, encargándose de limpiar los conductos a través de los cuales entraba agua de mar para refrigerar los mecanismos y de cerrar las compuertas de los canales. Fue uno de los integrantes fundamentales en los primeros años de Ferrowhite:

²³⁹ Héctor Francisco Guerreiro (Bahía Blanca, 1946). Colaborador de las revistas *Tren rodante*, *Todo trenes* y *Trenes & escalas*. Administra los blogs *Caminos de hierro en Bahía Blanca*, *Boletín Caminos de Hierro en Bahía Blanca* y *FC Pago Chico Maqueta*. Como amigo y colaborador sigue vinculado al museo con el mantenimiento de la maqueta expuesta en la sala principal.

²⁴⁰ En el primero, ha desarrollado temas sobre la empresa Bahía Blanca Noroeste (1891-1904) y la posterior concesión de ésta por Buenos Aires al Pacífico (1904-1924); en el segundo, las compañías Ferrocarril del Sud (1884-1948) y Rosario Puerto Belgrano (1910-1948).

²⁴¹ Ver: Testoni, Nicolás (2010, julio 12). Luche y vuelve. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/07/luche-y-vuelve.html>

²⁴² Atilio Miglianelli (Ingeniero White, 1933-2007). “Gaetano, su papá, era de la Toscana; Amelia Eibers, su mamá, hija de irlandeses. De chico no terminó la escuela porque salía con su padre ‘a buscar vidrio para vender’. Vendió también mandarinas y trabajó como lustrabotas, peón de carnicería y repartidor de hielo. ‘Yo aprendí a comer con Perón’. A los 20 años entró en Luz y Fuerza, donde tras un tiempo se convirtió en ‘Buzo’” (Museo del Puerto, 2003, p. s/p). Integró el equipo de pesas del Club Puerto Comercial. Ver: cap. 3 de esta tesis.

Atilio, a quien conocíamos del Museo del Puerto, fue nuestro primer guía por los alrededores del castillo. Con él aprendimos sobre el balneario de Puerto Galván y la playa de la Esso, sobre la “alcantarilla” y el viejo balneario Unión y, por supuesto, también sobre la playita que existía a un costado del castillo, una suerte de piletón climatizado o jacuzzi vecinal que aprovechaba la corriente de agua que la usina devolvía, caliente, al mar. O sea: aprendimos que la vida de un trabajador nunca equivale a su trabajo, a lo que esa persona hace por un salario, sino que es preciso tomar en cuenta todo lo demás: lo que desea y lo que teme, qué come y cómo baila, la ropa que le gusta y las horas que pasa tirado al sol... Atilio murió en 2007, y no pasa un día sin que se lo extrañe (...). (Ferrowhite, 2014, mayo 23)

Como vocal titular de la Comisión Directiva de la Asociación de Amigos del Castillo desde los inicios hasta su fallecimiento a fines de 2007, atendió los domingos al público visitante en la Casa del Espía, junto con Omar Baygorria y Carlos Fernández. Propuso vaciar, limpiar uno de los enormes tubos y hacer un “túnel del tiempo”²⁴³. Participó en la obra de teatro documental *Nadie se despide en White* [Imagen 3.6] y fue el protagonista de dos videos institucionales: *Puerto Galván*²⁴⁴ y *El túnel del tiempo*²⁴⁵. En este último, mostrando la playa de la usina, comentó:

Antes la gente se venía a bañar acá. Entonces era todo más divertido, más lindo. Y bueno... (...) y si no que hagan algo para que la gente venga a pescar; como un paseo de los domingos; darle algo a la gente de Bahía, que no ve el mar, que no vemos más el mar! Antes vos te metías acá, y aparecías en el Club Náutico, nadie te paraba. Ahora todo el mundo te para, todos cuidadosos... entrás ahí, acá te cortan. Yo desde que dejé de bucear acá, no entré más, ya. Yo no sé... a mí me parece una gran cosa esto [la idea del túnel]. Pero porque a mí esto me gusta, me gustó toda la vida. No sé. Quiero que me expliquen, quiero explicarme, pero cada vez entiendo menos.

Al reflexionar sobre dicha entrevista en la que Atilio comentaba: “Lo que añoro todo esto yo... a mí me gustaría tener esto y... aquello que pasó y esto que está. Ahora, no sé si se podría... eso tendría que ser alguno como Mandrake...”, Nicolás ha dicho:

Cuando en este video Atilio afirma que le gustaría tener “aquello que pasó y esto que está”, alguno pensará que se contradice. Sin embargo, sólo contradice el límite de lo que hoy es, para la mayoría de nosotros, imaginable. La expectativa de un puerto con playa e industria era

²⁴³ Conversó con la senadora Alicia F. de Gabiola (PJ) “sobre su idea de habilitar en el futuro los túneles de entrada de agua de mar a la usina, lo que demandaría un gran trabajo, pero sería un atractivo más para el visitante” (AAC, Acta n° 10, 13 agosto 2006, f. 17).

²⁴⁴ Ver: <https://vimeo.com/34871043>. Este video, fue producido por Ana Miravalles y Nicolás Testoni, con diseño de Juan (b) Justo y realizado gracias al apoyo de Jan Vrijman Fund. International Documentary Film Festival Amsterdam. Recuperado de <https://vimeo.com/34871043>

²⁴⁵ La entrevista fue grabada en abril de 2007 y editada en los días posteriores al fallecimiento de Atilio, el 1 de diciembre de ese mismo año. Recuperado de <https://vimeo.com/20174704>

congruente con su experiencia vital. Es cierto, Atilio añoraba otras épocas, pero nos gusta pensar que su perspectiva de las cosas, de aquí en adelante, era considerablemente más compleja que la de los profetas del preservacionismo o los gerentes de la modernización (esos nostálgicos del futuro), ávidos todos de un tiempo sin historia en el que suele quedar atrapada la discusión sobre nuestro porvenir. (Testoni, 2017, diciembre 16)



Imagen 1.29. Amigos cotidianos de Ferrowhite. Atilio con el castillo de la usina de fondo y su foto como buzo. (Fotografía: Cristian Peralta, 2006). “El sábado 20 de octubre celebramos los 80 años de la inauguración de la usina General San Martín. La central que, entre 1932 y 1988, fabricó la energía necesaria para que encendieran las lamparitas del alumbrado público, se accionaran las norias de los elevadores del puerto y funcionaran cada una de las planchas, las heladeras y los televisores que fueron poblando los hogares de la ciudad y la región.

(...) celebramos a todos los que alguna vez trabajaron en la usina. Y otra vez, un montón de gente se acercó hasta el museo, en esta ocasión para manifestar sus ganas de colaborar en la recuperación del castillo como un espacio para la comunidad. Bajo esa consigna consagramos a San Atilio, patrono profano de la energía, de las profundidades y de los soñadores, un ‘santo de barrio’, como se dijo por ahí, con más fe en la acción que en los milagros”. Fuente: Archivo Ferrowhite.

El evento por los 80 años de la inauguración de la usina, en octubre del 2012, estuvo dedicado a Atilio y a sus compañeros de trabajo²⁴⁶. La mixtura de historia/archivo/práctica por fuera de los marcos disciplinares y multiplicación de las narrativas (Bishop, 2018), fue ejercitada en la fiesta, durante la cual la entrada del castillo se convirtió en una gruta de los milagros dedicada a este “patrono de los soñadores” [Imagen 1.30]. A su vez, el equipo cerró el año con una intervención irónica de una enorme estampa-stencil que santificaba a Atilio Miglianelli y un posteo

²⁴⁶ Ver Ferrowhite (2012, octubre 18). Hasta que las velas no ardan. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/10/hasta-que-las-velas-no-ardan.html> y Ferrowhite (2012, octubre 23). El castillo de los destinos cruzados. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/10/el-castillo-de-los-destinos-cruzados.html>.

integrador -“Luz divina”- en el que abordaron los últimos veinticinco años de la política energética del país (23 diciembre 2013).



Imágenes 1.30. *Hasta que las velas no ardan.*

Fiesta por los 80 años de la inauguración de la usina (2012). Multitud congregada frente a la gruta de los milagros de San Atilio: “[fue] de un impacto así, cinematográfico, ¡felinesco, eh!? Fue una cosa...que, además... ¡la cantidad de gente que fue! Y el clima, así, emocional, de un silencio...una cosa que fue algo realmente...de un impacto emocional, simbólico...yo creo que mucho más grande que si hubieran llevado a la virgen de Luján o a la virgen de Montserrat, qué se yo, porque fue un silencio tan conmovedor, una cosa tan...ese día, no? de San Atilio...patrono de los soñadores...” (G. Monacci, comunicación personal, 20 julio, 2019). Fuente: Archivo Ferrowhite.

Mención especial merece **Pedro Caballero**²⁴⁷ [Imágenes 1.15, 1.18, 1.27], un español que hasta su jubilación en 2005 trabajó como mecánico de locomotoras en el galpón de White y en Talleres Maldonado. Vivía en un par de casillas de chapa y madera de las antiguas colonias ferroviarias de Ingeniero White desde que tenía 6 años. Al comentar que el término *artefactos* fue creado por Pedro Caballero para referirse a los objetos construidos por él y ubicados en su patio, Marcelo Díaz recordó:

Entonces tenía un sillón en el que se sentaba a leer en el patio, donde le daba el sol, con un palo al costado que tenía pegada una tapa de cacerola y, en la punta, la cabeza de plástico de un muñeco. Vos mirabas el patio ese y era un lugar increíble. Obviamente, él no lo hacía con una intención artística, de circuito artístico, pero ahí había una búsqueda estética, funcional, de comodidad, de reciclaje de los objetos...Se trataba de una práctica que, en determinado contexto, podía ser considerada artística, pero que tenía distintas motivaciones, lo que, a mi gusto, hacía

²⁴⁷ Pedro Caballero (Gallegos del Río, Pcia. de Zamora, España, 1939 - Ingeniero White, Argentina, 2015).

que fuera algo mucho más complejo. (...) Y a esas construcciones que armaba, él las llamaba artefactos. Cada tanto se aparecía con algún artefacto de esos por el museo, o invitaba a visitar su patio y a conocer los nuevos artefactos que había armado. [...] Entonces el problema que se presentó es qué nombre le damos a estas cuestiones, a estos objetos, a estas prácticas, y decidimos tomar el nombre que le daba Pedro Caballero a sus construcciones y le pusimos el nombre de artefacto. (M. Díaz en Brownell, 2017, p. 93-94)

Desde 2006 y hasta dos días antes de su muerte, el 30 de enero de 2015, fue al museo Ferrowhite casi a diario. Durante más de ocho años, el museo taller fue su lugar de pertenencia, el sitio en donde encontró la contención que le permitió superar el pozo depresivo con que había llegado y en donde encontró una actividad: era quien abría la persiana del salón de usos múltiples y la cerraba al finalizar la jornada; hacía las cuentas de la recaudación; apagaba la calefacción, la música, las luces y se despedía, siempre con una sonrisa.

En Ferrowhite²⁴⁸, Pedro juntó herramientas, identificó muchísimas fotos a lo largo de muchísimas mañanas, conversó con cientos de estudiantes que regularmente han visitado Ferrowhite con sus escuelas, contó su vida y la de sus compañeros en la obra de teatro documental *Archivo Caballero*²⁴⁹ [Imágenes 3.6, 3.10]. En 2008 y 2009, acompañado por Ana Miravalles, hizo de Pedro Fontana Reyes en la propuesta “Fonoplateas”²⁵⁰.

Al recordar la colaboración de Pedro como vocero institucional en la celebración del 128 aniversario de la localidad portuaria (2013) realizado en la Rambla de Arrieta²⁵¹, Gustavo Monacci expresó:

²⁴⁸ Para la participación de Pedro Caballero en este museo taller, ver: Bernardi, Analía (2011, septiembre 04). Tres postales. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/09/tres-postales.html>; Sabanés, Esteban (2008, julio 29). Los pibes de Loma, Pedro y el trabajo en el taller. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2008/07/los-pibes-de-loma-pedro-y-el-trabajo-en.html>; Díaz, Marcelo (2015, febrero 02). Un gorrión en la cabeza. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2015/02/un-gorrión-en-la-cabeza.html>

²⁴⁹ Ver: <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2008/12/fab-four.html> y cap. 3.1 de esta tesis.

²⁵⁰ Se sugieren: Miravalles, Ana (2008, junio 20). Fonoplatea en Ferrowhite. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2008/06/fonoplatea-en-ferrowhite.html> ; Díaz, Marcelo (2009, junio 11), Pedro Fontana Reyes nos invita. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com.ar/2009/06/pedro-fontana-reyes-nos-invita.html> y búsquedas bajo la etiqueta “fonoplatea” en *Archivo Caballero*, recuperadas de <http://archivocaballero.blogspot.com/search?q=fonoplatea>

²⁵¹ Ver Ferrowhite (2013, septiembre 27). La celebración. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/09/la-celebracion.html>

[...] el actito oficial, en el mes de septiembre, se hizo ahí en Ferrowhite, estando nosotros allá, frente al portón principal de la usina, y bueno, fue el intendente, fue el delegado municipal, un montón de gente, de asistentes, de los bomberos, de acá, de allá...bueno y digamos, la persona designada para hablar, ese día, fue Pedro Caballero. Que uno puede pensar, bueno, quizás estuviera cohibido, estuviera inhibido, tuviera miedo, digamos...Sin papel, sin nada...dio un discurso tan adecuado a las circunstancias...tan modesto pero tan luminoso a la vez... (G. Monacci, comunicación personal, 20 julio, 2019)

Pedro Marto²⁵² ha sido vocal en todas las comisiones de la AAC desde 2005 hasta 2014. De chico trabajó en una película de Armando Bo, y siendo joven fue el mozo personal de Arturo Frondizi cuando el ex presidente, derrocado, estuvo detenido en el Hotel Tunquelén en Bariloche. También fue barman, sommelier, estibador, hachero, empleado en un circo y en una plantación de manzanas. Fue fundador y presidente de la Sociedad de Fomento del barrio Saladero y candidato a concejal por el Partido Intransigente. Fue el primer vecino que puso su vida en escena en los unitarios del ciclo de Teatro documental [Imágenes 3.4, 3.8 y 3.9].

Desde hace muchos años es el anfitrión de Ferrowhite los fines de semana: aunque curiosamente nunca trabajó en el ferrocarril, luce su traje y gorra de guarda para darnos un boleto “al tren de los sueños”²⁵³. En el blog leemos que “para Pedro no existe el público, ni siquiera los públicos. Para Pedro hay vecinos. Importa menos si ese vecino viene de la mismísima China, es siempre un amigo por ganar” (Ferrowhite, 2016, septiembre 28). Además del registro de visitantes [Imagen 1.31], se encarga de

²⁵² Pedro Marto (Barrio Saladero de Ing. White, 1942). “Hijo de Enrique Marto y Modesta Primitiva Asegúin, quien le hablaba de los viejos tiempos. Salvo los 7 años en los que trabajó como mozo en el Hotel Llao-Llao en Bariloche, vivió toda su vida en el barrio. Entre 1974 y 1989 fue estibador portuario. Participó junto a Pascual Capelli en la Sociedad de Fomento de Ing. White y presidió durante 22 años la Soc. de Fom. del Saladero, en el transcurso de los cuales se gestionó la extensión de las redes de agua y luz al barrio” (Museo del Puerto de Ing. White, 2004, s/p). Ver: Ferrowhite (2008, junio 23). Marto concejal. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2008/06/marto-concejal-un-documental-en-vivo.html>; Ferrowhite (2016, septiembre 28). Querido público. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2016/09/querido-publico.html>. Asimismo, el cap. 2.2. de esta tesis y Del Saladero a FerroWhite, el camino más conocido por el vecino whitense Pedro Marto (2018, octubre 20). *Ingeniero White.com*. Recuperado de <https://www.ingenierowhite.com/del-saladero-a-ferrowhite-el-camino-mas-conocido-por-el-vecino-whitenses-pedro-marto/>

²⁵³ Pedro nos recibió en su rol de anfitrión de los fines de semana, y al consultarle si podíamos hacerle unas preguntas para esta investigación, con compromiso, respondió: “¡Es que yo ahora estoy trabajando! ¡Mirá! ¡Estoy meta y meta dar y dar boletos! Capaz más tarde, o cuando haya menos gente...” (P. Marto, comunicación personal, 21 julio, 2019). Sugerimos leer, asimismo: Díaz, Marcelo (2007, febrero 27). Un domingo en el museo. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2007/02/un-domingo-en-el-museo-i.html>

encender/apagar las luces de las fotos y de la calefacción en el invierno²⁵⁴. Según sus palabras:

Y, sí. Le ponemos mucho...mucho empeño, mucho amor a esto, para el trabajo. Porque no cobramos nada, pero...yo acá soy como...más que un familiar! A mí cuando yo estoy enfermo, aquí todos corren para verme, cómo estamos. Es una familia! Yo acá estoy mal acostumbrado, también. Aunque no cobro nada pero, como me quieren, me cuidan; si yo no vengo, por ahí me van a mi casa... (P. Marto, comunicación personal, 21 julio, 2019)

Angélica “Nenucha” Fordighini (Barrio Saladero, Ingeniero White, 1941) ha estado en todas las Comisiones Directivas de la AAC durante el período estudiado: como vocal titular entre 2008-2012 y como vocal suplente en las restantes; fue elegida vicepresidenta a fines de 2014 y presidenta en 2017.

Desde los 8 años ha vivido en el Boulevard. Al referirse a la casa familiar que fue demolida cuando se construyó la ruta, ha recordado: “Era un rancho hermoso, de adobe revocado, como se usaba antes: amarillo, rosa, blanco, con pisos de madera que se lavaban” (citado en Museo del Puerto de Ing. White, 2004, s/p). En 1958 se casó con Osvaldo Fernández, dueño del supermercado “El Globito”²⁵⁵.

Hijo de un bandoneonista que integró varias orquestas de Ingeniero White, **Florentino Alejandro “Cacho” Mazzone** se inició como jornalero en el puerto. Luego trabajó en YPF hasta que fue cesanteado por el gobierno militar en 1979 e ingresó a Cargill, en donde se desempeñó hasta 1986, cuando por Ley fue reincorporado a la empresa estatal. Es uno de los socios de la AAC que ha hecho de anfitrión en Ferrowhite todos los fines de semana desde abril de 2009 hasta la actualidad. A partir de la lectura de todas las publicaciones del museo, informa a los visitantes, asombrando por sus conocimientos de Historia [Imagen 1.15, 1.31].

²⁵⁴ Este comentario se refiere a la actividad previa al cierre de Ferrowhite en el marco de la pandemia de COVID-19.

²⁵⁵ “El Globito” es el apodo del Club Huracán del barrio Boulevard de Ing. White. Fundado en 1916, fue el único equipo de fútbol de la Liga del Sur que se clasificó y jugó dos campeonatos nacionales. En 1968, ganó por 1 a 0 a Estudiantes de La Plata, campeón del mundo en ese entonces. Su hinchada es conocida como “la Fiel” y sus fans como “cangrejeros”.



Imagen 1.31. Los anfitriones de Ferrowhite. Izquierda: Florentino “Cacho” Mazzone, en el parque del museo, da la bienvenida y acompaña hasta la puerta mientras invita a recorrer las salas. Merlino ha dicho: “Cacho siempre ha sido muy comprometido; atiende, es muy curioso, junta información para contar, se lee las publicaciones del museo taller...” (Comunicación personal, 26 febrero, 2019). / Centro: Pedro Marto, Cacho Romero y Pedro Caballero, en la mesa de entrada de la sala principal. Derecha: Pedro Marto anota en su cuaderno una suerte de estadística: “Sábado tanto, coordinador tanto” y la cantidad de visitantes con el mismo sistema que usa cuando juega al truco. Muchas veces este trabajo es compartido con Zulema Soria. Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imágenes 1.32. Izquierda: Diciembre de 2014: Izq.: Katty Aponte, Julieta Ortiz de Rosas, Zulema Soria; sentados: Pedro Caballero, Roberto “Chapa” Orzali, Florentino “Cacho” Mazzone; Arriba, de izq. a der.: Guillermo Beluzo, Silvia Gattari, Cacho Romero, Gustavo Monacci, Ana Miravalles, Carlos Mux, Analía Bernardi, Reynaldo Merlino, Jimena Orzali e Ida Muhamed. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Derecha: Analía Bernardi con Julieta Ortiz de Rosas en la XVIII Conferencia Internacional de MINOM (Córdoba, 2017). Fuente: MINOM-ICOM | Social Museology: Poetic and Political in Movement from Concrete Experiences - XVIII International Conference of MINOM

En este mismo sentido, la siguiente presentación publicada en el blog en 2016 podría haber sido aplicada a la experiencia vivida por cada visitante en los años previos:

Si bien es una dependencia del estado, el museo no se comporta como una oficina burocrática de esas en las que te piden el DNI para empezar a dialogar, sino que la conversación arranca por preguntarte si sos de Bahía (Blanca). Es Florentino “Cacho” Mazzone quien rompe el hielo con esa pregunta, y no porque esté haciendo una estadística o un estudio de públicos, sino porque lo que intenta es comenzar una comunicación. Cacho suele estar en el parque del museo, más que para vigilar quién entra al predio, para acompañarte hasta la puerta del museo, sugerirte un recorrido o simplemente darte la bienvenida. Adentro, te recibe Pedro Marto que, aunque vestido de Guarda del ferrocarril, no está para controlar si pagaste o no el boleto, sino para dártelo: acá el boleto no es un “pase”, es un “recuerdo”. A su lado está Zulema Soria, la casera del castillo,

para tranquilizar al visitante con la aclaración de que la entrada al museo es gratuita y que en todo caso, “primero recorran, dense una vueltita y si quieren a la salida, dejan una colaboración voluntaria para la Asociación Amigos del Castillo”. Mientras tanto, en la cocina Roberto “Chapa” Orzali corta la pastafrola que hizo Manina y prepara el mate para sus amigos, pero si estás un ratito ahí en la puerta, seguro que te convida uno. Y si tenés suerte, a la mesa de la entrada también pueden estar sentados Cacho Romero, Ida Muhamed, Cacho Santamaría, Bocha y Pochi Conte, Hugo Del Cero, Pepe y Juanita Morelli...(Ferrowhite, 2016, mayo 05)

Reynaldo Merlino ha afirmado que estos integrantes de la AAC devenidos amigos cotidianos han hecho de la institución su “segunda casa” y son quienes definen al museo taller (comunicación personal, 26 febrero, 2019).

4. Un enclave en la encrucijada

La concepción y organización de Ferrowhite en el mismo predio de la ex usina Gral. San Martín lo ha convertido, indudablemente, en un enclave, en un *museo de sitio* que protege ese patrimonio cultural arquitectónico, reconocido legalmente desde 2002.

Como hemos señalado en este capítulo, desde sus inicios coexistieron dos proyectos museales: uno, centrado en el resguardo de la colección y otro preocupado por una idea más amplia. Este debate interno entre Cristian Peralta y Reynaldo Merlino fue efectuado con disparidad de fuerzas, no sólo porque este último tenía mayor experiencia de gestión y conocimientos expositivos por haber sido director del Museo del Puerto durante quince años, sino porque desde 2004 detentaba el cargo superior de Coordinador de Museos. Sin embargo, esta vez no utilizó la autoridad que le otorgaba la función para imponer su decisión, sino que los testimonios demuestran que activó dos estrategias simultáneas.

En efecto, por un lado, se preocupó por formar un equipo de trabajo multidisciplinar, integrando a quienes ya conocía por haber sido parte de su *staff* y valoraba por su entrenamiento en el trabajo territorial con fines pedagógicos en las escuelas whitenses (Fabiana y Rodolfo) y/o por su práctica de historia oral (Fabiana y Cristian Testoni). Por otro lado, aprovechó las redes de sociabilidad tejidas previamente en la localidad portuaria para crear la Asociación Amigos del Castillo, presidida por alguien de su

máxima confianza (Gustavo), facilitador de su presencia en todas las reuniones²⁵⁶. Es decir, ejerció poder/influencia de manera formalmente solapada desde una comisión con la figura legal necesaria para solicitar fondos económicos adicionales destinados a la restauración del predio o a proyectos artísticos y en la cual pudo reforzar los vínculos con quienes facilitaron la construcción del entramado comunitario.

En este sentido, debe considerarse que ya en el primer Acta de reuniones de la AAC 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 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 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).

Casi diez años después, al sopesar lo realizado, Nicolás Testoni reconoció este logro en el blog:

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)

Al afirmar que los vecinos y las vecinas de los barrios Saladero y Boulevard son quienes definen a Ferrowhite, Reynaldo no ha hecho más que explicitar directamente la apuesta por la Museología social, que inició a fines de la década del '80 del otro lado del puente La Niña e imprimió a los dos museos whitenses en tanto espacios

²⁵⁶ En este sentido, su reemplazo de Peralta a comienzos de 2007 puede ser considerado como la visibilidad de una presencia que, de manera indirecta, había sido permanente.

capaces de abrirse integrando a dichos sujetos en los procesos institucionales y de comprometerse en la conexión del pasado con los problemas de la actualidad (Chagas, 2019).

Por esto, teniendo en cuenta el análisis epistemológico planteado en la Introducción y el desarrollo de este capítulo, consideramos que la síntesis conceptual interdisciplinar *museo de sitio socialmente específico*²⁵⁷ caracteriza con mayor precisión la idea de que en este museo taller se ha anclado una urdimbre social singular que, además del cuidado y de la valoración patrimonial, ha posibilitado la construcción de una dinámica institucional participativa y de acciones colaborativas de evocación y activación artísticas. Si bien hasta aquí no problematizamos estas dos últimas modalidades de trabajo, el despliegue de los protagonistas ha permitido demostrar la diversidad de trayectorias de vida y la multiplicidad de saberes puestos en juego al inscribir el significado localizado de las tomas de posición críticas respecto del denso contexto particular que las enmarcan.

El equipo institucional ha planteado dos autorrepresentaciones diferentes en referencia a las posibilidades de diálogo a partir de tanta heterogeneidad. Desde una mirada focalizada en las diferencias y en los conflictos, cerró el año 2014 diciendo:

Y también brindamos por eso. Por la dialéctica sin síntesis entre “los del medio” y “los de abajo”, entre los que viven a diez y a sesenta cuerdas del centro, con todas las asimetrías, los malentendidos y la irreductible distancia que el choque de nuestras copas simboliza. (Ferrowwhite, 2014, diciembre 05)

En esta misma línea, Natalia Martirena ha sostenido que “el trabajo con la comunidad requiere de un enorme cuidado, que a veces con la inmensa presión institucional del museo se hacía complejo de sostener. No es lo mismo armar una obra de danza con bailarines que si no funciona se termina o te mudás, a armar algo con vecinos que no sólo participan sino te dan un lugar, su confianza de que formes parte de su vida cotidiana” (N. Martirena, comunicación personal, 11 marzo, 2019).

²⁵⁷ Como desarrollamos en la Introducción, arriesgamos este binomio conceptual adjuntando la definición museológica tradicional de *museo de sitio* con la complejización social efectuada por Diana Ribas a la noción histórico-artística *site specific* al prestar atención a proyectos contemporáneos de la región del sudoeste bonaerense (Ribas, 2013).

Por su parte, Analía ha puesto el énfasis en el intento de *hacer* juntos desde el *entre* que posibilita el museo taller en tanto lugar para el encuentro físico y relacional:

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 acaso tensión 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)

Así, Analía ha reflexionado que estos amigos cotidianos han sido “una suerte de médiums de la experiencia de (y con la) alteridad que el museo habilita, en el sentido de que offician de mediadores entre el afuera y el adentro, el presente y el pasado, vos y (nos)otros” (Ferrowhite, 2016, mayo 05).

En esos ejercicios decolonizantes compartidos en los que el pensamiento y la acción confluían procesualmente, el hacer conjunto implicó un abanico amplio de actividades. Al brindar en diciembre de 2011, enumeraron: “En Ferrowhite se suelda, se escribe, se dibuja, se martilla y serrucha; se encola, se entinta, se filma, se cose y etiqueta; se escucha y se piensa; se baila y se canta; se lija, refila, remalla, estampa... y también se brinda. Los que hacemos este museo taller les deseamos un feliz 2012” (Ferrowhite, 2011, diciembre 31).

Ha sido en la dinámica de las conversaciones, en el vaivén del diálogo, en esa escucha creativa de una audiencia comprometida y afín donde ha podido aflorar súbitamente lo que estaba “cobijado en un silencio provisorio, a la espera, listo para emerger a la primera ocasión” (Arfuch en Richard, 2014, p. 68). Analía ha registrado:

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 este sentido, la clave ha estado en el uso del poder de la memoria como herramienta de intervención social, afirmando el rol de Ferrowhite como museo de sitio socialmente específico *con* la comunidad y no *para* la comunidad [Imagen 1.33], con funciones de movilización y dinamización de individuos y grupos para una mejor ecuación de sus problemas (Chagas, 2017a).

Natalia Martirena ha expresado que era el trabajo en equipo lo que más disfrutaba en su tarea de dirección y armado de la escena, en el día a día del proceso creativo de cada obra: “Leer, estudiar, capacitarnos, debatir en relación *con* personas que no venían del arte -como ferroviarios, marineros, vecinos- construyendo una tensión que generaba una potencia que pocas veces había vivido” (N. Martirena, comunicación personal, 11 marzo, 2019).

Esos agenciamientos de enunciación que han bregado por el desmantelamiento de la producción de subjetividad capitalística han sido modos de subjetivación singulares o “procesos de singularización” que han coincidido con un deseo, con un gusto por vivir, con una voluntad de construir mundos y con la instauración de dispositivos que han posibilitado crear tanto estructuras de defensa, trincheras de resistencia micropolítica, como estructuras más ofensivas para “cambiar la cabeza”. Es decir, la participación/colaboración activa y continua de jubilados y jubiladas durante los años estudiados ha sido mucho más que un centro de día para personas de la tercera edad²⁵⁸. Al articular aperturas y contactos, estos sujetos en tanto “dispositivos vivos”, encarnados en el propio entramado social han permitido relaciones de complementariedad y de apoyo, procesos transversales, devenires subjetivos que en su esfuerzo para direccionar la pulsión vital de ese cuerpo social hacia la creación artística ha efectuado una “revolución molecular” (Guattari y Rolnik, 2013 [1986]; Rolnik, 2019).

²⁵⁸ Sugerimos el video resumen de lo sucedido en Ferrowhite durante la Noche de los Museos del 22 de mayo de 2010, recuperado de <https://vimeo.com/12003912>



Imagen 1.33.

“Salimos afuera para brindar con todos ustedes. Feliz año les desea Ferrowhite (museo taller)”. 31 de diciembre de 2014. Detrás, el castillo (Ex Usina General San Martín) y la torre de señales.

Fuente: Archivo Ferrowhite.

2. La participación como dinámica institucional

Imaginen este museo como un banco de pruebas. Un espacio en el que sería posible establecer conexiones no previstas en ningún manual. Un lugar en el que vincular, por ejemplo, la transcripción de los libros de personal del Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico con la publicación del diario de viaje de un inmigrante empleado a principios del siglo XX en una de las tantas cuadrillas de alambradores de ese mismo ferrocarril. Conecten ese encuentro a decenas de entrevistas con trabajadores ferroviarios y portuarios, y enganchen a ellas la producción de videos que rastrean la actual transformación de esos oficios en saberes de supervivencia, luego, acoplen al conjunto la recuperación de un torno de más de cuatro toneladas, un “café secreto”, el armado de una maqueta que releva al detalle nuestro “Ferrocarril Pago Chico” y la reunión de una barra de amigos que se planta en la entrada cada domingo. Por último, pongan todo esto a girar, dando y dando manija, y Ferrowhite arranca. (Testoni, 2010, septiembre 26)

En este capítulo, atendemos al modo en que la participación establecida a partir de “conexiones no previstas en ningún manual” ha sido enfatizada desde los inicios de Ferrowhite en la dinámica institucional: como clave patrimonial, expositiva, historiográfica y educativa. En este sentido, revisamos los vínculos entre colección, archivo material e historia oral en la definición temática, en la construcción de un relato histórico plural y en la utilización de dispositivos no convencionales de exposición en este museo de sitio socialmente específico.

Intentamos demostrar así que, al ir al pasado para cuestionar el presente mediante ejercicios basados en la interacción, la sociabilización y el intercambio entre los sujetos intervinientes, este museo taller ha gravitado sobre las acciones o actividades más que en los objetos y ha generado obras abiertas (no inconclusas) porque, si bien se han podido augurar determinadas respuestas, no se han podido dar resultados apriorísticos sobre las actitudes de los participantes (Crespo-Martín, 2016).

Como “un banco de pruebas”, el equipo institucional ha colocado de una manera experimental a este museo en la línea de los dialécticamente contemporáneos (Bishop, 2018); al mismo tiempo que, sin tener museólogos, ha impulsado las premisas propuestas por la Mesa Redonda de Santiago en 1972, recuperadas por la Museología social (Chagas, 2009).

1. La definición temática institucional

La pregunta es cómo armar un museo desde un ferrocarril que está arrasado, que queda muy poco en pie; lo que queda en pie son algunas de las personas que estaban; como si ese desguace, esa situación, hubiera dispersado esa historia. Y en realidad, ¿qué es lo ferropuertoario hoy? Bueno, son estas historias que están acá, acá, allá...y que uno puede empezar a *linkear* a partir de estos objetos y documentos. (N. Testoni, comunicación personal, 6 marzo, 2011)

La respuesta a esa cuestión inicial planteada por Nicolás Testoni ha sido configurar a Ferrowhite como un museo del *trabajo ferropuertoario*, diferente a los otros museos ferroviarios tradicionales que hay en nuestro país²⁵⁹. En una entrevista, al contestar qué perspectiva le ha dado formar parte de “uno de los pocos museos que tienen al trabajo como objeto central”, Ana Miravalles ha reflexionado:

Es cierto, el trabajo, y quienes lo sostienen, tienden a quedar ocultos en las cosas que el propio trabajo produce. El museo va un poco a contramano de esta tendencia reponiendo en sus salas no sólo los objetos del pasado ferroviario o portuario sino la figura de sus trabajadores en acción. En Ferrowhite está aquella vieja máquina de coser, y también Ida Muhamed, que te cuenta cómo era perder las huellas digitales fabricando tres mil bolsas de arpillera por día, mientras te ceba un mate y compagina los números del té bingo que prepara para este fin de semana. Si aceptás el mate y te quedás con ella, puede que al rato te ponga a trabajar también a vos. Ferrowhite es un lugar en el que, mil y un conflictos mediante, una comunidad, o parte de esa comunidad, cuenta su historia a la vez que organiza su día a día, un museo en el que aprendí que tanto el mundo del trabajo como el trabajo del historiador son casi siempre algo más que lo que habitualmente entendemos por eso. Como escribimos en una de las paredes del taller que hoy ocupa el museo, “Un trabajador nunca es sólo un trabajador” -lo que hace por un salario- “sino también lo que desea y lo que teme, qué come y cómo baila, las cosas por las que brinda y aquellas por las que lucha.” (Miravalles en Yuszczuk, 2015, diciembre 18)

Si bien esta dedicación específica a la experiencia de los trabajadores supuso discutir el criterio patrimonial y focalizar la mirada en las herramientas o las enormes máquinas, Reynaldo ha afirmado que “sin dudas, la colección fue la excusa para otro montón de actividades”²⁶⁰ (comunicación personal, 26 febrero, 2019).

²⁵⁹ Entre los museos que tienen como emplazamiento las estaciones, o que rescatan del ferrocarril la idea de tren, de tren de pasajeros, se pueden mencionar, por ejemplo, el Museo Nacional Ferroviario de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Museo Ferroviario de Tandil, el Ferroclub Chivilcoy, el Museo Ferroviario-Ferroclub Azul en la ciudad de Azul, el Museo Ferroviario de Cruz del Eje (Córdoba), el Museo Ferroviario de Comodoro Rivadavia, entre muchos otros.

²⁶⁰ Reynaldo nos ha comentado que en el Galpón Enciclopédico -proyecto en el que actualmente se encuentra- le pasó lo mismo que en su momento le sucedió en Ferrowhite: “no me enamoré de la enorme

Esta pérdida del aura de sacralidad de los objetos y el desplazamiento hacia los sujetos, la convicción de que “las cosas son lo contrario de las personas” en tanto principio con “una raíz tan profunda en nuestra percepción, e incluso en nuestra conciencia moral” (Esposito, 2016, p. 7)²⁶¹ se concretó también al plantear un modelo curatorial participativo.

2. La construcción colectiva de un patrimonio incompleto

Una llave inglesa es un pedazo de hierro. Pero una llave inglesa en las manos de Pedro Caballero, como en las manos de cualquier otro ferroviario, es un objeto valioso. En esa llave inglesa está el imperio inglés, el trazado urbano de Bahía Blanca con los barrios que quedan a un lado y otro de las vías, el puerto, la Junta Nacional de Granos, el Banco Mundial, el General de los Estados Unidos Thomas Larkin y su plan para “racionalizar” la red ferroviaria argentina, y también está el dirigente gremial Osvaldo Ceci, y los huelguistas del 58, y Hugo Llera, arquero notable que dejó Estudiantes de la Plata para venir a Bahía a trabajar al ferrocarril, en épocas en que un futbolista no ganaba ni la mitad de lo que ganaba un ferroviario!, y la mujer de Hugo, que marchó por Avenida Alem cuando él y todos los huelguistas fueron presos (...) Todo eso sabía Pedro Caballero. Por eso podía donar una llave inglesa al museo diciendo “es un objeto histórico”. Porque no hay una Gran Historia y una pequeña historia, no hay una historia de notables y una historia de la “gente común”. Hay historia, a secas. Y vida: cambiante, contradictoria, diversa. (Díaz, 2015, febrero 02)

Los objetos de la colección y los documentos del archivo de Ferrowhite no han sido definidos según su función o según las clases en las que podrían subdividirse para facilitar el análisis, sino en vista de los procesos por los cuales las personas han entrado en relación con ellos y de las conductas y relaciones humanas que han resultado de ello (Baudrillard, 1969). Es decir, han sido considerados en su capacidad de operar una síntesis incontestable de un tiempo histórico (Arfuch en Richard, 2014).

colección de objetos, sino de toda la posibilidad de hacer con ella” (R. Merlino comunicación personal, 26 febrero, 2019).

²⁶¹ Esposito afirma que ese deslizamiento es el resultado de un largo proceso de regulación que ha recorrido la historia antigua y moderna modificando sus contornos. Atribuye al *ius* romano la consolidación normativa de una división que ya estaba ampliamente aceptada y que desde entonces recorrió Occidente con el cristianismo y la filosofía en el campo del conocimiento. Para el autor, solamente es posible remontarse a sociedades más antiguas para encontrar una lógica de intercambio que contraviene el esquema binario del mero dominio de las cosas por las personas y han de ser comprendidas desde el ángulo del cuerpo (Esposito, 2016, p. 8).

La potencia política de este museo ha dependido, en gran parte, de su manera de problematizar el patrimonio²⁶², sin asociarlo a los términos identidad, tradición, historia, monumentos, que habitualmente delimitan un perfil, un territorio en el cual “tiene sentido” su uso (García Canclini, 1993, p. 16). Su reformulación del trato dado a los objetos y a los documentos ha ido más allá del simple rescate y/o la exhibición, en tanto el equipo ha considerado sus usos sociales con una visión más compleja de cómo la sociedad se ha apropiado de su historia, volviendo inteligibles los vínculos entre ellos y formulando hipótesis sobre lo que significan en el presente. De este modo, los ha concebido como fragmentos que

permiten entender algo de aquella realidad pasada que, de todos modos, siempre nos va a resultar inaprehensible en su totalidad (Ginzburg, 2010: 54 y 370). Pero fundamentalmente porque Ferrowhite, al plantearse como museo comunitario, no solo habla de una comunidad, se remite y se referencia en ella sino que incorpora sus procedimientos de memoria, y se constituye en vínculo entre las historias particulares y la historia de conjunto (Derrida, 1947: 24). (Herro y Miravalles en Ferrowhite, 2016, septiembre 19)²⁶³

Es decir, estos trabajadores y trabajadoras de la cultura han recuperado las premisas que desde los años ‘70 han sustentado la museología latinoamericana²⁶⁴, han propuesto un abordaje de la historia desde el presente en clave benjaminiana que “produce una comprensión del hoy con perspectivas en el futuro y reimagina el museo como un agente histórico activo que habla en nombre no del orgullo nacional ni de la

²⁶² El término “patrimonio” refiere al mundo en que la institución museo surge y se consolida; alude a cosas poseídas y a quién las posee; de acuerdo a su etimología es el *Pater familias*, en la Antigua Roma el ciudadano varón, sujeto de derecho, bajo cuyo control estaban los bienes y personas que pertenecen a su casa. Es decir, que viejas jerarquías sedimentan sus significados y su naturaleza permanece sujeta a disputas en torno a la propiedad, el sentido y los usos de lo que se “atesora”. Si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos (García Canclini, 1993). Durante la gestión de Nicolás Testoni, Ferrowhite ha adoptado la noción de “fratrimonio”, propuesta y desarrollada por Mario Chagas (MINOM, 2017). Dicha idea permite volver sobre la etimología tanto de patrimonio como de museo, para pensar “el museo entonces como una casa de pares, como un lugar que habilita las relaciones horizontales y las construcciones en tiempo presente” (Beluzo, G., Bernardi, A. y Testoni, N., 2018c, p. 6).

²⁶³ En la Introducción a esta tesis explicamos por qué consideramos que Ferrowhite no es un museo comunitario.

²⁶⁴ Ya en la década del 80 señalaba Mario Chagas que la Museología habilita dos abordajes distintos y complementarios respecto al objeto. Por un lado, puede ser considerado como punto inicial -como advertimos en Ferrowhite- con una colección capaz de suscitar preguntas y, en consecuencia, acciones e investigaciones; por otro, como punto de llegada, en tanto materialización o resultado final de un estudio realizado. Para este autor, comprender la dinámica de estos abordajes es muy importante, pues una pequeña alteración de enfoque o de contexto transmuta el punto de llegada en punto de partida y viceversa, y esto enriquece enormemente las posibilidades de utilización del acervo de los museos para propiciar la reflexión (Chagas, 1985).

hegemonía, sino del cuestionamiento y del disenso creativos” (Bishop, 2018, p. 83)²⁶⁵. Así, en lugar de considerar la colección y el archivo como un depósito de tesoros, los han repensado como un “archivo de lo común”, como un medio para diversas actividades, que han desplegado temporalidades superpuestas como una manera de escribir un “hasta-ahora-inarticulado contexto histórico”. A su vez, en tanto institución estatal, al desarrollar prácticas críticas y relacionales entre el patrimonio y la historia oral han alentado la multiplicidad de puntos de vista como base constitutiva de la democracia.

2.1. La colección

Ferrowwhite es un museo ferroviario. Pero la mayoría de los objetos que guarda no fueron donados por el -hasta 1992- Ferrocarril Nacional General Roca. Tampoco por los concesionarios privados que vinieron después. Todas esas cosas están en el museo porque algunos ferroviarios supieron tomarlas del lugar en el que estaban y con, o sin, el visto bueno de sus jefes, lograron llevárselas a su casa. A nadie se le ocurriría decir, sin embargo, que las robaron. Estiraron la mano cuando ya se veía cuál iba a ser el destino de la empresa estatal, es decir, cuando fue evidente que el verdadero robo era aquel que ocurría a la vista de todos y con firma de ministro. Es cierto, no todo el que se llevó algo lo trajo al museo después, pero también es verdad que si en nuestras salas no exhibimos una locomotora se debe, en definitiva, a que nadie encontró la manera de hacerla caber en un bolso. Al menos por ahora (...) quienes en los años noventa lograban la pequeña proeza de robarle al ladrón, entendieron además que la porción escamoteada del botín no formaba parte exclusiva de su interés o memoria personal, sino que funcionaba también como el nexo necesario con una historia considerablemente más amplia. (Ferrowwhite, 2015, septiembre 6)

Si bien la intención inicial fue recuperar uno de los sectores del predio de la ex-Usina General San Martín como espacio de conservación del Museo del Puerto, casi simultáneamente surgió la idea de alojar, además, la colección de unas cuatro mil piezas que Adolfo Repetti y otros empleados ferroviarios habían juntado al sentir

²⁶⁵ Al reflexionar sobre *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), Bishop ha destacado la distinción benjaminiana entre la historia enunciada en nombre del poder, que registra triunfos y vencedores, y una historia que nombra e identifica problemas del presente, rastreando en el pasado los orígenes de este momento histórico presente; es decir, el pasado se convierte en el giro dialéctico que inspira un despertar de la conciencia. En este sentido, ha sostenido que “es llamativo que sus teorías hayan sido tan influyentes en el arte visual y, sin embargo, hayan producido tan poco impacto en las instituciones en las que es mostrado y las historias que narra” (Bishop, 2018, p. 82).

riesgo de que se perdieran con las nuevas autoridades del Ferrocarril -que había pasado a manos de concesionarios privados- y, por seguridad, habían puesto bajo el resguardo de la municipalidad [imagen 2.1]. Reynaldo Merlino nos ha comentado que, en tanto el Museo Histórico no tenía posibilidad de trabajar ese conjunto, a Cristian Peralta y a él se les ocurrió presentarse a la convocatoria de la Fundación Antorchas dirigida a quienes estuvieran interesados en obtener un subsidio destinado al armado de una colección.

En este mismo sentido, también Nicolás Testoni ha afirmado esa dimensión social participativa inicial al afirmar que este espacio “no sería el que es al margen de la trayectoria vital de un montón de gente” y, con humor, recordar:

Una de mis primeras tareas en Ferrowhite consistió en acompañar a Adolfo Repetti en busca de un lote de herramientas arrumbado en el viejo Hotel de Inmigrantes de Bahía Blanca. Me acuerdo porque traerlas costó. Esos fierros pesaban. Fue durante una de aquellas excursiones que ayudando a cargar una bigornia sobre la camioneta de la Delegación Municipal, sentí por primera vez el dolor de cintura que cada tanto me recuerda la trágica obviedad de que no seremos jóvenes ni estaremos vivos para siempre. La bigornia podría haber terminado en una fundición y mi cintura, junto con mi sentimiento de eternidad, hubieran permanecido a salvo, al menos por un tiempo. Pero no, fue a parar al museo. Una, y otra, y otra vez, martillan con empeño los chicos de las escuelas que mis compañeros guían. TAN, TAN, TAN, golpean los visitantes domingueros que llegan al museo para descubrirse mortales. (Testoni en Ferrowhite, 2015, septiembre 6)²⁶⁶



Imagen 2.1. Izquierda: Piezas y herramientas en el almacén. / Derecha: Luis Firpo y una llave de la colección. Fuente: Archivo Ferrowhite.

²⁶⁶ Texto expuesto durante las jornadas “El Museo Reimaginado”, Bs. As., septiembre 2015.

Gustavo Monacci, por su parte, nos ha comentado que también Pedro Caballero ha facilitado parte de la colección:

En su casa, en el patio -porque también era, como yo, un acumulador- su patio estaba absolutamente lleno de todo tipo de objetos. Entre todos los objetos que había, había una montaña de herramientas, dadas de baja en el ferrocarril en el galpón de locomotoras, o en Maldonado, en el taller de Maldonado, y que él -porque le daba lástima que estuvieran tiradas ahí- se las iba llevando a su casa, las iba llevando, las iba llevando, las iba...pero era una montaña de herramientas manuales. Y bueno, todo eso, un día, con él, las cargamos, hice dos o tres viajes en mi furgoneta y las llevamos a Ferrowhite. Yo las limpié todas, y después se incorporaron a la colección. Pero hay, qué sé yo...más de un estante, de una de esas estanterías enormes, que estaban en la casa de Pedro. Digamos que él era un ladrón/benefactor, porque todo ese patrimonio, teóricamente, pertenecía al Estado argentino, a la empresa Ferrocarriles Argentinos, pero a dios gracias, él lo salvó, de la muerte en el horno de la fundición. (G. Monacci, comunicación personal, 20 julio, 2019)

Este ejercicio de construcción participativa del conjunto de objetos que habían pertenecido a trabajadores ferroviarios ha determinado, en primer término, que la colección de Ferrowhite sea homogénea. Cada pieza es un símbolo, no de algún valor específico, sino de la serie de la que forma parte (Baudrillard, 1969, p. 98), procedente de los grandes talleres ferroviarios instalados en la región (Talleres Noroeste, Taller Maldonado, Taller Spurr, Galpón de Locomotoras Ingeniero White) y, en menor medida, de las estaciones, oficinas administrativas y terminales portuarias pertenecientes al Ferrocarril del Sud (1884-1948), el Ferrocarril Bahía Blanca al Noroeste (1887-1904), el Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico (1904-1924) y el Ferrocarril Nacional General Roca (1948-1992).

A su vez, si como señala Nerea de Diego Murillo “la colección posibilita proyectarnos sobre ella, funciona como totalización de las imágenes de nosotros mismos; dicho de otro modo: nos coleccionamos” (2016, p. 68), se vuelve evidente que las razones que justifican el acervo de Ferrowhite tienen también un carácter social. En efecto, todos los testimonios han coincidido en el tejido simultáneo de lazos, incluso afectivos, como ha quedado evidenciado en el siguiente comentario de Gustavo Monacci:

Las herramientas, que para mí son elementos muy, son muy atractivos, muy llamativos estéticamente, pero para mí gusto personal, digamos, porque son la extensión de la mano del hombre; la manifestación de su poder de transformación del mundo, no es cierto? Porque con esas herramientas se reparaban, se mantenían, se desarmaban y armaban las locomotoras, y los vagones, y todo, que era el trabajo que hacía Pedro Caballero en el galpón de máquinas.

Digamos, como para hacer un refrán o una rúbrica, en este caso, de Pedro Caballero, digamos que, haber conocido, haber tratado con él, porque él también me buscaba, me hablaba -hablaba mucho, pero me buscaba- son hechos, son experiencias que no pueden pasar inadvertidas ni al cristiano más curtido y más impermeable, no es cierto? Así que para mí fue...el caso de Pedro como el de otros, pero vamos a reducirlo o a simbolizarlo en ese caso de él, bueno, te agregan a la vida, te agregan al conocimiento del cristiano, y de actitud frente a la vida y de...bue, no sé más cómo decirlo. Pero digamos que son grandes hallazgos y grandes premios que te da la vida, no? (G. Monacci, comunicación personal, 20 julio, 2019)

Al mismo tiempo, en relación a esa enorme colección de herramientas, el equipo ha sostenido que “al aceptarlas, estábamos asumiendo como propia la demanda no sólo del grupo de ferroviarios que las había ‘salvado’, sino de un sector mucho más amplio de la sociedad, de reconstruir una historia compleja que corría el riesgo de desaparecer junto con ellas” (Ferrowhite, 2014, noviembre 27). Desde el punto de vista conceptual, entonces, los objetos importan no por su capacidad de permanecer “puros”, iguales a sí mismos, sino porque “representan ciertos modos de concebir y vivir el mundo y la vida propios de ciertos grupos sociales” (Girese, 1979, p. 50 citado en García Canclini, 1993).

2.2. El archivo documental y oral

El punto de partida fue un tanto descorazonador ya que una de las primeras noticias que tuvimos del inmenso archivo de los talleres fue que todos los legajos de los obreros, desde 1897, habían sido quemados en el horno de la herrería (Herro y Miravalles en Ferrowhite, 2016, septiembre 19).

En Ferrowhite, también el importante acervo compuesto por documentos escritos y fotografías ha respondido a un ejercicio de construcción colectiva y es, por lo tanto, incompleto e inconcluso. Del mismo modo que con los objetos de la colección, fueron algunos ex trabajadores ferroporuarios, en tanto “archivistas espontáneos”, quienes

(...) decidieron que esas cosas, que no le importaban a nadie, tenían valor: registros de personal, libros contables, formularios, manuales de locomotoras y carpetas de cursos de capacitación peregrinaron por varias sedes hasta llegar, en 2003, a nuestras manos y quedar -en un primer momento- acomodados en las estanterías del museo según su tamaño y peso; luego se agregaron libros, fotografías y documentos personales donados por ex trabajadores ferroviarios y portuarios, y vecinos de Ing. White y Bahía Blanca, según el azar de las visitas o las entrevistas;

y papeles encontrados en contenedores en la calle o en oscuros altillos que llegaron envueltos en papel de diario o en cajas de galletitas en vez de terminar en el camión de la basura. (Herro y Miravalles en Ferrowhite (2016, septiembre 19)

Entre otros documentos encontrados azarosamente, se han destacado los que estaban en la Estación Sud. Cuando Gustavo Monacci fue convocado por la persona que tenía que poner en marcha el reloj que desde hacía varios años estaba detenido, trepó hasta el entretecho y allí encontró horarios de llegadas y partidas de los trenes, reclamos al Departamento de Tráfico y sus correspondientes respuestas, informes diarios y mensuales de las estaciones del Ferrocarril Sud en esta zona, correspondencia con las principales casas comerciales, registros pluviométricos.

Asimismo, algunos materiales fueron un hallazgo de segundo tiempo. A principios de 2005, el personal de la biblioteca del Sindicato de maquinistas La Fraternidad, de Ing. White se contactó con el equipo de Ferrowhite cuando, al hacer espacio en el local, encontraron “un libro de locomotoras”²⁶⁷. Así, pudieron recuperar un armario cuyo contenido iba a ser llevado al Centro Luis Braille para ser “reciclado” como papel, e ingresaron al archivo 350 libros, en su mayor parte referidos a filosofía y política de principios de siglo XX, de autores anarquistas, socialistas y comunistas, junto a otros de temas ferroviarios, a novelas de Zola y Dumas, a enciclopedias y libros que hoy llamaríamos de “autoayuda”. En el mismo mueble, además, hallaron ejemplares de revistas de La Fraternidad, listas de los socios y de los libros de la biblioteca, y un registro del movimiento de préstamo de los volúmenes.

Otras veces, hubo donaciones voluntarias. Por caso, Pedro Caballero fue desplazando su archivo personal hacia el museo, poco a poco. Gustavo Monacci ha recordado:

Pedro era un personaje absolutamente excéntrico, que vivía solo en una casilla de madera del Ferrocarril Sur de 1890, o 1900, sin el menor confort, pero aplastado, digamos, por su colección de revistas, de libros; aplastado, acompañado, rodeado y acuñado por su colección de revistas, de libros de historia... todos los gatos abandonados y huérfanos que encontraba por ahí y él se los llevaba y les daba de comer...y, digamos, toda la experiencia de su vida y toda la enorme cantidad de información que él había absorbido de todas esas lecturas, ¡porque era dueño de una memoria prodigiosa! ¡Y una persona que apenas había terminado la instrucción primaria! Pero

²⁶⁷ “No solamente se destruyó el ferrocarril en tanto maquinarias e institución, sino que, y como resultado de un largo proceso, se destruyó toda una cultura, un modo de entender el trabajo y la realidad, al punto que la bibliotecaria que llama considera que lo único valioso para el museo es el libro de las locomotoras” (Herro y Miravalles en Ferrowhite, 2016, septiembre 19).

hablaba con una fluidez...con una precisión...con una exactitud, que causa asombro, eh? Que causa asombro a personas que hemos tenido experiencia universitaria, que bueno, uno ha escuchado a muchos docentes, profesores, aficionados, etcétera, etcétera...y uno se encuentra que en la vereda de enfrente, o al pasar en Ferrowhite, un día entra un jubilado ferroviario, que se ha agarrado una depresión machaza porque, justamente, antes de ayer se jubiló y no sabe qué hacer con su tiempo y con su vida. Y este jubilado que mañereaba y mañereaba y no quería venir, hasta que un día vino, entró y empezó a hablar, con uno, con otro, qué se yo...y después se estableció allí como si ese fuera su despacho oficial. Él todas sus revistas, todas sus cosas, las fue llevando a Ferrowhite. (G. Monacci, comunicación personal, 20 julio, 2019)

Durante ocho años, este amigo cotidiano de Ferrowhite fue el protagonista de un modo no convencional de practicar la memoria institucional. Mediante el contacto regular con Ferrowhite, tomó conciencia del valor de sus datos y le dio un nuevo sentido a su vida, revirtiendo la depresión que le había producido el vacío laboral posterior a la jubilación. A partir de este ejercicio museal micropolítico (Rolnik, 2013), Pedro modificó sus técnicas como “archivista”, anotando en cuadernos escolares [imágenes 2.2] o viejos formularios del ferrocarril los nombres de sus compañeros de escuela o de trabajo fallecidos, de ministros, de intendentes de la ciudad, los nombres y números de las locomotoras a vapor, o de sus gatos:

(...) tomó la costumbre de registrar en su cuaderno nuevo que le regalamos, día a día, a dónde iba, con quiénes se encontraba, qué hacía, qué veía. Si conversábamos, por ejemplo, sobre los lugares donde en otras épocas se hacían bailes, cuando volvía a su casa agregaba una lista completa de salones y centros de reunión. El cuaderno se fue convirtiendo en un diario no sólo de sus actividades sino también en un registro de las regiones por las que iba transitando su memoria prodigiosa. (Herro y Miravalles en Ferrowhite, 2016, septiembre 19)

Al nombrar, en cada lista ha hecho visible algo que quizás antes no estaba, ha producido sentido y, al igual que su colección, ha abierto “una puerta de acceso al conocimiento, que se cuestiona a sí misma a través de su forma” (Diego Murillo, 2016, p. 80)²⁶⁸. Desde que a comienzos de 2007 este entrañable jubilado se integró a la actividad institucional cotidiana²⁶⁹, Ana Miravalles comenzó a administrar también

²⁶⁸ Para Humberto Eco, esta clasificación incongruente confirma la capacidad poética de la lista para transgredir: “La lista consigue su punto de máxima herejía y blasfemia en contra de cada orden lógico preconstituido. (...) De este modo, se afirma que la lista no es tan sólo un dispositivo lúdico, juego literario, sino más bien una forma de conocimiento, o sea de desconocimiento, una crisis del saber establecido” (Eco, 2011, citado en Diego Murillo, 2016).

²⁶⁹ Sobre la actividad cotidiana de Pedro Caballero en Ferrowhite, se recomienda leer: Miravalles, Ana (2008, junio 20). Fonoplatea en Ferrowhite. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2008/06/fonoplatea-en-ferrowhite.html> y Ferrowhite (2015, febrero 02). Un gorrión en la cabeza. *Museo taller*. Recuperado de

un blog con su nombre (<http://archivocaballero.blogspot.com/>), en donde ha recuperado su historia, sus fotos, sus libros y sus relatos, que se convirtieron en una “llave de acceso” a la historia de la ciudad, del ferrocarril, de la comunidad en un sentido mucho más amplio, hasta dos días antes de su muerte, a fines de enero de 2015.

Complementariamente, desde el museo también se valoró la existencia y la pertinencia de prácticas de memoria como la suya [imágenes 2.2]. Así, “en una misma caja del Archivo podemos encontrar entradas de cine y recibos de sueldo, (e inclusive las bolsas en las que guarda sus cosas forman parte del archivo). El orden de sus papeles sigue las vueltas de su memoria, no corresponde a un orden cronológico o tipológico sino que tiene una estructura en espiral, un bucle” (Herro y Miravalles en Ferrowhite, 2016, septiembre 19).



Imágenes 2.2. Prácticas de archivo/memoria.

En septiembre del 2012 Ferrowhite se sumó a los festejos por el aniversario de Ingeniero White con una muestra de imágenes recopiladas en los años '90 por Adolfo “Cachi” Repetti, seleccionadas y comentadas por Pedro Caballero. "Álbum White" constó de 127 años en 127 fotos de clubes, escuelas, sociedades de fomento, sindicatos y comercios, de fiestas, bailes y vecinos del puerto.

Izquierda: Pedro con parte de su colección de publicaciones.

Derecha: Cuadernos de Pedro Caballero. Fuente. Archivo Ferrowhite.

En este sentido, el equipo ha procurado armar los retazos de un mundo del trabajo perdido mediante una metodología dual: unas veces, con prácticas y materiales de archivo que no han sido exactamente “profesionales” y, otras, con un trabajo sostenido procurando un orden, catálogo y accesibilidad documental de acuerdo con los

<http://museotaller.blogspot.com/2015/02/un-gorrion-en-la-cabeza.html>. Asimismo, el video: <https://vimeo.com/118299139> y los caps. 1.3 y 3 de esta tesis.

protocolos reconocidos. Esta profesionalización de la tarea fue tardía. Si bien Cristian Peralta, Adolfo Repetti, Gustavo Monacci y Héctor Guerreiro empezaron organizando las estanterías, la sistematización fue realizada por Ana Miravalles, poco a poco, al ir incorporando las fotografías, los papeles personales y los objetos donados por los vecinos y las personas entrevistadas a lo largo de los años y, especialmente, al investigar sobre los Talleres ferroviarios Bahía Blanca Noroeste²⁷⁰.

Al mismo tiempo, Fabiana Tolcachier y Ana Miravalles entrevistaron a trabajadores y trabajadoras [imagen 1.20]. Esta última ha señalado que, si bien al principio contactaron con quienes se acercaban al museo, posteriormente, cuando se fue definiendo como objeto de estudio e interés la historia de los talleres ferroviarios, también empezó a buscar a quienes trabajaron en diferentes épocas en los Talleres Ferroviarios Bahía Blanca Noroeste²⁷¹ (A. Miravalles, comunicación personal, 5 marzo, 2019).

En el museo taller, estos testimonios no sólo han sido relatos para el *corpus* del archivo oral. El ejercicio de apropiación de la memoria ha sido usado como herramienta de intervención social (Chagas, 2017): las estrategias dialógicas han facilitado e impulsado la consolidación de una relación fluida con las personas contactadas; Ida Muhamed, por ejemplo, ha expresado: “¡Y Ana me encanta!, porque ella busca hasta lo imposible. A ella le encanta que uno le cuente historias, historias, historias y ella después siempre investiga e investiga...” (Comunicación personal, 19 abril, 2019).

En el paso del yo al nosotros planteado por Ida, la recuperación del recuerdo individual ha llevado a la experiencia colectiva y ha dado origen a distintas pesquisas históricas. Es decir, a partir del recuerdo -de “aquellos fragmentos temporales que son rescatados del olvido debido a su mayor pregnancia individual o colectiva” (Richard, 2010, p.

²⁷⁰ Sugerimos ver también Ferrowhite (2017, diciembre 9). ¿Rompecabezas, caleidoscopio o strudel? *Museo taller*. Recuperado de http://museotaller.blogspot.com/2017/12/rompecabezas-caleidoscopio-o-strudel_9.html. A su vez, en 2018, en ocasión del curso virtual “Un museo común. Museos y comunidades”, el equipo propone una relación con el ensayo sobre la economía del don, de Marcel Mauss. Ver: Beluzo, G., Bernardi, A., y Testoni, N. (2018c) y Mairesse (2013).

²⁷¹ En las entrevistas aparece repetidamente la idea de ser parte de la “familia ferroviaria”, representación que evoca de algún modo el vínculo de solidaridad que unía a estos hombres en el trabajo pero también las situaciones “gestadas a lo largo de una historia difícil”. Si en Ingeniero White ‘hay cientos de museos de historia ferroviaria’, existen, por otra parte, tantos ferroviarios como versiones, en muchos casos irreconciliables, de esa historia” Ver (Testoni, Nicolás (2007, marzo 4). En Ingeniero White hay cientos de museos ferroviarios (II). *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2007/03/en-ingeniero-white-hay-cientos-de.html>)

13)-, las historiadoras de Ferrowhite han efectuado una operación en la que la memoria ha sido una asociación *entre* el pasado y el presente.

Aún más, algunas veces, las voces y los cuerpos dieron un sentido tan pleno a su experiencia al transmitir esas “intermitencias que aún contienen energías latentes” (Richard, 2010, p. 13) que han posibilitado hacer borroso el límite con la ficción (Arfuch, 2013) en las obras del proyecto Archivo White. Otras veces, la fuerza crítica de extrañamiento de esos testimonios perturbó el presente y fue punto de partida para otros ejercicios decolonizantes colaborativos como la Rambla de Arrieta y el Arca Obrera, en los que la imaginación poética buscó dar cuenta de lo omitido por las historias oficiales.

En definitiva, las entrevistas han evidenciado tanto la necesidad institucional de entender el pasado como de utilizar esa mediación para interferir en la vida comunitaria, moviéndose entre la creación y la resistencia (Chagas, 2017). Asimismo, en tanto dicha resistencia no se ha tratado solamente de una cuestión de negar un poder opresor, sino también de crear maneras de existir -lo que ha incluido formas de sentir, de pensar, y de actuar a través de variadas insurgencias e irrupciones- han significado un esfuerzo por la re-existencia (Albán Achinte, 2012).

3. Decisiones curatoriales

A diferencia de los museos de vitrinas y recorridos definidos que marcan qué y cómo ver e imponen también desde las vivencias corporales una secuencia temporal unívoca²⁷², en Ferrowhite se ha aprovechado la estructura espacial para favorecer múltiples desplazamientos y dar la posibilidad de que sea cada visitante quien elija el itinerario. Esta organización de las salas con un alto grado de entropía y considerable profundidad ha contribuido a presentar el conocimiento como una propuesta susceptible de estimular respuestas adicionales o diferentes (Pearce, 1995) [Imágenes

²⁷² Según Susan Pearce (1995), las exposiciones con estructuras axiales fuertes y escasa profundidad - con espacios delimitados y vitrinas tradicionales- presentan el conocimiento como si fuera el mapa de un terreno bien conocido, donde la relación de las partes entre sí y con el todo se pudiera entender plenamente, sin esfuerzos.

1.12 y 2.3]. Hemos registrado no sólo desde nuestras experiencias la sensación que afecta a los cuerpos en su capacidad de resonar²⁷³ (Rolnik, 2008).

En este sentido, Guillermina Fressoli ha afirmado que en Ferrowhite:

La distribución de la exposición ofrece dos opciones complementarias en el recorrido de la misma. Por un lado la gran escala del espacio -acentuada por la disposición dispersa de maquinarias, marcas de grasa y obreros de cartón- induce al visitante a recorrer el espacio libremente, vagando desde un punto a otro de acuerdo a su interés. Por otro las vidrieras y dispositivos fotográficos y la vagoneta imponen un recorrido lineal a través del perímetro del taller. (Fressoli, 2013b, p. 105)²⁷⁴



Imagen 2.3. Salas en forma de L del Museo taller Ferrowhite: desde el ingreso en el ángulo inferior derecho de la fotografía, figuras de obreros entre las huellas de maquinarias faltantes y teléfonos adosados al muro del fondo; en la sala de la izquierda, la “Historia de cartón pintado” en un riel ferroviario original, la puerta que conecta con el SUM, la gigantografía de María Agnelli y hacia atrás las vidrieras que muestran el interior del “almacén”.

Fuente: <http://ferrowhite.bahianlanca.gov.ar/>

En efecto, en el ala angosta de la L [Imagen 2.3], necesitamos llegar hasta el fondo para iniciar el desarrollo temporal ascendente en el frente de la *Historia de cartón pintado* y, a su vez, al llegar a la última vagoneta, elegir entre un regreso secuenciado hacia el pasado o completar el retorno mediante la observación a través de las tres vidrieras del “almacén” [Imágenes 1.12, 2.3, 2.4].

²⁷³ La primera vez que mi padre (hijo de un ex ferroviario y él mismo trabajador en los FFAA durante su juventud) visitó Ferrowhite, luego de recorrerlo, admitió que había ido pensando que sería “un museo ferroviario más”. Contrariamente a sus expectativas de tono nostálgico, salió muy alegre, animado, su cuerpo vibrando, muy desde un plano primario, emocional, y no desde la mera melancolía. Cuando en una entrevista le cuento a Nicolás Testoni la anécdota, explica: “cuando yo digo que Reynaldo [Merlino] trabaja con parámetros en la cabeza que son conceptuales, pero que además siempre son de una sensación a la que él quiere llegar, es eso. Es un tipo que tiene una cabeza muy vitalista, que quiere eso: que las cosas lo sorprendan, lo conmuevan a él, que es el más difícil de conmover, porque está acá adentro y está podrido de esto, pero creo que él apunta a eso. A lograr involucrar al visitante. Digamos, llegarle a la cabeza, pero también llegarle al estómago. Sí, eso él lo tiene muy fuerte, muy patente”. (N. Testoni, comunicación personal, 4 febrero, 2011). (Belenguer, 2014: 165)

²⁷⁴ Para un análisis descriptivo del espacio expositivo, su distribución y las formas de presentación en Ferrowhite, ver Fressoli (2013b).



Imágenes 2.4. Desplazamientos en la sala angosta.

Izquierda: Desde el fondo, el inicio de la *Historia de cartón pintado* y Cacho Mazzone comentando una de las tres fotografías gigantes ubicadas en el muro lateral.

Derecha: Desde la intersección de los dos lados de la L: con el “almacén” a la izquierda y, a la derecha, la sala mayor y las fotografías gigantes en el muro lateral.

Esta investigadora también ha planteado dicha relación de los objetos y el espacio con respecto al cuerpo del visitante como una dialéctica entre la restricción en torno a la muestra de la colección y la expansión que el recorrido “en forma de saltos” requiere para ver los distintos elementos que en su lugar ocupan el espacio expositivo “y ponen en evidencia una tensión que discute y visibiliza el vaciamiento del espacio del taller” (2013b, p. 128). Así, ha sostenido:

En el caso del Museo Taller Ferrowhite, la mirada de la institución parece retirarse en relación al lugar de enunciación permanente que reviste en el caso del Museo del Puerto. Su prudencia en relación a cómo mostrar la colección se extrema, optando directamente por no exhibirla y restringiendo el acceso a la misma. (Fressoli, 2013b, p. 125)

Respecto a ello, propone que la enunciación del museo se explicita en la *Historia de cartón pintado* y en las ambientaciones expuestas en las vidrieras que median entre el espacio del taller y el almacén, pues en ellos

el museo apela a la contradicción y la ironía para exponer la historia nacional del ferrocarril [...] contienen carteles con enunciados que apelan e interrogan al espectador exhortándolo a la deliberación y el posicionamiento. [...] En ambos casos el modo enunciativo de la señalética explicita la mirada del museo. (Fressoli, 2013b, p. 127)

Es decir, a excepción de estos recursos, en el resto del Museo taller la mirada y lugar de enunciación institucional se hacen menos evidentes “[...] ya que traslada el énfasis

a la relación del cuerpo del espectador/visitante con el espacio y materialidad del taller” (Fressoli, 2013b, p. 127).

Coincidimos en que, desde una mirada focalizada en lo objetual, la “ceguera parcial” de la modalidad restrictiva “escenifica” una reflexión sobre el trabajo como fuerza vital, mientras que la variable expansiva compromete la imaginación del espectador en el pensamiento de la falta (Fressoli, 2013b). En cuanto a la “prudencia en relación a cómo mostrar la colección”, Reynaldo Merlino ha indicado que cuando empezaron a reunirse para dar forma a este proyecto una primera idea fue dejar el taller vacío, como un “modo de mostrar que lo que había sido, ya no era; una idea conceptual, pero difícilmente comunicable. Ni los visitantes ni las autoridades iban a aceptarla fácilmente” (R. Merlino, comunicación personal, 16 marzo, 2019). En este sentido, consideramos que no sólo fue una hábil decisión político-poética de montaje sino que, a partir de la experiencia en el trabajo comunitario compartida en el Museo del Puerto, el equipo transformó la limitación en posibilidad desplazando intencionalmente el foco desde el vacío objetual a las voces de los sujetos. Es decir, reordenaron los materiales manipulando estas dislocaciones para potenciar la escucha a los obreros y promover la emergencia de otras significaciones.

Además del antagonismo de ausencias (de la colección / de las maquinarias) y de presencias con varios registros auditivos en la gran sala, observamos que el proyecto curatorial presupone un sujeto necesariamente activo que ejercite su libertad de optar por una de las posibles secuencias previstas para leer los rótulos de las herramientas faltantes e imaginarlas a partir de las huellas, escuchar los relatos de operarios en los teléfonos colgados en uno de los muros, mirar/leer ante las fotografías antiguas gigantes ubicadas en algunas paredes, desplazarse/mirar/leer/manipular con la *Historia de cartón pintado*, asomarse por vidrieras para ver la colección o algunos artefactos documentales o una instalación del interior de una estación de trenes, desplazarse/mirar/elegir/comprar en el Kiosco Obrero.

En este sentido, si bien la factibilidad de realizar paradas variables multiplica las posibilidades de interpretaciones abiertas y estimula que se establezcan diferentes relaciones entre los distintos ejercicios en los que, a su vez, la acción y el pensamiento

funcionan juntos²⁷⁵, los itinerarios son relativamente azarosos, porque la disposición espacial de los focos de atracción abiertos a la participación configura constelaciones variadas pero previsibles.

A su vez, las posiciones que deben adoptar los cuerpos en el recorrido explicitan una coincidencia simbólica con el lugar de enunciación de este museo de sitio socialmente específico. En efecto, mientras los visitantes se quedan en el mismo nivel para escuchar las voces que les hablan desde los teléfonos [Imagen 2.10], como ha quedado registrado en la fotografía 2.4 izquierda, habitualmente se inclinan hacia abajo para observar mejor los objetos que están detrás de las vidrieras del “almacén” y hacia arriba para prestar atención a los sujetos que están en las fotografías ubicadas en un plano superior de los muros. A esta estrategia que acciona micro políticamente en las subjetividades (Rolnik, 2013) se suman preguntas que estimulan la actitud reflexiva del visitante. En efecto, en vez de las tradicionales cartelas descriptivas, debajo de la imagen gigante con una mujer disfrutando de la playa de la usina [Imagen 1.5], está escrito un texto que, a su vez, con guiños populares encriptados a los jugadores de quiniela, superpone una posible interpretación en clave político-poética:

1924, una playa en Ingeniero White
frente a los elevadores más grandes de Sudamérica.

María Agnelli sonrío y su sonrisa atraviesa ochenta años
atraviesa la usina construida en esa misma playa
y el taller donde nos encontramos ahora preguntándonos:

¿Cómo llegamos de esta remota playa a la de hoy?

En definitiva, estas estrategias curatoriales han privilegiado a los sujetos por sobre los objetos, considerando la participación con roles variables (Crespo-Martín, 2016). Esperan un visitante activo dispuesto a desplazarse, mirar, leer, manipular, escuchar(se) como testigo (o protagonista) de las voces grabadas en las entrevistas, libre para elegir entre distintos recorridos y reflexionar, sensible a la contundencia poético-política de una propuesta para la que parecieran inadecuadas o insuficientes nociones como exhibición, receptor, espectador, usuario.

²⁷⁵ En este mismo sentido, Merlino nos ha comentado: “me reconozco muy de esas vinculaciones, de poner en diálogo esos objetos y que disparen las miradas. La vida misma no es tan organizada. La enseñanza fragmenta, pero la vida no es así. Entonces la intención es manifestar tal complejidad” (comunicación personal, 16 marzo, 2013).

Estas decisiones tomadas por un grupo multidisciplinar sin museólogos habilitan, por un lado, para inscribir a Ferrowhite en la Nueva Museología social y crítica. Por otro lado, si se tiene en cuenta que la yuxtaposición de una plataforma curatorial en constelación a la cronológica²⁷⁶ en tanto relectura politizada del pasado “pone en primer plano aquello que ha sido dejado de lado, reprimido y descartado a los ojos de las clases dominantes” (Bishop, 2018, p. 82) y que esta acción anacrónica “busca reiniciar el futuro por medio de la inesperada aparición de un pasado relevante” (Bishop, 2018, p. 79-91), es un museo radical y dialécticamente contemporáneo.

3.1. El Almacén: el ejercicio de problematizar la colección

El taller desmantelado y las herramientas que se quedaron sin taller son piezas de un mismo rompecabezas. (Ferrowhite, 2014, mayo 23)

Si bien el financiamiento que permitió la existencia de Ferrowhite estuvo destinado al cuidado y puesta en valor de un conjunto inmenso de objetos que no tenía lugar, el equipo cuestionó desde muy temprano la idea de exposición, al preguntarse “si sería el medio más adecuado (o el único) para transmitir las experiencias y saberes” a los que querían referirse (R. Merlino, comunicación personal, 26 febrero, 2019).

En este mismo sentido, al comentarnos que “cada banco remite a una actividad...por decir: tornería, etcétera; cada uno refiere a un oficio dentro de los talleres del Ferrocarril” (R. Merlino, comunicación personal, 20 julio, 2019), de nuevo Reynaldo ha deslizado el centro de interés a la memoria de las labores desempeñadas desde 1884 por herreros, soldadores, caldereros, fundidores, estoperos, maquinistas, foguistas, cambistas, guardas, estibadores, mecánicos ajustadores, carpinteros, jefes de estación, capataces, catangos, inspectores, peones, controladores, faroleros, guardabarreras, guardatrenes, telegrafistas y llamadores, entre otros exponentes de la comunidad ferroviaria.

²⁷⁶ A partir de la designación empleada por Benjamin para unir eventos de nuevas maneras, modificando las taxonomías, disciplinas, medios y propiedades establecidas, Bishop establece que “la constelación, en tanto relectura politizada de la historia, es fundamentalmente curatorial” (Bishop, 2018, p.82).

Como resultado de las tensiones entre la focalización en el trabajo como temática museográfica y la preocupación por la preservación de los objetos aportada por Cristian Peralta después de su formación específica en Estados Unidos, el equipo decidió guardar la mayor parte del acervo en un espacio al que denominaron “el almacén” [Imagen 2.1], sólo a la vista indirecta del visitante desde grandes ventanales de la sala principal [imágenes 1.12, 2.3, 2.4].

Es decir, en Ferrowhite han realizado con profesionalismo las tareas de registro, catalogación y preservación del acervo, al mismo tiempo que han problematizado la acción de coleccionar, planteando que es acumular pero también es construir participativamente historia colectiva “para desvelar lo que las cosas callan” (de Diego, 1993 citado en Diego Murillo, 2016, p. 27). En este sentido, si bien las cosas que entran a formar parte de una colección sufren una transformación tanto en su calidad de objetos como en cuanto a su condición de existencia y de finalidad, en este museo taller han estado siempre asociadas a otras y, fundamentalmente, a la reflexión que sostiene que no pueden ser reducidas a meros objetos técnicos sin vínculo humano (Esposito, 2016, p. 114). Para enfatizar la pérdida de subjetividad y de actividad laboral vinculada originariamente a las piezas y concentrar la atención en la destrucción del mundo del trabajo durante los años 90, el equipo las ha desfeticizado al restringir su exhibición a una distancia mucho mayor que la de las vitrinas tradicionales, que ya habían producido un desplazamiento del tacto hacia la visión²⁷⁷.

Guillermina Fressoli ha afirmado que “las mediaciones que inicialmente ofrece el museo sobre su colección constituyen un primer estímulo para develar multiplicidad de sentidos y disputas que hacen a la materialidad de una cultura” (Fressoli, 2013b, p. 190). En efecto, la distancia que imposibilita el vínculo objetual refuerza el señalamiento de la falta de trabajo también pautado por las huellas de las maquinarias del taller con sus respectivos rótulos y las viejas marcas de grasa, además de perturbar las subjetividades atravesadas por el consumismo (Rolnik, 2013).

²⁷⁷ En los siglos XVII y XVIII las colecciones de los gabinetes de curiosidades se sistematizaron, se clasificaron y se utilizaron para la ciencia; surgieron entonces las colecciones naturalistas, que pasaron a valorarse como fuentes de información guardadas en muebles preciosistas, adornados, de roble, lacados, con cajones y estantes. En estos artefactos, el vidrio de la vitrina distancia pero anima al mismo tiempo, convierte al espectador en *voyeur* y genera deseo al idealizar el producto, al transformar los objetos familiares y alcanzables en lejanos e inalcanzables (Olalquiaga, 2005 citado en Diego Murillo, 2016).

3.2. Múltiples voces en las salas

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, 2010, septiembre 26)

Recorrer las salas de Ferrowhite es una especie de relato formulado en la modalidad “elige tu propia aventura”, que convierte al visitante en protagonista con la posibilidad de optar entre itinerarios variados que implican entrar en contacto con distintos sujetos: el equipo en la *Historia de cartón pintado*, los y las trabajadores/as entrevistados/as en los teléfonos y en los videos; los vecinos whitenses en los artefactos documentales. Al ser una dependencia municipal destinada a la educación no formal de ciudadanos, el museo ha ejercitado así la participación como acción necesaria y, mediante esta polifonía, no sólo el tránsito hacia una ecología de saberes (Santos, 2010) sino también el concepto de democracia en un sentido crítico, no exento de conflictos (Deutsche, 2007), con valores asociados a la justicia social.

En la Historia de cartón pintado

Pero, ¿qué clase de máquinas son éstas? Son máquinas de hacer historia, de hacer Nación, de formar identidades. Son máquinas que producen relatos. Algunas están oxidadas, otras funcionan más o menos, pero los efectos de esos relatos perduran todavía. Estas máquinas están en el taller a la espera de ser revisadas por cada visitante²⁷⁸.

Un tren en el taller. ¿No lo dicen los diarios? El tren de la historia descarriló y entró en reparaciones. Aquí, la galería de mecanismos oxidados y engranajes que giran en falso: el brazo líder que ya no sube, la rueda de la fortuna atascada en un embarque récord, el Remington civilizador que todavía humea, la máquina increíble que se desguazó a sí misma. ¿Para qué sirven estos artefactos? Son máquinas de contar, máquinas de producir “una historia de cartón pintado”. Habrá que desarmar y volver a montar cada pieza, reponer las que faltan, fabricar otras nuevas²⁷⁹.

²⁷⁸ Recuperado de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/museo.htm#muestra>

²⁷⁹ Texto de presentación de la muestra, tanto en el sitio de internet como en el pequeño catálogo que se reparte a docentes y estudiantes de nivel primario y medio durante las visitas escolares. Continuando el trabajo de documentación y reflexión iniciado durante la preparación de la muestra, han elaborado *El mecánico argentino. Manual práctico* Vol. I, destinado a alumnos de 3er Ciclo de la EGB y de polimodal. Ver cap. 2.4 de esta tesis.

La Historia de cartón pintado es una referencia objetual al famoso “tren de la historia que no pasa dos veces”. Previamente a la inauguración en 2004, durante casi un año entero, el equipo en su conjunto trabajó en este primer ejercicio compartiendo una metodología de taller que supuso un momento privilegiado de colaboración, aprendizaje y sistematización, con fuerte carga en lo procesual (González Cuberes, 1994). Con la coordinación de Reynaldo Merlino, Fabiana Tolcachier elaboró el relato crítico, Marcelo Díaz estuvo a cargo de los textos, Nicolás Testoni y Carlos Mux se ocuparon del diseño²⁸⁰, Cristian Peralta, Gustavo Monacci y Rodolfo Díaz construyeron las figuras.

Desde entonces, esta instalación establece un orden espacial con reglas propias, modificando de manera radical el rol y la función del ámbito exhibitivo²⁸¹. En efecto, la ubicación en el centro del ala angosta de la sala principal con forma de L permite recorrerla desde el frente, donde pueden observarse imágenes con *limericks*²⁸² relacionados a distintos hitos de la historia nacional; o también, por su lado de atrás, donde se encuentran las referencias textuales vinculadas al momento que representan. Además, la colocación de las vagonetas sobre la vía desde la cual eran desplazadas al taller las piezas que debían ser reparadas refuerza el sentido lineal, establecido también por la secuencia temporal desde la “conquista del desierto” como “Máquina de Hacer Patria”, pasando por la época de la Argentina “granero del mundo”, la “Máquina Carnero” de las huelgas obreras, el “Aparato Nacionalizador” del peronismo, el “Aparato Obrero” durante la época de oro de la Unión Ferroviaria, la

²⁸⁰ Con la misma representación gráfica, varias figuras de obreros se distribuyen por distintas zonas del museo taller.

²⁸¹ En cuanto a la *instalación* no nos ha interesado profundizar sobre su caracterización como género híbrido o sus variantes (Ramírez y Carrillo, 2009, p. 199-215; Heinich, 2017, p. 103-105)- sino analizarla en su dimensión espacial. En este sentido, Boris Groys (2014, p. 49-68) ha observado que esta modalidad contemporánea se diferencia de las “exhibiciones” habituales, concebidas a partir de un espacio vacío, neutral y público, cuya única función es que los objetos que están ubicados en él sean fácilmente accesibles a la mirada del visitante, quien pasa por alto la totalidad del espacio de la exhibición, incluyendo su propia posición en él. Según este autor, la instalación es un espacio de develación (en el sentido heideggeriano) del poder heterotópico y soberano que se esconde detrás de la oscura transparencia del orden democrático. El espacio de la instalación es donde estamos inmediatamente confrontados con el carácter ambiguo de la noción contemporánea de libertad que funciona en nuestras democracias como una tensión entre libertad soberana e institucional. Así, propone que tal vez, en nuestro contexto, el acto de la instalación y la pura praxis sean coordinadas para activar un plan de acción poético-político.

²⁸² Poemas cortos, generalmente con tono chistoso, con una estructura específica que comprende una forma estándar de cinco líneas y un esquema de rima “aabba”.

“Grúa Financiera + Bomba de Evaporación” con las presidencias neoliberales hasta De la Rúa y, por último, el “Argentinizador”.

Flavia Costa ha afirmado que esta muestra permanente dialoga con la historia del lugar y de la Argentina “con la idea de un tren de la historia que, como se sabe, es en realidad el tren de distintos relatos de la historia, donde cada relato genera su propia teleología, una especie de destino al que el país estaba llamado” (Costa, 2012, p. 255).

El conjunto construye una narración crítica que comparte el modo enunciativo del museo, con exclamaciones e interrogaciones que apelan a las ironías y a la potencia de la poesía para favorecer, desde el humor y la sorpresa, la disponibilidad y la apertura al proceso de subjetivación micropolítica que rompa las significaciones previas (Guattari y Rolnik, 2013 [1986]) y desarme didácticamente las tradicionales dicotomías ideológicas de nuestro país (Malosetti Costa, 2013) al reflexionar sobre el pasado/presente.

En este sentido, los colores planos y las superficies homogéneas de las figuras facilitan la interpretación visual. A partir de la gráfica peronista²⁸³, han diseñado un modelo de obrero descamisado con casco y una herramienta en cada mano que, además de representar el período de mayor prosperidad para los ferroviarios en la quinta etapa secuenciada [Imágenes 2.5, 2.7], ha sido replicado y colocado en distintos lugares de la sala [Imagen 2.4].

A su vez, las ocho vagonetas poseen también simples mecanismos con engranajes de bicicletas²⁸⁴ que permiten, mediante la interacción (Lind, 2007), que el participante “agarre la manija” e impulse el movimiento [Imágenes 2.5, 2.9].

²⁸³ La referencia al respecto ha sido la investigación en la que Marcela Gené (2005) recuperó la “estética peronista”, analizando tres versiones diferenciadas: el descamisado (icono central del imaginario peronista que resignificó una descalificación de la prensa), el trabajador industrial o rural (como símbolo de Justicia social) y el hombre inscripto en las representaciones de la familia. En este sentido, advertimos semejanzas entre la figura emblemática del obrero (con su indumentaria típica, el martillo, el yunque y el engranaje como símbolo de la pujanza industrial preconizada por el gobierno justicialista) y la figura del trabajador con sus herramientas de trabajo representado en Ferrowhite, tanto en el nivel de iconicidad como en las decisiones cromáticas.

²⁸⁴ “Y de esas vagonetas se desprenden otras cosas; este tema de montar todo sobre ruedas de bicicleta, por ejemplo, eso decepcionó un poco a los ferroviarios más “ortodoxos”, digamos; porque las ruedas de bici son un mecanismo algo endeble. Un señor que era capo del ferrocarril, que alguna vez vino, expresó así como una suerte de rechazo por el tren de la historia, porque le parecía hecho con materiales que no están asociados al ferrocarril, cosa que es verdad”. (N. Testoni, comunicación personal, 16 marzo, 2013).

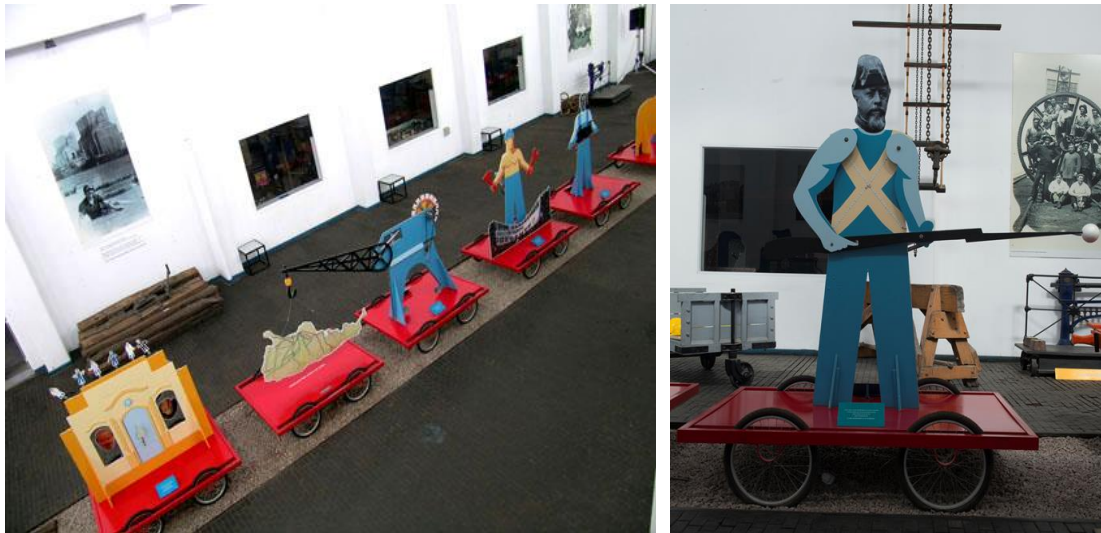


Imagen 2.5. *Historia de cartón pintado* en la sala angosta el museo taller con las vagonetas que transportan las máquinas de contar la historia. Los ventanales de la izquierda comunican con el “almacén”. Fuente: Página institucional.

Derecha: “Máquina de Hacer Patria”: “Para que cruce el desierto un tren expreso / si hace falta se cortan mil pescuezos. / Qué eficaz es la acción / de la Civilización / ¡y qué barbaridad es el Progreso!”
Fotografía: Florencia Belenguer

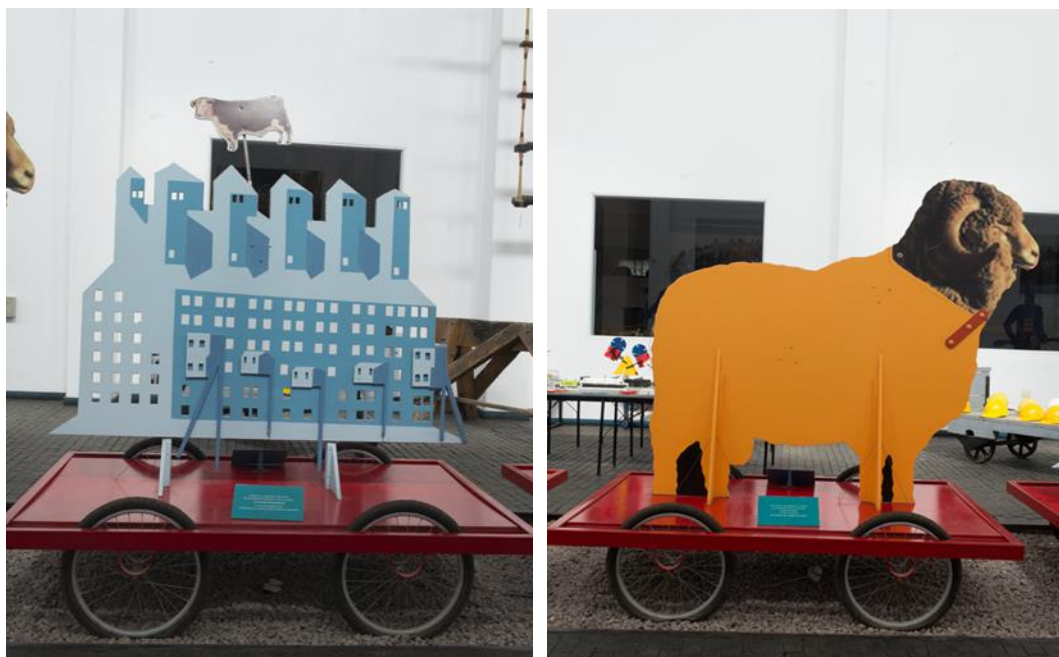


Imagen 2.6. *Historia de cartón pintado*. Fotografías: Florencia Belenguer.

Izq.: “Granero del mundo”: “El granero argentino, claro sello / de la patria que exclama a voz en cuello: / ¡Al mundo alimentamos! / y no nos preguntamos / si el granero es “del mundo” porque es de ellos”. Derecha: “Máquina carnero”: “Un carnero no es alguien con pereza, / es un bicho que vale lo que pesa. / Amigo del inglés, / nuestro carnero es / un patriota que agacha la cabeza.”

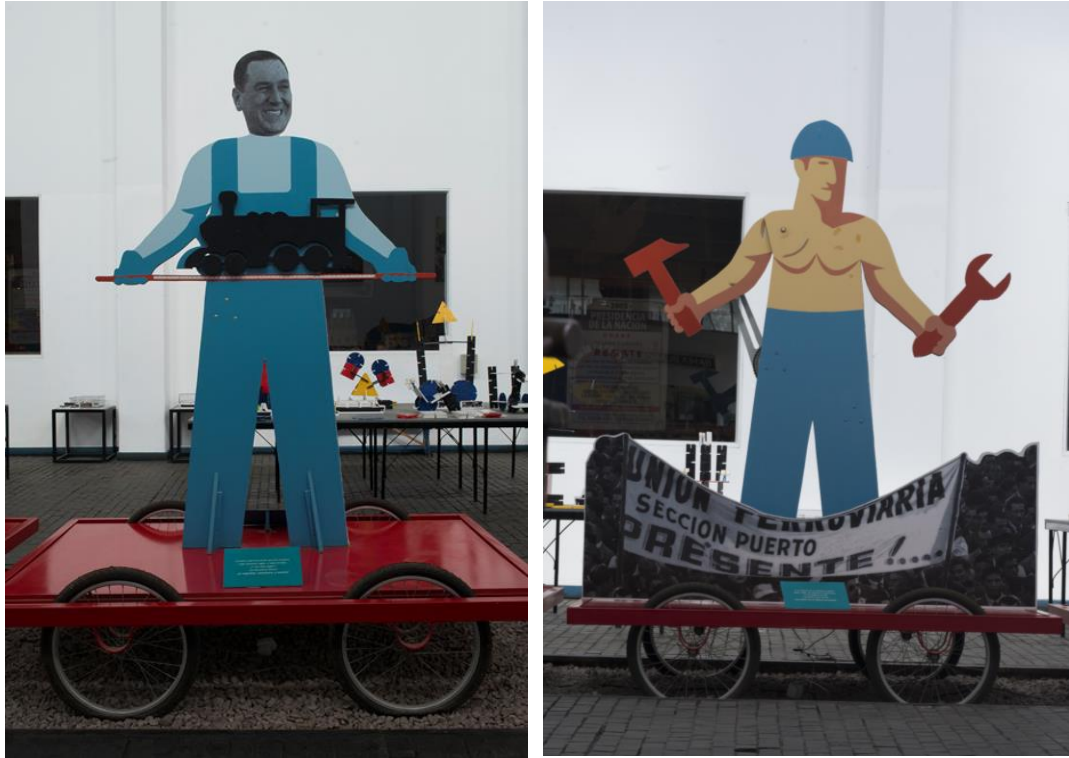
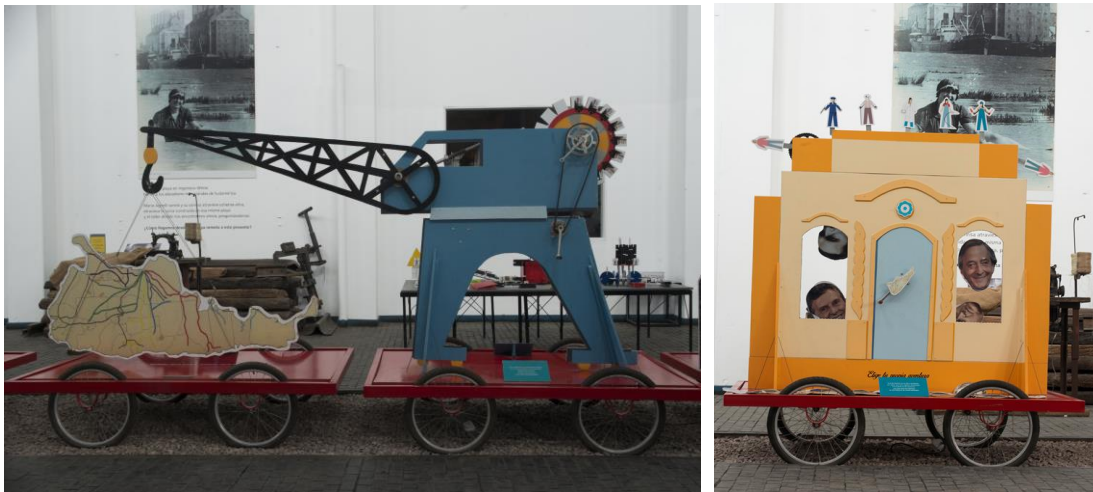


Imagen 2.7. *Historia de cartón pintado*. Fotografías: Florencia Belenguer.
 Izquierda: “Aparato Nacionalizador”: “Compré cada durmiente que les muestro / cada remache inglés, y todo el resto. / ¿Y ven este vagón? / (*se emociona Perón*) / ¿es argentino, compañero, y nuestro!” / Derecha: “Aparato Obrero”: “Si un obrero se las rebusca a diario, / Dale y dale, no importa el calendario, / Si a su palabra es fiel, / Y es firme como un riel, / Ese obrero es un obrero ferroviario.”



Imágenes 2.8. *Historia de cartón pintado*. Fotografías: Florencia Belenguer.
 Izq.: “Grúa Financiera + Bomba de Evaporación” “¿Es un globo que se escapa de las manos? / ¿Es un queso gruyere todo agujereado? / ¿Quién dice lo que es / (aunque sea un inglés) / Un país que está ‘globalizado’?” / “¡Hay que dejar el Estado en la banquina / para que ascienda como un globo la Argentina! / Se hace, y en segundos / se accede al Primer Mundo / agitando banderitas made in China. / Derecha: “Argentinizador de acción manual”:
 “Si el de Historia es un libro apolillado, / con algún que otro capítulo extraviado, / si el cuento es de memoria, / ¿no será que esa Historia, / es una historia de cartón pintado?”



Imagen 2.9 *Historia de cartón pintado.*

Izquierda: La operación irónica vuelve y es relanzada, tanto en los textos de situación histórica como en la simpleza del mecanismo que permite incluso a un niño accionar el artefacto. Fuente: Archivo Ferrowhite. / Derecha: En el reverso de cada vagoneta se lee la deconstrucción del discurso oficial, junto al instructivo de uso. Fotografía: Florencia Belenguer.

No obstante Groys (2014) ha planteado que la instalación construye una *comunidad transitoria de espectadores* debido al carácter unificador del espacio que genera, desde el equipo han problematizado tal homogeneización. En efecto, en las palabras de Analía Bernardi al referirse al impacto de estos dispositivos en la interacción con el “público”, advertimos un criterio que reconoce y da lugar a las diferencias:

(...) Si bien en cuanto al concepto, la enunciación y los textos, están dirigidas a un cierto público imaginado (que conoce la historia argentina, que la evalúa crítica e irónicamente), es impresionante cómo “otros públicos”, por ejemplo niños y niñas, se apropian de ese artefacto desde el juego, el tacto, la corporalidad. En ese sentido, pone en ejercicio algo que se discute en los encuentros de museología, relativo a las distintas capas de lectura que pueden tener los elementos museológicos. (A. Bernardi, comunicación personal, 12 marzo, 2019)

Por otra parte, cabe señalar que, con el título “Una historia de cartón pintado. 8 máquinas de contar la historia” participó en la exposición *La Normalidad* (Palais de Glace, CABA, 2006), como parte de la segunda etapa del proyecto “Ex-Argentina”,

llevado adelante por Andreas Siekmann y Alice Creischer²⁸⁵ con el apoyo del Goethe Institut de Buenos Aires y el Kulturstiftung des Bundes de Berlín²⁸⁶.

En la nota crítica²⁸⁷ que Viviana Usubiaga escribió para *LatinArt.com* ponderó esta instalación, al mismo tiempo que cuestionó la falta de metáfora o la excesiva información de otras obras que integraron la muestra. Enmarcó estos puntos conflictivos entre los problemas puestos sobre la mesa por los organizadores: la independencia en la expresión política del arte, la eficacia del activismo estético y los fenómenos de “normalización” dentro de la propia institución artística. En este último sentido, ubica a Ferrowhite:

Fuera del estricto territorio de las artes plásticas pero íntimamente ligados a un trabajo de pensamiento estético y acción sobre y a través de las imágenes, destacamos el proyecto de *Ferrowhite*, un museo autogestionado de Bahía Blanca, dedicado a conservar la vida cotidiana del barrio y la memoria de los trabajadores ferroviarios del antiguo puerto de Ingeniero White, y las intervenciones de *Situaciones*, colectivo de investigadores militantes. El primero exhibe una recreación de maquinarias sobre 8 vagones que cuentan una “historia de cartón pintado”, la historia de las vicisitudes del aparato laboral y la decadencia de “lo que una vez representó el modelo agroexportador argentino”. Estos carros son utilizados con fines didácticos en el museo y se vuelven altamente eficaces en la narración propuesta en la exposición. (Usubiaga, 2006, p. 3)²⁸⁸

En relación a la inclusión de esta propuesta en el campo artístico contemporáneo²⁸⁹ Reynaldo Merlino ha manifestado que “el arte en general se suma, aquí, a otros

²⁸⁵ Al investigar acerca de los colectivos y artistas que estaban trabajando con la crisis del 2001 y su impacto social, estos artistas germanos organizaron en Alemania el congreso “Planes para escapar de las visiones panorámicas” (Berlín, noviembre de 2003) y la muestra “Pasos para huir del trabajo al hacer” (Museo Ludwig, Colonia, marzo a mayo de 2004), en la cual el Museo del Puerto de Bahía Blanca fue la única institución estatal participante. Teniendo como propósito construir un espacio de debate e intercambio, convocaron a artistas plásticos, dramaturgos, poetas, científicos e intelectuales, para poner en diálogo los vínculos entre arte y política, imagen y texto, representación y presentación, pasado y presente, visible e invisible, local y global, calle y museo, articulados en cuatro ejes conceptuales: Negación, Investigación Militante, Cartografía y Narración Política. Ver: <https://www.goethe.de/ins/ar/bue/ges/es1021037.htm>

²⁸⁶ Como señalamos en la Introducción, las investigaciones académicas que han prestado atención a la escena del cambio cultural producido en la bisagra del nuevo siglo han puesto el foco en los colectivos artísticos (Longoni, 2005; Giunta, 2009). Si bien el marco temporal de Giunta permite la referencia a la muestra “Ex Argentina”, no incluye a Ferrowhite entre los participantes.

²⁸⁷ Varias notas destacaron la obra, otorgándole mayor espacio o apoyo visual. Ver: ARGENTINA: La inquietante normalidad (ipsnoticias.net), “La Normalidad” at Palais de Glace - Artforum International

²⁸⁸ Según lo demostrado en esta tesis, Ferrowhite no es un “museo autogestionado”.

²⁸⁹ Ferrowhite fue asimismo invitado en 2018 por el Centro Cultural Haroldo Conti bajo una propuesta que busca reunir experiencias de arte de diferentes territorios para poner en conexión maneras de sentir y de estar en el mundo. Con algo de escultura y, a la vez, de cartografía, la obra que presentan en la cuarta edición de Arte en Territorio 2019 pone a circular sonidos y texturas, imágenes y voces de este

acontecimientos; porque en realidad lo que nos interesa es la presencia y búsqueda constante de ese cruce” (R. Merlino, comunicación personal, 16 marzo, 2013). Es decir, esta “mirada crítica” ha sido elaborada con la intencionalidad de estimular *actos de ver* que rompan con la uniformidad de estilos, gustos, poses, fantasías, placeres ofrecidos por la serie-mercado (Richard, 2014, p. 13-14). Su *agenciamiento* en tanto trabajo artístico “depende de un clima, de una escucha potencial, de una configuración del lenguaje, depende, en definitiva, de muchísimas cosas que no son reproducibles” (Guattari y Rolnik, 2013 [1986], p. 317). Al respecto, cabe recordar que Ticio Escobar afirma que una obra es poética y críticamente potente cuando genera significados a partir de sus formas en la ocasión exacta:

Toda obra de arte cabal logra incubar un potencial crítico y una carga aurática dispuestas a ser manifestadas en diferentes condiciones, según resulten convenientes a tal o cual tiempo. Antes que la bella forma, la obra propicia (la poética, estéticamente potente; la efectiva críticamente) es la generadora de una matriz de significaciones, imágenes y conceptos activables en la ocasión exacta. No es que la oportunidad produzca la obra: ésta se constituye desde su aptitud de movilizar fuerzas que salgan oportunamente al paso de la situación témporo-espacial. La obra se afirma en cuanto puede reaccionar en sazón de los desafíos de su presente y esgrimir argumentos que discutan aquella situación; que la nieguen, que la traduzcan a otros registros o que encuentren en ella pequeñas promesas de transformación.” (Escobar, 2020, p. 122-123)

En definitiva, esta máquina de contar con potencial estético para accionar y reflexionar continúa hasta el presente como herramienta expositiva porque al estimular la participación activa no sólo es compatible con las funciones educativas de este museo sino con su priorización del significado social (Chagas, 2009): “Aunque mil veces pensamos en cambiarla, dicha muestra vertebrada desde entonces el planteo museográfico de la institución y de ella se desprende aún, en buena medida, nuestra identidad gráfica” (N. Testoni, comunicación personal, 3 marzo, 2019).

En los teléfonos

El ingreso del sentido del oído en la actividad perceptiva ha sido una constante en los dos museos de Ingeniero White. En el Museo del Puerto, desde los ‘90, los sonidos

puerto a través de un circuito de tubos de cartón, “representación ciruja del modelo neoextractivista y sus asimetrías”. Ver: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/11/av-arte-territorio.php>

del mar y de una máquina de coser han complementado las instalaciones, contribuyendo a evocar situaciones del pasado migratorio.

Por el contrario, los viejos teléfonos de la era EnTel²⁹⁰ adosados a una pared de la sala principal de Ferrowhite, han sido una referencia crítica [imágenes 2.3, 2.10]²⁹¹. Dispuestos en una línea continua, estos aparatos recuerdan en sí mismos la época en la que el Estado controlaba las telecomunicaciones y la actividad ferroviaria. La escucha de algunos fragmentos de entrevistas orales realizadas a los ex empleados de los talleres ferroviarios remite a experiencias biográficas de un pasado de trabajo que llegó a su fin con el neoliberalismo menemista. El relato crea “una zona indivisa donde se articula lo individual y lo colectivo” (Arfuch en Richard, 2014, p. 68), las palabras atestiguan y dan densidad a un tiempo histórico, al mismo tiempo que convierten al archivo en una memoria viva, productora de diferencias en el presente (Rolnik, 2007). Las voces reconstruyen la situación dialógica con cada interlocutor dispuesto a oír e interpelan su subjetividad movilizandando las emociones.



Imagen 2.10. En las paredes de la sala, teléfonos de la era Entel ofrecen a la escucha fragmentos de entrevistas a ferroviarios. Fuente: Archivo Ferrowhite.

²⁹⁰ En 1946, el gobierno de Juan Domingo Perón nacionalizó la Unión Telefónica y en 1948 creó Teléfonos del Estado, sociedad que desde 1956 hasta 1990 se denominó Empresa Nacional de Teléfonos (ENTel). Desde la privatización total dispuesta por el Presidente Carlos Menem, la prestación de servicios depende de Telecom (región norte) y Telefónica (región sur).

²⁹¹ En 2019, Ferrowhite y Bahía[in]sonora han convocado a una muestra de miniaturas sonoras, que son escuchadas en los teléfonos. Simultáneamente, Natalia Martirena trabaja sobre el recorrido por el museo como una trayectoria que involucra el cuerpo del trabajo y el deseo, el pasado y el presente, mediante audioguías con relatos en los que los oficios de estibadores, marineros y ferroviarios son recuperados con las voces de Pedro Marto, de Roberto Orzali, entre otros.

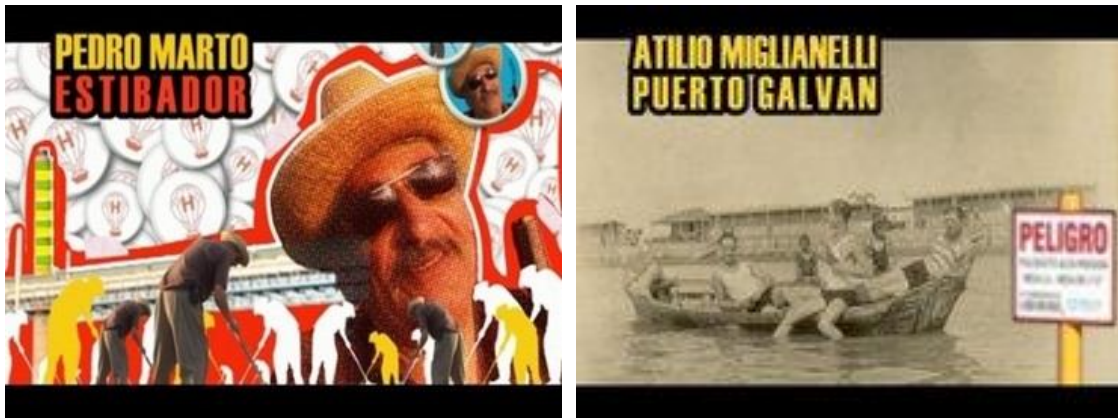


Imagen 2.11. Fotogramas de cortos de la serie “El Puerto”, que ubica a los entrevistados en el marco de las transformaciones que ha vivido Ingeniero White desde los años noventa. Izquierda: En *Pedro Marto Estibador*, Pedro cuenta sobre su trabajo en el puerto, mientras junta cereal derramado de los camiones, para sus gallinas [Recuperado de <https://vimeo.com/28378246>] / Derecha: *Atilio Miglianelli - Puerto Galván* (ver cap. 1, 2.3.). [Recuperado de <https://vimeo.com/34871043>]

En los videos

“Desde armar un taller en el garaje de una casa, a levantar la propia casa con lo que se aprendió en el taller ferroviario, cada fin de semana, el museo pone en pantalla los saberes de quienes aguzan su ingenio para salir adelante”, explicita la página institucional de Ferrowhite (<http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/hecho.htm>).

En Ferrowhite, la utilización del video como recurso museal no ha seguido la extendida tendencia a insertar lo electrónico con funciones didácticas, sino que ha extendido el horizonte de la práctica museográfica hacia la artística.

En un pequeño televisor situado frente al espacio del almacén se exhiben los cortos producidos por Nicolás Testoni²⁹² entre 2004 y 2005 mixturando documental, retrato social y videoarte, a partir del material filmado en las entrevistas realizadas por Ana Miravalles. Los trabajadores ferroviarios y portuarios que los protagonizan han relatado con una cuota de buen humor cómo solucionaron los problemas suscitados en Ingeniero White a partir de las grandes transformaciones del espacio portuario iniciadas en los años noventa. El encuadre, el recorte y los desplazamientos efectuados

²⁹² Todos los videos se encuentran disponibles en *Nicolás Testoni on Vimeo*: <http://vimeo.com/user1829815>

en estas “investigaciones guionizadas en el campo social” (Bourriaud, 2008, p. 29-30) han operado como un *montaje* ideológico con diferentes versiones de las nuevas condiciones precarias de la vida cotidiana, reduciendo la distancia entre el yo y el nosotros al enlazar el relato biográfico configurador de la experiencia con lo memorial (Arfuch, 2013, p. 14).

Dos series conforman el conjunto de cortos. Los videos agrupados bajo el título “El Rebusque” han rastreado la adaptación de los saberes del oficio en situaciones de crisis o cambio, a partir del diálogo con ex trabajadores del ferrocarril y el puerto. En ellos participaron Roque Navarro, Pietro Morelli, Cacho Montes de Oca, Mario Mendiando, Domingo González y Eliseo Campos. Por caso, este último, un mecánico que vivía en lo que había quedado de los talleres ferroviarios, mostraba cosas encontradas y que pudo arreglar, al mismo tiempo que reflexionaba sobre la necesidad de cuidar el lugar en el que se vive y se trabaja²⁹³.

En la serie “El puerto”, de manera muy dinámica, se ha mostrado el contraste entre el pasado y el presente, a partir del testimonio de distintos obreros [imagen 2.11]²⁹⁴. En uno de ellos, Atilio Miglianelli sostiene “me gustaría que existiesen los dos [los avances industriales y la playa en la que pasaba horas bajo el sol], pero eso no sería posible”, dando a entender la incompatibilidad de armonizar la preservación de la riqueza natural y las posibilidades económicas del “progreso”. Según este buzo de la ex usina General San Martín, no sólo cambió la relación entre producción y ambiente, sino también entre capital y trabajo, y con ella, los recursos de una comunidad para habitar su lugar sin destruirlo²⁹⁵.

Nicolás ha afirmado que “la idea es inquietar, por lo menos un poco, las previsibilidades propias de un género o disciplina al transponerlos o cruzarlos con otros. (...) Esos videos no son más que tentativas de tornar un lugar habitable, como

²⁹³ Ver *Eliseo Campos. Mecánico*, recuperado de <https://vimeo.com/5642249>

²⁹⁴ El trabajo de archivo vinculado al interés creciente en paisajes abandonados o degradados observable en artistas y escritores contemporáneos es evidente también, entre otros, en la entrevista realizada a Mario Simón, recorriendo las ruinas de lo que habían sido los talleres Noroeste, en donde se había desempeñado como empleado. O el video que, en la Rambla de Arrieta, presenta el relato de vida de Juan Carlos Alesoni, quien había trabajado en la playa de maniobras de Ingeniero White y en ese entonces era sereno en uno de los molinos harineros de Puerto Galván. Los videos están disponibles en *Ferrowhite on Vimeo*, <https://vimeo.com/user1834893>

²⁹⁵ Ver: cap. 1: 1.1., 1.2., 3.2. de esta tesis y videos de Atilio Miglianelli disponibles en <https://vimeo.com/34871043> y <https://vimeo.com/20174704>.

tarea del arte” (comunicación personal, 16 marzo, 2013). Cabe señalar que algunos han sido expuestos en el circuito artístico internacional²⁹⁶.

En los artefactos documentales

Cuando me fui dejé un cartel en el sector de encomiendas: “ganamos poco pero nos divertimos mucho”. Se debe haber quemado con el incendio también, pero está acá: [Ernesto Micucci levanta el techo desmontable de su maqueta, y señala con el dedo el interior de una de las habitaciones, me inclino] “¿Ves?” [Imagen 2.14] (Micucci en Testoni, 2008, septiembre 28)

Según lo visto hasta aquí, el relato museográfico de Ferrowhite ha abordado el vínculo con su sitio socialmente específico mediante un variado tratamiento objetual: por un lado, han “ocultado” la colección en el almacén y, por otro, han construido en cartón pintado. Agregamos ahora que, además de las maquetas del ferromodelista Héctor Guerreiro, están en exposición algunos *artefactos documentales*. La denominación *artefacto* había sido dada por Pedro Caballero a los objetos construidos por él mismo y fue apropiada por el equipo para nombrar a los fabricados por vecinos, en tanto “de algún modo borraba esta distinción entre arte y prácticas estéticas populares no reconocidas como artísticas” (Brownell, 2017, p. 93).

²⁹⁶ En 2010, cinco cortos documentales producidos por Ferrowhite participaron en la muestra *Tales of resistance and change* (Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemania), que reunió la obra de doce artistas y colectivos artísticos argentinos contemporáneos, cuyos trabajos se proponían como procesos de investigación en los que se conjugaban el presente, las tradiciones y la historia reciente de sus entornos sociopolíticos como un terreno para la reflexión y la acción. Dentro de dicha muestra, “El rebusque” formó parte del programa de video “Modelo para armar” que la artista Gabriela Golder seleccionó especialmente para la ocasión, bajo la curaduría general de Rodrigo Alonso. Asimismo, tres cortos participaron en el proyecto “Videoarde”, que consistió en una muestra que se presentó entre 2008 y 2011 en distintas ciudades europeas y africanas con el auspicio del Instituto Cervantes y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), en la edición del libro *Video en Latinoamérica. Una historia crítica* (Brumaria, Madrid, 2008), la organización de una serie de simposios bajo el título “Video Expandido. Nuevas fronteras del audiovisual en Latinoamérica”, y la realización de talleres coordinados por algunos de los participantes de la exhibición.



Imagen 2.12. Barco archivo “Ingeniero White”. Izquierda: Roberto “Bocha” Conte y su buque portacontenedores. / Derecha: detalle de los nombres de los contenedores. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Entre los objetos que describen al público las transformaciones del lugar en estrecho vínculo con la mutación de su mundo del trabajo, se pueden ver los barcos archivos ensamblados por el ex trabajador de las dragas Roberto “Bocha” Conte²⁹⁷ y la estación ferroviaria whitense reproducida por Ernesto “Pupi” Micucci después del incendio que la destruyó en 1991²⁹⁸, a partir de sus recuerdos de cuando había trabajado ahí como mensajero entre 1961-68. Desde 2010, en una vitrina de La Casa del Espía, hay pequeñas figuras en madera balsa construidas por el coleccionista de revistas y recortes de noticias ferroviarias Carlos Di Cicco (1937-2005), quien se había desempeñado como mecánico ajustador de locomotoras en Galpón White y, por las tardes, como gasista a domicilio. En marzo de 2012, Nicolás “Angelito” Caputo acercó al museo un modelo en escala de la balsa que junto con otros buzos de la usina habían usado para sumergirse en los canales submarinos que unían al castillo con la ría [Imagen 2.13].

²⁹⁷ Roberto Conte trabajó en las dragas y chatas barreras dependientes de la Dirección Nacional de Vías Navegables del Ministerio de Obras Públicas de la Nación. La tarea de estas dragas era mantener el calado del canal principal de la ría de Bahía Blanca y de los sitios de amarre del puerto de Ingeniero White, para permitir la llegada y la partida de buques. Junto a Atilio Miglianelli, integró el equipo de pesas del Club Puerto Comercial.

²⁹⁸ El 22 de diciembre de 1991, un incendio devoró el edificio de chapa y madera de la Estación White original. Dicha construcción, levantada por los obreros del Ferrocarril Sud en 1900, sirvió durante décadas al paso de trenes locales que unían Bahía Blanca con el puerto. Ver: Ferrowhite (2013, enero, 29). Arquitectura ferropuertaria: Estación Ingeniero White. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/01/arquitectura-ferropuertaria-estacion.html>

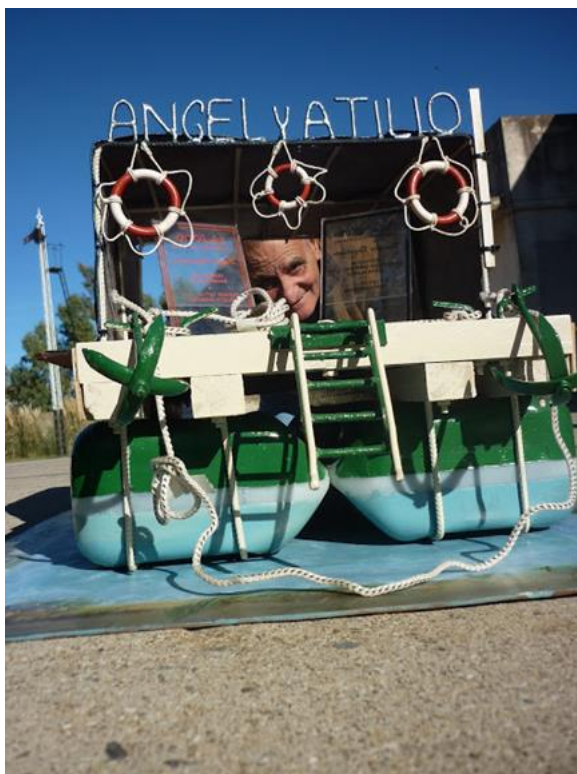


Imagen 2.13. Maqueta de la balsa que Angelito y otros buzos de la usina General San Martín usaban para sumergirse en los canales submarinos que unen al castillo con la ría: “Pero la foto de Atilio no está en la maqueta para acreditar el trabajo compartido, sino también para homenajear a quien fue su amigo desde la infancia. Por eso Angelito se alegra al notar lo que hizo de casualidad: dejar el portarretrato que tiene un detalle en color negro para la foto de Atilio, ya que a su amigo le gustaba del sol y estar siempre bronceado” (2012).

Fuente: Archivo Ferrowhite.

Cada una de estas producciones son en sí mismas ejercicios de encuentro, que operan como un punto más de la constelación curatorial que ha desplazado el interés hacia los sujetos de la comunidad ferro-portuaria de Ingeniero White. Desde el blog el equipo ha explicitado las razones teóricas, estéticas y afectivas tenidas en cuenta con cada una de estas intervenciones y cuál ha sido la intención del equipo del museo taller al exponer los artefactos documentales en sus salas:

Exhibir estas miniaturas en un espacio en el que por lo regular se habla del trabajo colosal con locomotoras y vagones, invita a un juego con los tamaños y los pesos que supone, al mismo tiempo, un juego con las jerarquías establecidas entre quienes cuentan la historia y quienes deben escucharla, o entre quienes son llamados artistas -artífices del sentido-, y quienes no. (Testoni, 2011, abril 13)

Desde la autoría²⁹⁹, estas creaciones artísticas populares han sido realizadas por vecinos, ajenos a los códigos de originalidad e innovación que han definido el itinerario del arte moderno de raíz ilustrada y “más allá de los caprichos de estilo y los dictámenes del canon dominante”³⁰⁰ (Escobar, 2020, p. 163). En este sentido, Nicolás Testoni ha planteado:

No es tampoco transformar al ferroviario en el Aduanero Rousseau; no es esa operación exactamente; no es promoverlo al mundo del arte en el que, por otra parte, este hombre puede no haber tenido ningún interés. No es que no tengan un lugar en la sociedad. Tienen un lugar, hay un relato para ellos. Pero es un relato que tiene que ver con el costumbrismo, con la nostalgia, que muchos lo asumen; ellos lo asumen también, a veces, como propio. Y está bueno quebrar eso, y verlos desde otro lugar. Ver que el tipo era un laburante, pero que aparte de laburante era una persona que hacía otras cosas. Era un mecánico ajustador, pero no sólo un mecánico ajustador... (N. Testoni, comunicación personal, 16 marzo, 2013)

Así como la premisa “un trabajador no es sólo un trabajador” ha atravesado la aproximación de Ferrowhite a estos sujetos y, al mismo tiempo, su posible (o no) consideración como artistas, cabe pensar a estos objetos a contrapelo de la dirección impulsada por la lógica rentable del mercado como estrategias ficcionales que han enlazado lo biográfico y la memoria colectiva asumiendo las pautas de la sensibilidad, la técnica y la incidencia social, desde un compromiso con lo real que rebasa el ámbito

²⁹⁹ Teniendo en cuenta la autoría, estas producciones de vecinos whitenses también pueden ser pensadas en relación con la tradición utópica marxista que se remonta a la vanguardia rusa y tomó forma en la frase “todo ser humano es un artista” de Joseph Beuys. En este sentido, si bien Groys (2014, pp. 101-118) ha considerado esa postura como inverosímil, ha señalado que la des-profesionalización del arte producida con la vanguardia no debe interpretarse como un retorno a la no-profesionalización de los artistas, sino como una operación altamente profesional de producción de imágenes débiles. Es decir, no obstante su celebración por la historia del arte, en tanto ese tipo de obras ha producido rechazo en el espectador no entrenado que considera que “eso lo puede hacer cualquiera”, ha hecho posible que una persona común se pueda pensar como artista. En consecuencia, desde ese presupuesto teórico que advierte un proceso de democratización en el arte contemporáneo, estos artefactos documentales podrían ser considerados producciones estéticas.

³⁰⁰ Según Mario Perniola, el giro *fringe* constituye un nuevo paradigma que expande el horizonte entre el arte y el no-arte, al incluir en el circuito artístico aquello que no está en “posición” o intención de hacerlo. Ante esta problematización efectuada por el curador Massimiliano Gioni en la Bienal de Venecia 2013, el catedrático italiano se ha preguntado: “(...)¿se deduce de ello que ya no cabe ser alternativos, anticonvencionales, crípticos, cuando hoy pueden ser considerados ‘artistas’ incluso aquellos que expresamente no han querido serlo o aquellos que ni siquiera han pensado poder serlo?” (Perniola, 2016, p. 57). Su respuesta es que este fenómeno es un arma de doble filo: por un lado, esta expansión que genera una oportunidad para quienes, queriéndolo o no, han quedado fuera del “mundo del arte” institucional, ha sido determinante en el proceso de democratización del arte, también llevado a cabo por la *Saatchi Gallery* al habilitar un sitio virtual abierto a todas las propuestas, sin selección previa; pero, por otra parte, en el crecimiento bulfímico de muestras, bienales, exposiciones, libros de arte, seminarios, fundaciones, estos objetos “acaban siendo asimilados y confundidos precisamente con aquello que han combatido y de lo que han querido distinguirse, pagando frecuentemente su aislamiento con pobreza, inoperancia, depresión y enfermedad” (Perniola, 2016, p. 53).

de lo puramente artístico. Es decir, el modo de construir y de relacionarlos entre sí ha resultado más importante que los objetos de referencia. En este sentido, en tanto el conocimiento ha sido generado por el solapamiento de materiales, de temporalidades y de significados, cada artefacto ha devenido discontinuo y dialógico, ha sido una parte de un ejercicio participativo que se ha nutrido del contexto, así como de la propia experiencia que ha generado, retro alimentándose a sí mismo.

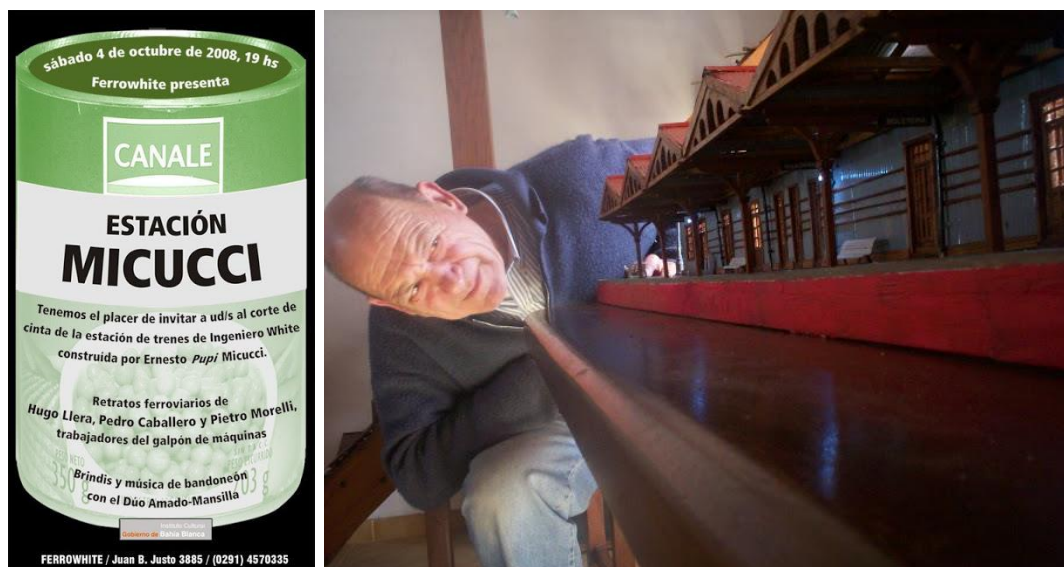


Imagen 2.14. Estación Micucci, reconstruida de memoria por Ernesto Micucci con absoluto detalle, utilizando la pinotea del piso de su casa. Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 2.15. Algunas de las tallas de madera elaboradas por el mecánico de locomotoras Carlos Di Cicco, frontales y de matices saturados. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Así, presentados como “una flota que transforma la memoria en acto constructivo”, los buques archivos fabricados por Conte son registros documentales de tres series

distintas de referencias y recuerdos propios, de familiares, de vecinos. En lugar de las marcas de multinacionales que suelen tener los enormes portacontenedores, “Bocha” ha armado la carga del “Ingeniero White” con 194 cajas de *tetrabrick* que portan el nombre tanto de antiguos como de actuales sindicatos, bares, kioscos y peluquerías de la localidad [imagen 2.12]. Sobre este particular, Marcelo Díaz ha afirmado:

De modo que el “Ingeniero White” transporta alegóricamente al pueblo de Ingeniero 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 un polo petroquímico que ya no necesitan de ella. El Ingeniero White ha quedado capturado en el gesto del éxodo, a punto de cortar amarras con el suelo natal, pero sin llegar a zarpar, porque de hacerlo se iría a pique con toda su carga. (Díaz, 2009, p. 10)

En 2011, los nombres de más de 100 embarcaciones pequeñas (lanchas, remolcadores y dragas) del puerto de Ingeniero White recuperados en el barco de ultramar “San Silverio”, fueron un posicionamiento implícito en la lucha de los pescadores por frenar la contaminación de las aguas. Por último, con el nombre “Drundrum Bay”, la réplica convocó la memoria de los whitenses que recorrieron el mundo en el carguero tradicional homónimo, cuando la navegación comercial podía ser también una aventura³⁰¹.

Es decir, estos buques han contribuido a dar densidad al entramado de pertenencia del grupo de vecinos whitenses y, al seleccionar una tradición (Williams, 1980) han construido un argumento objetual operativo para los intereses del sector afectado en los conflictos del presente. A su manera, han problematizado de hecho la idea de “comunidad” homogénea participante del intercambio mundial de la riqueza utilizada por las empresas para justificar su presencia y su modo de funcionamiento en este enclave de exportación cerealera y petroquímica.

Aún más, Nicolás Testoni se ha referido a los buques de Bocha Conte como “el modelo a escala de un Arca que ojalá nadie deba construir jamás”. En definitiva, son “la materialización minúscula, y por eso manejable, de un pronóstico oscuro: ‘Si esto

³⁰¹ Ver Ferrowhite (2014, marzo 31). Partirá, la nave partirá. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2014/03/partira-la-nave-partira.html>

sigue así, van a terminar mudando el pueblo a otra parte” (Testoni, Nicolás (2008, mayo 21).

Con su mezcla de práctica, vivencia y documento³⁰², estos barcos han sido reinterpretaciones contra-hegemónicas del mapa de la comunidad, que han mostrado la posibilidad de ejercer el derecho a las memorias locales, a territorios de re-existencia con irrupción crítica del pensamiento, la acción, el sentir y la percepción (Albán Achinte, 2012) y a la construcción de futuros con dignidad social (Chagas, 2009). Al incorporarlos al patrimonio, el museo también ha participado en las reflexiones sobre la identidad y la alteridad, proponiendo que la memoria vívida, activa, encarnada en lo social, puede contribuir a expandir la naturaleza del debate público y a tratar de curar las heridas causadas por el pasado (Huysen, 2002)³⁰³.

Al reflexionar sobre los límites entre el testimonio, el relato y la ficción de estos dispositivos (Arfuch, 2013), Marcelo Díaz ha observado, por un lado, dos modalidades distintas en la realización del “Ingeniero White”: al mismo tiempo que abundan los detalles cuidados y minuciosos (puertas, sogas, barandas, etc.), propios de quien conoce su oficio, los contenedores pintados con ténpera sobre cartón corrugado, con un diseño tipográfico en el que el trazo manual se diferencia, como imperfección, del ploteado industrial, “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” (Díaz, 2009, p. 10).

³⁰² Groys sostiene que la documentación es una de las formas más preponderantes del arte contemporáneo hoy: no es la presentación de arte, sino la mera referencia al arte. Ver Groys, “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation” [Arte en la era de la biopolítica: De la obra de arte a la documentación del arte], en Groys, *Art Power*, [El poder del arte], MIT Press, Cambridge/MA, 2008, pp. 52-65 ver asimismo, Groys (2008 y 2014).

³⁰³ Una de las hipótesis de trabajo de Huysen considera que el impulso a la memoria, a partir de los años 80, podría estar fundado en un deseo de estabilidad y en un miedo a que las cosas devengan obsoletas. Esto lo lleva a plantear la necesidad de formular una mirada crítica sobre el museo -de la cual Ferrowhite se hace eco-, que contemple el cambio en la estructura de sentimiento planteado por la contemporaneidad y desde allí abordar problemas de representación, narración y memoria. De acuerdo al autor, la asistencia masiva a los museos testimonia una pulsión de memoria y realidad (la presencia real de determinados objetos) que merece ser atendida. Si el museo constituye -a partir de determinada relación con el espacio y el despliegue de los objetos dentro suyo- una forma de consumo, entonces cabe preguntar cuáles son aquellas formas que pueden propiciar una mirada crítica en torno al pasado (Huysen, 2002).

En cuanto a la estación ferroviaria, cuando Micucci ha reproducido a escala el edificio de una ruina³⁰⁴ [Imagen 2.14], tampoco ha sido sólo una referencia a la vida de un mensajero, de los tantos empleados por *Ferrocarriles Argentinos* en Ingeniero White, sino que esa construcción ha condensado las miradas sobre una sociedad organizada alrededor del tren, desde la perspectiva de esos trabajadores.

Según Luis Sagasti, los muñequitos solos o de a pares [Imágenes 2.15] tallados por Di Cicco

dan cuenta de un afán conciliador que da la impresión de no querer olvidarse de nadie. Todos los tipos sociales parecen tener cabida en el trabajo de Di Cicco. Como en los trenes del general Perón. Esa conciliación no solo es conceptual sino también plástica: puede advertirse en la factura de cada muñeco. Por un lado dan la sensación de ser esbozos, bocetos, algo inacabado, pero al mismo tiempo se percibe con claridad 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. (Sagasti en Ferrowhite, 2010, mayo 1)

También la balsa³⁰⁵ ha sido una referencia en la que las trayectorias laboral y vital han ido de la mano. La colocación del nombre “Ángel y Atilio” y, sobre la cubierta, de dos fotos que los muestran en traje de buceo, no sólo ha materializado una experiencia de trabajo, sino un homenaje de “Angelito” a quien fue su amigo desde la infancia. En un claro juego con la estrategia de René Magritte, bajo el título *Ceci n`est pas un radeau* [Imagen 2.13], Analía Bernardi ha clarificado la función de representación social de lo real cumplida por las maquetas en escala:

Una maqueta no es una balsa, y sin embargo, al ver la maqueta es posible imaginar una balsa. A partir del modelo podemos inducir las características de la embarcación representada: 8 tambores, 2 vigas largas que sostienen un piso de madera, una escalera, cuatro anclas, un toldo. En un museo taller, sin embargo, la maqueta vale además por lo que no enseña por sí misma, pero permite articular a través del acto de su construcción. La balsa maqueta es la excusa para ensamblar y mantener a flote una historia, la historia de la usina General San Martín desde la perspectiva de uno de sus trabajadores. (Bernardi, 2012, mayo 02)

³⁰⁴ Ante la imposibilidad de visitar los restos de lo que quedó -por la tristeza que le generaba-, Ernesto reconstruye de memoria los detalles, utilizando la pinotea del piso de su casa: “Empecé a hacer un dibujo de memoria...y después caminaba. En casa, yo me contaba los pasos. Decía: la oficina de carga tenía más o menos así, y caminaba diez metros por, qué sé yo, doce. Iba contando, uno, dos, tres, miraba la distancia y ahí estaba el armario y atrás del armario, yo sabía, quedaban otros cuatro metros...así se fue haciendo esta estación” (Micucci en Testoni, 2008, septiembre 28).

³⁰⁵ La maqueta de Ángel ha servido como prototipo para luego construir junto a ellos, en el museo taller, la balsa con la que han interpelado su sitio específico. Ver cap. 3 de esta tesis.

Además, desde otro punto de vista, consideramos que en este museo taller, como en todo taller³⁰⁶, han tenido en cuenta los procedimientos puestos en juego en estos ejercicios de hacer memoria. En este sentido, han diferenciado entre la habilidad del *bricoleur*³⁰⁷, que “convierte una destreza técnica en el fundamento de un acto de carácter mágico” y el oficio del ferromodelista profesional Héctor Guerreiro, que “tiende a manifestar la voluntad de dominio de la técnica sobre el mundo” (Testoni, 2008, mayo 21).

La maqueta FC Pago Chico [Imagen 1.28] elaborada por este dibujante técnico reproduce, en escala 1/100, el movimiento de los trenes en la región de Bahía Blanca, al mismo tiempo que materializa la información sobre historia ferroviaria local que Héctor ha volcado desde hace años en su boletín *Caminos de Hierro* y, luego, en los dos tomos de su libro. En relación a esta réplica, desde una mirada de la historia permeada por el sentido emancipatorio benjaminiano, el equipo ha sostenido:

Y decimos “réplica” solo por costumbre. A pesar del cuidado puesto en tantos detalles, esta maqueta no es una reproducción exacta de la realidad. El castillo de Héctor, a diferencia del original, se encuentra sano y estaría en condiciones de ser utilizado si los que transitamos este puerto midiéramos nuestra estatura en milímetros (pero ¿No nos ven así de chiquitos quienes planifican los destinos de este lugar?). Antes que una muestra de lo que ese edificio fue alguna vez, la maqueta de la usina representa un llamado a la acción: nos recuerda, a 77 años de su inauguración, qué castillo queremos. (Testoni, 2009, octubre 28)

Por el contrario, el equipo ha reflexionado que “incluso si intenta disimularlos, el *bricoleur* sabe que es imposible borrar las huellas de los materiales a partir de los que trabaja” (Testoni, 2008, septiembre 28).

³⁰⁶ Nos referimos a *taller* en sus múltiples significados. En primer lugar, al establecimiento en el que se realizan trabajos artesanos o manuales, como los efectuados en el edificio que ocupa Ferrowhite, cuando allí funcionaba como dependencia de los ferrocarriles del Estado. Por otra parte, la palabra remite al curso mediante el que se enseña algo mediante una actividad que reúne práctica y teoría; según Ander Egg (1994), como metodología de renovación pedagógica, abre múltiples posibilidades de relación con la comunidad.

³⁰⁷ “Otro sentido interesante es ver cómo un tipo que está acostumbrado a laburar con determinados pesos, con unas herramientas -que acá tenemos, que son tremendas- de golpe trabaja en algo minúsculo, sobre lo que imprime esa fuerza; porque los muñequitos [de Di Cicco] están hechos como en dos o tres trazos, que son fuertes, pero hay algo muy interesante en que, siendo tan minúsculos, expresen tanta fortaleza, que yo creo que tiene que ver con el corte que el tipo hace, porque hace como dos o tres cortes; lo define en dos o tres trazos que, a su vez, los vuelven figuras muy netas” (N. Testoni, comunicación personal, 7 marzo, 2013).

Destacando este aspecto, en el blog han hecho un recuento de los elementos cotidianos que han dado forma a cada uno de los artefactos documentales y han explicitado el *rebusque* como gesto compartido³⁰⁸:

Se dice que en las construcciones más viejas de este pueblo aún es posible identificar los materiales que traía consigo el Ferrocarril Sud. Chapas supernumerarias y maderas de embalaje utilizadas para improvisar casas que terminarían durando, sin embargo, algo más de un siglo. El dato es menos pintoresco de lo que parece. Desde el punto de vista de los actuales ingenieros de la industria, el “casco histórico” de Ingeniero White, y en alguna medida, su población entera, representan una suerte de residuo de un proceso que el presente desarrollo del capitalismo (logística, nuevos materiales, automatización de procesos, organización flexible del trabajo...) estaría en condiciones de suprimir. A pesar de ello, es difícil precisar cuánto en la vida de los habitantes de este puerto sigue dependiendo, aún hoy, de esa misma habilidad furtiva: la facultad de operar con restos para establecer con ellos combinaciones inesperadas y la capacidad de dedicar horas y horas a una actividad, a priori, ineficaz. (Testoni, 2008, mayo 21)

Desde esta perspectiva centrada en la factura, los artefactos documentales dialogan con producciones situadas en los márgenes de las categorías habituales de las colecciones del arte contemporáneo. Cabe preguntarse si es posible establecer una relación con el “arte modesto”, concepto con el que el artista Hervé Di Rosa se ha referido al patrimonio del *Musée international des arts modestes de Sète* (Francia), en donde junto con Bernard Belluc han puesto el foco en el vínculo emocional y afectivo establecido por las personas con los objetos, sin mirada crítica, espíritu de burla ni esfuerzo cultural. El arte modesto ha sido presentado como “el fantasma de una socialización del arte”, ligado a la cultura popular espontánea, a las cosas cotidianas, sin valor económico ni utilitario, que suscitan placer estético ajustándose a nociones de simplicidad y ausencia de intelectualismo (Di Rosa et al. 1997, citado en Diego Murillo, 2016).

En este sentido, coincidimos con la observación de Fressoli, en cuanto a que la exhibición de los artefactos documentales en espacios distantes al espectador y con mediaciones que limitan el movimiento en torno a ellos “parece dirigirse a evitar la fetichización del objeto de trabajo para trasladarse y poner el acento en el trabajo como cuerpo que acciona” (Fressoli, 2013b, p. 126). Por ejemplo, el buque “Ingeniero

³⁰⁸ Ver Cap. 1, en donde hemos referido a lo que Guillermo Beluzo ha denominado una *estética del rebusque*, en tanto ellos como equipo siguen esa práctica de los trabajadores de “rebuscárselas” con lo que se tiene a mano (A. Bernardi, comunicación personal, 12 marzo, 2019).

White” de Bocha Conte ha sido colocado fuera de la sala central, en un nivel más alto en relación al resto del piso del museo, al que se accede por una pequeña escalera, con una vista predominantemente frontal; la Estación Micucci puede ser observada a través de una vidriera del espacio principal; las miniaturas de Di Cicco, en una vitrina y con lupa. Así, las estrategias expositivas de Ferrowhite han trascendido “el fin comunicativo o informativo que los objetos usualmente poseen en un marco museístico tradicional, y superan, en algún sentido, la escisión entre sujeto y objeto que tal marco impone” (Fressoli, 2013b, p. 86).

Si bien acordamos con esta afirmación de la investigadora argentina, nos parece que estos dispositivos no deben ser analizados sin los eventos mediante los cuales han sido integrados al patrimonio del museo.



Imágenes 2.15. Botadura simbólica del San Silverio (2011): “Cargado de nombres que convocan, lo pudimos comprobar anteayer, innumerables historias, el ‘San Silverio’ es un barco con una misión precisa: volver tangible la relación cambiante entre pasado y presente, grande y pequeño, propio y ajeno, próximo y distante, a través de la que se traman los conflictos pero también el sentido de pertenencia a una comunidad”. Derecha: Francisco Vitale, pescador artesanal, con la réplica de su lancha en la mano. Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imágenes 2.16. “¡Zarpada botadura del Dundrum Bay! el nuevo buque archivo de Roberto ‘Bocha’ Conte, con relatos de Roberto Orzali y Rubén Santamaría, música de Los Nonnos de Atilio, cantina para chuparse los dedos y hasta sorteo de viajes por la ría” (2013). Fuente: Archivo Ferrowhite.

Así, los buques de Conte fueron presentados como botaduras simbólicas en circunstancias políticamente densas. En coincidencia con la llegada al puerto del primer buque regasificador, en junio del 2008, el acontecimiento estuvo coronado por el estreno de la fonoplatea de Ferrowhite, con Pedro Caballero en el micrófono anunciando los 194 nombres de bares, clubes, almacenes, sindicatos y peluquerías, luego de un proceso de ensayo y programación musical junto a Natalia Martirena y Ana Miravalles. Luego, el ex-ferroviario invitó a los presentes a pasar a la sala en donde estaba el barco, “todos cantando: *partirá la nave partirá, a dónde llegará, eso no lo sé...*”. La fiesta incluyó proyecciones de contenedores que zarpaban desde el Puerto Galván, teatro de sombras, videos, vino caliente y una “picada ferroviaria”, en un claro ejercicio relacional³⁰⁹.

En agosto de 2011, el “San Silverio” navegó desde las salas de Ferrowhite con destino a la vidriera de la sastrería Forte, ubicada en la esquina de Belgrano y Mascarello de Ingeniero White [Imagen 2.15]. En esa coyuntura del dragado de la ría y la reconversión de la pesca artesanal, el equipo se preguntó: “¿Y si el patrimonio de una comunidad se definiera menos por lo que sus miembros poseen que por aquello que comparten?” (Ferrowhite, 2011, agosto 22).

Roberto Orzali se refirió al traslado del tercer buque archivo de Conte efectuado en octubre del 2013 desde la sastrería de su amigo Mario Forte, en donde fue exhibido

³⁰⁹ Ver: (Ferrowhite (2008, junio 10), “Ingeniero White” se hace a la mar. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2008/06/ingeniero-white-se-hace-la-mar.html>)

en primera instancia, hacia las salas de Ferrowhite, expresando: “Yo hice la presentación de un buque en el que anduvimos, el *Dundrum Bay*, lo bajamos a tierra, con música en vivo, yo hice la presentación. Lo hizo Bocha. Bocha fue patrón mío. Ahí están los barcos [señala el espacio en el que están]”. (R. Orzali, comunicación personal, 21 julio, 2019) [Imágenes 2.16].

Por otra parte, la inclusión de las tallas de Carlos Di Cicco fue organizada como la muestra “Esculturas para mirar con lupa”, que contó con la participación de su familia³¹⁰, mientras que la balsa de Angelito formó parte de un conjunto de actividades colaborativas que analizamos en el capítulo siguiente.

En definitiva, la des-fetichización objetual evidente a partir de la exhibición distanciada de los artefactos documentales se suma a la de la colección para potenciar la escucha polifónica en los teléfonos y los videos, que en esta propuesta curatorial en constelación (Bishop, 2018) se convierten en las claves de sentido para deshacer la mirada contemplativa e inocente del sitio y desplazar el foco hacia el carácter socialmente específico del museo. Esto es, la exhibición es lo que ha quedado, pero no pueden omitirse las dos etapas previas: el vínculo participativo con los hacedores que permitió activar en ellos distintos procesos micro políticos de subjetivación (Rolnik, 2007) y los eventos que acompañaron la inclusión al patrimonio institucional con jugadas contingentes orientadas a la crítica del presente o a la construcción de porvenires deseados (Escobar, 2020, p. 172).

³¹⁰ En el post del sábado 1 de mayo de 2010, su esposa e hijas dejan el siguiente comentario en el blog de Ferrowhite: “En casa los vimos nacer de un trocito de madera. Nosotras, esposa e hijas de Carlos Di Cicco, mujeres que conocíamos de los fierros y del ferrocarril sólo por compartir las anécdotas y los sonidos acallados de amaneceres tempraneros en respuesta de un silbato lejano, no llegábamos a apreciar la dimensión de esos pequeños muñecos. Su tamaño subjetivo que sólo alcanzábamos a sospechar cuando Carlos revelaba a algún ocasional visitante el preciado secreto de esa maqueta a la que le dedicaba horas enteras, un mundo que lo devolvía a momentos de una historia que, con el transcurso de los años, adoptó la pátina romántica de los relatos de un tiempo pasado y siempre mejor. Carlos se fue, y tiempo después lo siguió mamá, Raquel. Ella supo en el tiempo que lo sobrevivió que era preciso darle a Ferrowhite ese valor, en pequeño y privado homenaje a las grafas que supo limpiar a jabón y tabla, para la madrugada siguiente; en honor a quince años de madrugones y a los siguientes años, esos que su marido había dedicado a atesorar recuerdos, vivencias, conocimientos y referencias del ferrocarril. También para otros hombres de grafa azul que siguen respondiendo al llamado del silbato y que, hoy como en el ayer, se puedan sentir identificados con lo que Carlos rescató. Silvia, Marisa y yo, Inés. Nos sentimos orgullosas del enorme trabajo que la gente de Ferrowhite y sus colaboradores realizaron con este pequeño legado” (Ferrowhite (2010, mayo 1). Pasajeros. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/05/pasajeros.html>).

4. La construcción plural del relato histórico en las publicaciones

Las ediciones del museo taller han sido otro modo de hacer circular múltiples voces en soportes distintos.

4.1. Publicaciones impresas³¹¹

En un comienzo, Ferrowhite continuó la tradición del Museo del Puerto en cuanto a vincular la institución con el trabajo áulico. En 2004, publicó *El mecánico argentino. Manual práctico de máquinas y artefactos de contar la historia*. I como complemento didáctico de *La Historia de cartón pintado*. En este libro³¹² destinado a estudiantes del 3er Ciclo de EGB y polimodal, el abordaje específico de la “Máquina de hacer patria” y “El granero del mundo” fue presentado mediante la revisión de documentos históricos con multiplicidad de voces (por ejemplo, entre otros, el Cacique Catriel y el General Roca) y la lectura crítica de notas periodísticas actuales facilitadoras de la articulación problemática entre pasado-presente.

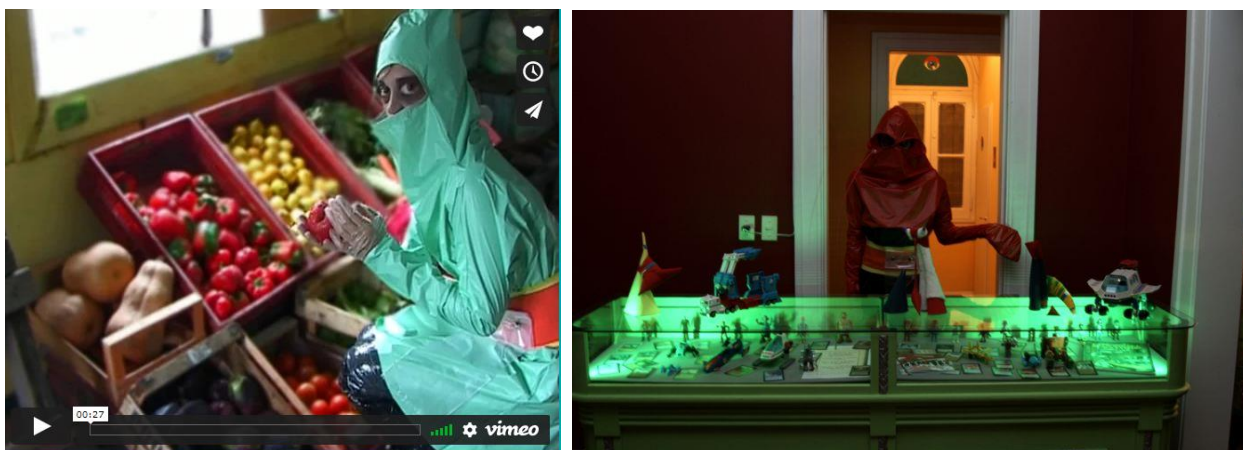


Imagen 2.17. De la foto al libro: *Bolseras. Relatos de mujeres que trabajaron en las fábricas de bolsas de Ingeniero White*. “El frío, la sangre en los dedos, el apuro por terminar, las charlas entre el ruido de las máquinas, los buenos sueldos, el matrimonio: no son las palabras claves de un cuaderno de apuntes y nada más. Son puntos desde donde es posible repensar el modelo agro-exportador, el taylorismo, la sociedad de mediados de siglo. Es una invitación a que se planteen los mismos desequilibrios que nosotros tuvimos a la hora de armar el libro ¿cómo entender desde hoy lo que pasó? ¿qué hacer con lo que pasó para entender el ahora?” Fuente: Archivo Ferrowhite.

³¹¹ Algunas de las publicaciones pueden descargarse en formato PDF en <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/hecho.htm> y <https://www.bahia.gov.ar/museos/ferrowhite/#%3C/p%3E-%3Ch5%3Epublicaciones%3C/h5%3E-%3Cp%3E>

³¹² Texto: Marcelo Díaz. Documentación: Ana Miravalles. Diseño: Carlos Mux. Ver: <https://www.bahia.gov.ar/subidos/cultura/El-Mecanico-Argentino.pdf>

En 2007, los pasantes Analía Bernardi, Lucía Cantamutto y Esteban Sabanés reunieron los testimonios de Josefa Espiga, Aurora González, Beatriz Lugones, Ida Muhamed, Rosa Ortiz, Maruca Sbaffoni e Isabel Trujillo y sus propias investigaciones en *Bolseras. Relatos de mujeres que trabajaron en las fábricas de bolsas de Ingeniero White*.



Imágenes 2.18. Vestuario de supervivencia diseñado por Malena Corte, cuyo desfile/intervención acompañó la presentación del libro *Cómo era Bahía Blanca en el futuro. Visiones del porvenir en la prensa del siglo XIX*. Izquierda: Fotograma del video-invitación al evento (2008). Derecha: Performance en la Casa del Espía. Fuente: Archivo Ferrowhite.

El año siguiente, el museo taller editó dos fuentes históricas con miradas alternativas. *Cómo era Bahía Blanca en el futuro. Visiones del porvenir en la prensa del siglo XIX*, con prólogo de Omar Chauvié e ilustraciones de Carlos Mux, actualizó el viaje ucrónico a la Bahía Blanca del futuro escrito por Estevan Ricard, un ingeniero empleado por la compañía británica que extendió el ferrocarril hasta el poblado sureño en 1884. La presentación dio pie para una intervención crítica de “vestuario anticipatorio”, en la cual las jóvenes estudiantes del equipo y otras colaboradoras [Imágenes 1.21, 2.18], vestidas con “prendas de supervivencia” diseñadas por Malena Corte, se desplazaron desde el museo taller hasta las calles “de un Ingeniero White no tan improbable”³¹³. Unos meses más tarde, a partir de la iniciativa de Rodolfo Díaz, publicaron con el título *Las libretas de Geniale Giretti*, el diario de un inmigrante italiano que trabajó en la zona portuaria y en Bahía Blanca entre 1905 y 1907 [Imágenes 2.19].

³¹³ Se trató de una “exclusiva intervención (porque, ojo, no es desfile) de vestuario anticipatorio [...]: prendas de supervivencia que Malena Corte confeccionó para pasear por las calles de un Ingeniero White no tan improbable.” Fotografías en: Díaz, Marcelo (2008, mayo 7). Vestuario de supervivencia. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/search?q=casa+del+esp%C3%AD>

En octubre de 2010, en una puesta en escena de la obra de Teatro Documental homónima³¹⁴, fue presentado *Flying Fish, pez volador. Los viajes de Roberto Orzali*, que recopiló las historias del navegante whitense. En el capítulo “Vida, papel y pasión”, Analía Bernardi y Marcelo Díaz situaron la historia del “Chapa” en el contexto de los grandes cambios que vivió la navegación de ultramar en las últimas décadas³¹⁵ [Imagen 2.20].



Imágenes 2.19. *Las libretas de Geniale Giretti* (2008). En la presentación del libro “Francesco Quatela y Omar Chauvié leyeron, como en un juego dramático, en italiano y en castellano, uno de los increíbles poemas en que Giretti cuenta la reacción de un grupo de peones frente a un patrón desaprensivo en el campo durante la cosecha de 1907”. Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 2.20. De las entrevistas a los libros. Izq.: afiche de invitación al doble evento *Flying Fish*: junto a la puesta de teatro documental, A. Bernardi y M. Díaz presentaron la publicación que ha recuperado los viajes de Roberto Orzali como marinero mercante. / Der.: Presentación del libro “El castillo de la energía” en el Centro Histórico Cultural de la UNS (2013). Fuente: Archivo Ferrowhite.

³¹⁴ Ver: cap. 3.1 de esta tesis y <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2010/11/fin-de-viaje.html>

³¹⁵ Ver Testoni, Nicolás (2010, noviembre 24). La estela que deja el relato. *Archivo White, teatro documental*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2010/11/la-estela-que-deja-el-relato.html>

En 2012, fue publicado *El castillo de la energía. Una historia de la usina General San Martín*³¹⁶, de Nicolás Ángel Caputo³¹⁷. Producto de varias entrevistas, de mirar videos y fotos, de recorridas por el interior del castillo y sus alrededores, este libro ha recuperado anécdotas y saberes de un obrero que trabajó en las secciones de calderas y máquinas de la usina General San Martín y, entre 1970 y 1982, junto con Atilio Miglianelli, fue buzo de los canales de agua salada que unen la central con la ría [Imágenes 1.5, 1.29, 3.2, 3.6]. En la contratapa de la publicación, dando cuenta de la dimensión social que prevalece en estos trabajos, Analía ha afirmado que

después de un año de trabajo, podemos decir que no somos los mismos. A la hora de armar esta publicación, aprendimos a reconocer y a conjugar nuestros saberes en la medida en que los pusimos a prueba. En este proceso, nos transformamos. Y lo que es más, Ángel ha cumplido con su “locura”, y nosotros nos hemos hecho un nuevo amigo [http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/2834].

Es decir, es un libro “para que la historia del castillo quede”, pero también “para que su historia siga” (Ferrowhite (2013, mayo 29). *Hágase la luz. Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/05/hagase-la-luz.html>). [Imagen 1.21, 2. 20].

En 2013, Ana Miravalles publicó *Los talleres invisibles. Una historia de los talleres ferroviarios Bahía Blanca Noroeste* [Imagen 2.21]:

A diferencia de otros libros de historia, éste es uno que tiene olor, vida cotidiana además de trabajo, ruidos, y una proliferación de objetos y nombres como los de Aldo Temperini o José Magnani, los de aquéllos que permitieron reconstruir a partir de sus testimonios (orales en su mayoría) las intensas jornadas de reparación y construcción de piezas de ferrocarriles en los

³¹⁶ El trabajo fue presentado tanto en el museo como en el Centro Histórico Cultural de la UNS, en mayo de 2013. Para un detalle de esta publicación, ver Ferrowhite (2013, mayo 29). *Hágase la luz. Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com.ar/2013/05/hagase-la-luz.html>; Bernardi, Analía (2011, noviembre 25). *El castillo de la energía. Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/11/el-castillo-de-la-energia.html> y Ferrowhite (2013, abril 12). *Historia en marcha. Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/04/historia-en-marcha.html>

³¹⁷ “Conocimos a Nicolás Ángel Caputo a principios de agosto, una de esas mañanas frías, de cielo apagado, difíciles de pasar en este museo que ocupa el espacio de un taller a veces imposible de templar. Pero podría decirse que Ángel ya estaba acá antes de que nosotros llegáramos. Él y su hermano José trabajaron toda la vida en la Usina General San Martín. En algún momento de aquella primera charla, Ángel nos dijo: ‘[De esta usina] yo tengo para contar, para hacer un libro, poco más’. Así, con un comentario al pasar, podría decirse que empezó una idea que ha ido tomando forma a lo largo y ancho de estos meses: escribir juntos una historia de la usina General San Martín, una historia de la usina contada desde el particular punto de vista de uno de sus trabajadores, a la que Angelito ya le encontró un nombre: *El Castillo de la Energía*” (Bernardi, Analía (2011, noviembre 25). *El castillo de la energía. Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/11/el-castillo-de-la-energia.html>).

galpones que albergaron a los Talleres Noroeste desde 1890 hasta 1996, año en que llegó el cierre como consecuencia del proceso privatizador de la década del 90. Todos los vagones y locomotoras de carga que funcionaban en la zona eran reparados ahí pero hoy muy pocos saben de qué son esas ruinas, paredones de ladrillos entre pastizales que pueden verse todavía en Bahía Blanca, a sólo unas cuadras de la cancha de Olimpo. (Miravalles en Yuszczuk, 2015, diciembre 18)

En la misma entrevista, al referirse a los cinco años de investigación, más de cien grabaciones, rastreo de artículos de periódicos, planos y otros documentos, la autora desplegó su modo de entender el sentido y de emplear la historia oral:

La historia de los talleres y de los ferroviarios que trabajaron en ellos es difícil. La bronca de muchos entrevistados por los despidos o los retiros “voluntarios”, su pena por ver los edificios en los que trabajaron arrasados, mi propia indignación ante el silencio en el que permanecieron ocultos, me llevaron en un punto a querer aprender todo. Pregúntenme qué se hacía en la herrería a las seis de la mañana, qué era caldear, cómo funcionaba el almacén local, cuántos pares montados se podían torner en una hora con el torno polaco... La posibilidad de poner en palabras esta historia tuvo cierto efecto terapéutico que tiene que ver justamente con trascender la dimensión biográfica individual. Confrontar las experiencias personales en un relato común da como resultado una historia de la que no están ausentes las tensiones, pero que permite que los propios recuerdos se transformen en otra cosa: en historia de la ciudad, del ferrocarril, de la economía regional o nacional, del trabajo, es decir, en una herramienta para conocernos mejor como personas y como sociedad. (Miravalles en Yuszczuk, 2015, diciembre 18)

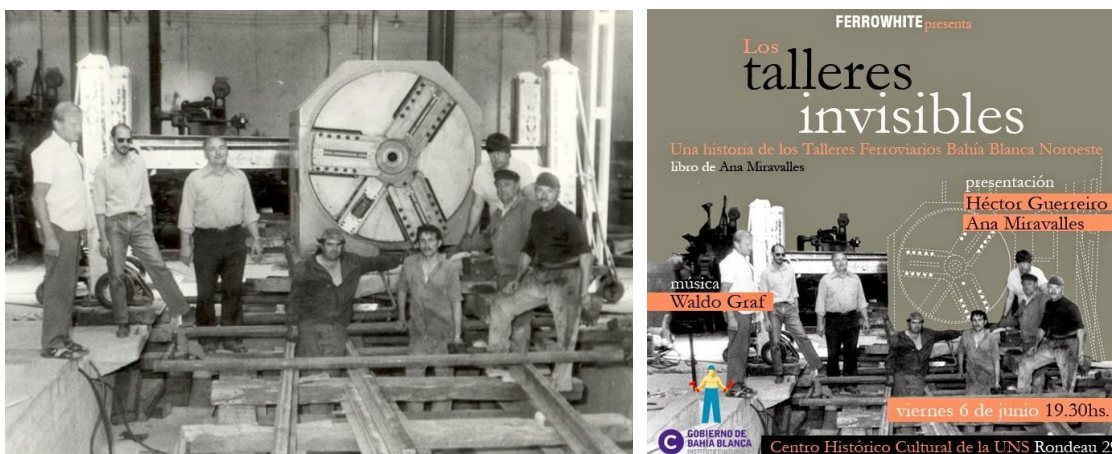


Imagen 2.21. *Los talleres invisibles* (2013) / Izquierda: “Los Talleres Bahía Blanca Noroeste fueron una pieza clave de la infraestructura logística de nuestra región. La mayoría de los vagones que durante más de 100 años llegaron a puerto -de las chatas a las tolvas graneras, de los vagones fruteros a los de cargas paletizadas-, pasaron por Talleres para su reparación o reconstrucción completa”. Derecha: [...] “compartimos la tarde con un montón de amigos, entre ellos, muchos de los ferroviarios que dieron una mano en la elaboración de este libro”. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Según lo visto, entonces, durante la gestión de Reynaldo Merlino como Responsable de la institución (2007-2014), Ferrowhite tuvo una actividad editorial continua vinculada siempre a la labor histórica y al respeto de las voces de los sujetos. En efecto, la enunciación en primera persona de las dos fuentes escritas publicadas en 2008 fue paralela al registro de las entrevistas presentes en todas las demás producciones. Es decir, *escribir la historia* y *escribir historias* han reflejado un mismo régimen de verdad. Al respecto, Nicolás ha sostenido:

En definitiva, lo que en este museo se está cuestionando es quién sabe sobre historia y quién puede *escribir* la historia. Puede escribir el historiador, pero también puede escribir Roberto Orzali, y no es que sean cuestiones excluyentes. Y todo lo dicho no en función de una idea de una democracia ideal, sino considerando que es necesario el saber del historiador, pero que el desafío reside en ver cómo puede rearmarse este juego de reconstrucción de memorias e identidades. (N. Testoni, comunicación personal, 12 febrero, 2011).

En este sentido, si bien “lo real debe ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2008, p. 18) y las historiadoras del equipo institucional han difuminado la frontera entre la razón de los hechos y la razón de la ficción mediante el cruce riguroso de los testimonios orales con documentos y bibliografía especializada, en varias ocasiones de manera simultánea los artistas apostaron fuerte a la imaginación con actividades performáticas en las que los cuerpos adquirieron protagonismo [Imágenes 2.18, 2.20].

4.2. Plataformas digitales

Como otro engranaje de las máquinas de contar la historia que el grupo de trabajadores y trabajadoras de Ferrowhite ha puesto en marcha, consideramos la cuidadosa labor de registro, archivo y difusión de las actividades e investigaciones efectuada en la plataforma digital Blogger:

- Museo taller [<http://museotaller.blogspot.com/>], desde febrero del año 2007 ;
- Archivo Caballero [<http://archivocaballero.blogspot.com/>], a cargo de Ana Miravalles, entre 2007/2015;
- Archivo White / Teatro documental [www.undocumentalenvivo.blogspot.com] posteador por Marcelo Díaz desde 2006 a 2010;

- Vas a escuchar mi remera / Taller de vestuario crítico [www.vasaescucharmiremera.blogspot.com] en 2009/2010, con escritos de Lucía Cantamutto, Silvia Gattari y Malena Corte.

No obstante Testoni ha planteado: “acá primero es la utopía, después la praxis y recién ahí, si cabe o quedan ganas o fuerza, la teoría” (comunicación personal, 12 febrero, 2011)³¹⁸ y Merlino ha afirmado: “No somos teóricos, pero creo que superar el campo de la teoría es más valioso; nuestra tarea es de lucha y búsqueda permanente” (comunicación personal, 16 febrero, 2011), el equipo ha dejado en estas plataformas virtuales de acceso público una autorrepresentación que amplía y problematiza la página institucional, alojada en la plataforma municipal disponible en <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/>.

Así, además de exponer lo realizado, han dado cuenta de reflexiones críticas y museológicas que han ido construyendo con un lenguaje preciso y, a la vez, “turbado por los embozos de la poesía” (Escobar, 2020, p. 87). Esos textos han sido luego integrados al momento de hacer presentaciones en eventos de discusión³¹⁹.

Por otra parte, desde octubre de 2010, “Ferrowhite - museo taller” tiene un espacio en la red social de Facebook, al que se accede por intermedio de la URL <https://www.facebook.com/museoferrowhite>³²⁰. Aquí es continua la participación de vecinos y amigos desde los comentarios que evocan reencuentros, recuerdos, observaciones, deviniendo un enlace entre conocidos y desconocidos. En tanto las características de esta interfaz posibilitan la carga de imágenes en álbumes de fotos, se advierte que el registro es más visual y menos textual que en los blogs.

³¹⁸ Este comentario invierte el orden sugerido por el título del libro *Museos: teoría, praxis y utopía* (1995) de Aurora León.

³¹⁹ Por ejemplo, en mayo del 2014 participaron como expositores invitados en las Jornadas “Prácticas comunitarias en museos y espacios culturales”, organizada por la Asociación de Trabajadores de Museos, en Berazategui. Ver: Ferrowhite (2014, mayo 23). Teoría y Práctica. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2014/05/teoria-y-practica.html>

³²⁰ Por políticas de la red social, tuvieron que cambiar el nombre por “Guillermo White (Ferrowhite)”, hasta que el 2 de mayo de 2015 publicaron: “Amigos, Facebook ya no reconoce a Ferrowhite como un nombre válido para nuestro perfil. Así que nos mudamos a esta página: <https://www.facebook.com/museoferrowhite>. Súmense dándole "Me gusta", y ayúdenos a difundirla invitando a sus amigos a hacer lo mismo”. Por un tiempo mantuvieron ambas páginas, hasta que el 8 de octubre de 2017 se registra la última publicación en “Guillermo White (Ferrowhite)” y, desde entonces, sólo publican en “Ferrowhite-museo taller”, creada el 30 de abril de 2015.

Destacamos, por un lado, el “estallido de la información” producido por la intensa y continua actividad sostenida en ambas plataformas virtuales, así como la calidad de las fotografías compartidas; y, por otro, el trabajo hábil y cuidadoso realizado en relación a los matices diferenciales de los posibles lectores modelos.

5. Visitas educativas

Lo que hicimos no fue otra cosa más que probar. Cómo salir del “formato visita guiada” para meternos un poco más en el taller; cómo no separar la historia de este ferropuerto de lo alta o baja que está la marea; cómo mezclar el trabajo con el ocio. Seguro que nos salió a medias o que todavía falta, y mucho. Pero seguimos insistiendo porque encontramos un estímulo en el ensayo, la prueba, incluso en el error. (Bernardi, 2015, diciembre 31)

Desde la apertura de Ferrowhite, la pluralidad de voces y de saberes ha sido enfatizada en la construcción de los distintos recorridos y temas que han abordado en las propuestas didácticas destinadas a niños, jóvenes y adultos de todos los niveles educativos y socioeconómicos³²¹.

Si bien la mayoría de los y las integrantes del equipo ha acompañado ocasionalmente en la atención a los grupos escolares, durante los primeros años del museo, Ana Miravalles fue quien puso en juego todos los recursos disponibles al ocuparse “desde la preparación previa de actividades específicas hasta el desarrollo de la visita de los participantes en el museo” (A. Miravalles, comunicación personal, 5 marzo, 2019). Luego, Analía Bernardi comenzó a participar con frecuencia en esta tarea y ha quedado a cargo del área educativa del museo taller, continuando el criterio experimental creativo.

Muchas de las visitas han contado con la voz y la experiencia de amigos cotidianos de la institución³²², como Roberto Orzali, Pedro Marto, Ángel Caputo y, en especial,

³²¹ Pueden encontrarse los objetivos y los aspectos organizativos de las visitas escolares en http://museotaller.blogspot.com/p/visitas-escolares_21.html.

³²² Un caso con algunas características similares, aunque posterior, se verifica en el Programa de Voluntariado para Adultos Mayores desarrollado en el Museo Evita (CABA) desde 2016 (Fernández Walker, 2020).

Pedro Caballero³²³, quien “hacía las visitas con un saber de tanta o más potencia que la del resto del equipo” (R. Merlino, comunicación personal, 26 febrero, 2019) [Imagen 2.22]. Gustavo Monacci ha destacado:

No hubo -ni habrá- mejor acompañante de las visitas al museo, que Pedro Caballero; quien todo lo que decía y lo que contaba, lo decía con una...con una vitalidad...con unas ganas...con un entusiasmo...con un afán inmenso para contar, para comunicarle a la gente, fueran grandes, fueran chicos, digamos...parte de todo su caudal de experiencia de vida y sus conocimientos. (G. Monacci, comunicación personal, 20 julio, 2019)

Dando cuenta del criterio participativo de los recorridos, enfocado tanto en la inclusión de los amigos de la institución como de los visitantes, al mismo tiempo que refiriendo la multiplicidad de acciones desarrolladas afuera y adentro de los edificios del museo taller, Analía ha sostenido:

Pero ojo, en la hora y media o dos que dura el paseo, también tuvimos tiempo de conocer la Rambla de Arrieta, de contar la historia del espía y de pispear por las puertas del castillo. Jugamos a ser estibadores y ferroviarios por un rato, vimos andar a los trenes de la maqueta Ferrocarril Pago Chico, escribimos y dejamos mensajes en las preformas de botellas. Y en las visitas de noviembre, hasta cantamos y bailamos al ritmo del piano mágico de Julián Zabaloy. Por eso, antes de que terminen las clases y de que la vorágine de fin de año nos pase por encima, queremos agradecer a Pedro Caballero (con sus 59 años de egresado de la escuela primaria) por estar siempre dispuesto a enseñar las herramientas de su cajón, a Héctor Guerreiro por hacer funcionar su ferrocarril en miniatura, a Julián Zabaloy por venir a mostrar cómo funciona una pianola y a Diego Herlein de la oficina de Turismo por coordinar algunos de estos encuentros. (Bernardi, 2011, diciembre 11)

Como señalamos en el capítulo 1, al igual que la página institucional³²⁴, las visitas han comenzado siempre en el exterior, con una observación guiada del paisaje industrial en el que Ferrowhite está inserto y es protagonista. El relato y la mirada, lejos de ser nostálgicos, han dado cuenta de los conflictos entre políticas económicas, modelos de país, relaciones asimétricas, números gigantescos ligados a la producción y al capital,

³²³ Ver Ferrowhite (2012, agosto 13). 90-60-90. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/08/90-60-90.html> y Díaz, Marcelo (2007, febrero 27). Un domingo en el museo. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2007/02/un-domingo-en-el-museo-i.html>

³²⁴ Allí han explicitado su objetivo de “vivenciar el espacio a través de todos los sentidos: afuera, en la Rambla de Arrieta, junto al mar; y adentro, en el taller, con las herramientas, las maquetas, y los testimonios de trabajadores ferroviarios y portuarios (...)”. Ver: http://museotaller.blogspot.com/p/visitas-escolares_21.html

al mismo tiempo que de desguace y desempleo. Valga, por caso, este fragmento del blog con el mismo enfoque:

Los números del “progreso” son impresionantes: 1.200 buques, 27.300.000 toneladas de carga exportada (cereales, aceites, productos petroquímicos e inflamables), 4.500 millones de dólares de ingresos, según las estadísticas del año 2012. En los últimos 20 años, creció el calado del canal principal de la ría y con él, el porte de los buques y su tráfico, creció también la capacidad de almacenaje y la cantidad de sitios de atraque, y en consecuencia, crecieron las exportaciones y las ganancias derivadas.

Pero el “gigante portuario” oculta en su desarrollo realidades menguantes. Al tiempo que la superficie portuaria explotada se multiplicó, la cantidad de trabajadores se redujo de manera drástica. De 1993 a hoy, los espacios de producción pasaron de ocupar 75 a 262 hectáreas. A pesar de ello, la totalidad del complejo agroexportador e industrial genera en la actualidad apenas 3.600 empleos (entre directos e indirectos), una cifra levemente superior a la cantidad de trabajadores que hasta los 90’ se desempeñaban sólo en la Junta Nacional de Granos. Lo que parece haber cambiado, de manera profunda, es la relación del puerto con la población que levantó sus cimientos, trabajó en él y disfrutó de sus costas ahí donde se pudo. Es decir, el vínculo entre trabajo humano y producción portuaria, por un lado, y entre vida comunitaria y uso social del espacio costero, por el otro. (Ferrowwhite, 2014, mayo 23)

Además de la especificidad del sitio vinculada a factores económico-sociales, la premisa del equipo de trabajo ha sido siempre que la historia puede aprenderse con los cinco sentidos. Por eso, apelando a un espectador activo, que ponga el cuerpo, han propuesto 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”.

En 2012, Analía Bernardi y Emilce Heredia Chaz organizaron dos nuevas actividades participativas, en las que invitaban a docentes y estudiantes a “indagar en la historia de Bahía Blanca más allá del margen blanco de los libros de historia”, y a “pensar la ciudad con los pies en la tierra. O mejor dicho, en el barro de la ría”:

Sobre este suelo inestable se levantan, sin embargo, las arquitecturas monumentales que sostienen desde hace más de un siglo la economía de agroexportación y, más recientemente, la actividad petroquímica. Explorar la Rambla es sumergirse en un panorama en movimiento. (Ferrowwhite, 2012, abril 16)

Con la denominación *Un imperio con pies de barro*, mediante la observación desde algunos puntos estratégicos del predio y al lado de las huellas de las máquinas faltantes, se dialogaba acerca de la economía agroexportadora y la más reciente

actividad petroquímica emplazada sobre el lodo. En *Una arqueología de la marea*, a partir de los hilos de tanza, pinzas de cangrejo, granos de soja, pellets de polietileno encontrados al hincar la pala en el suelo cuando retrocede el agua oscura de la ría, las estudiantes universitarias inducían los procesos históricos articulando escalas micro y macro [Imagen 2.22].

Después de haber participado en ambos ejercicios, Diana Ribas (2013a) ha planteado que en las dos propuestas el espacio no era considerado de manera neutra, sino como un *territorio* a partir del cual se construían *cartografías*. La investigadora observó que cada uno de los elementos del paisaje era conectado con el contexto inmediato y con lugares tan lejanos como el Reino Unido o los países por donde circulaban los barcos amarrados en la costa. Sostuvo, entonces, que en estas experiencias subyacía una matriz rizomática (Deleuze y Guattari, 1996) que posibilitaba la construcción de centros en su comunidad y su transformación en nudos de un mapa expandido hacia el entorno inmediato y hacia el mundo³²⁵.



Imagen 2.22. Visitas educativas. Izquierda: La incorporación de preguntas abiertas que posibilitan abrir diversos significados más que sólo centrarse en la validez de la información legitimada, ha favorecido el clima participativo, fundamental para el desarrollo de la mediación en las visitas. Derecha: Pedro Caballero con un grupo de estudiantes secundarios, después de terminado el recorrido: “Pedro guiaba las visitas igual o mejor que cualquier empleado en el museo [...]” (R. Merlino, comunicación personal, 26 febrero, 2019). Fuente: Archivo Ferrowhite.

Yocelyn Valdebenito Carrasco ha sostenido que, en las últimas décadas, se ha incorporado la “mediación” en los discursos y las prácticas educativas en los museos artísticos. Según esta estudiosa chilena, se trata de “una práctica comunitaria, de

³²⁵ También notó que dicho presupuesto teórico estaba implícito en las obras de Teatro Documental, en las que los relatos de vida planteados en Ingeniero White fueron expandidos, a veces, hasta los puertos conocidos por los marinos de ultramar. Ver: Ribas (2013a) y cap. 3.1 de esta tesis.

construcción de saberes colectivos, cuyo mayor interés no es eliminar conflictos sino comprenderlos, facilitarlos e incluso producirlos” (Valdebenito Carrasco, 2019, p. 179)³²⁶.



Imagen 2.23. Arqueología de la marea (2012).

Izquierda: Afiche promocional /

Derecha: Silvia y Guillermo arman bolsas con agua y elementos para utilizar durante las visitas.

Fuente: Archivo Ferrowhite.

En este sentido, en Ferrowhite, las visitas han sido otra variante de los ejercicios decolonizantes efectuados por el equipo institucional, en los cuales han compartido experiencias sensoriales y reflexivas, que han abierto espacios de pregunta y debate con los participantes para la elaboración colectiva de relatos históricos con tensiones y contradicciones³²⁷. Valga este ejemplo:

³²⁶ Según Valdebenito Carrasco, el distanciamiento de la figura tradicional de guía como un mero transmisor de un guión establecido, tiene como antecedente directo la “animación sociocultural” que, en los setenta, buscaba una mayor “democracia cultural” y el desafío de mayor participación social, aunque las intervenciones “centraban su accionar en las posibilidades del animador y su pretensión de generar “liberación cultural” (Ver Jaume Trilla i Bernet, 1988 citado en Valdebenito Carrasco, 2019). Por otra parte, Prinzy y Rith-Magni afirman que la mediación se constituye en base a “prácticas críticas, autorreflexivas y que se articulan por medio del diálogo y la participación de los públicos como principal intérprete de las experiencias en las instituciones culturales hacia la transformación y emancipación social” (Prinzy y Rith-Magni, 2011 citado en Valdebenito Carrasco, 2019).

³²⁷ Sobre el formato *visita guiada*, el equipo de Ferrowhite ha referido “la difícil tarea de pensar sobre la práctica en el mientras tanto de la práctica”, dando cuenta de esa simultaneidad de pensamiento y acción de carácter procesual que Borsani (2014) ha denominado *ejercicio decolonizante*. Han generado un espacio de formación interna para sistematizar dicha reflexión, experimentar otras maneras de moverse por el museo taller y actualizar las preguntas que están en sus cimientos. Desde 2016, para el recorrido se atavían con un mameluco y llevan un par de valijas que han acondicionado con algunos materiales -como muestras de cereales en preformas de botellas, cangrejos disecados, trenes y barcos de madera- que utilizan como herramientas explicativas en el intento de salir del “formato visita guiada” para devenir un poco más “taller”. En este sentido, es destacable su genuina intención de formación y actualización, su actitud crítica, reflexiva y de hacer redes, mediante la continua y asidua participación en jornadas destinadas a trabajadores de museos e instituciones culturales. En “Desafíos de la cultura colaborativa en museos” (Córdoba, 2016), Analía participó vestida con el mameluco: “Lo llevé un poco por cábala, porque en ese mameluco sentía el trabajo de mis compañer*s y también porque en esa prenda genérica de “trabajador/a”, también me acompañaban Nenucha, Cacho, Pedro, Ida, trabajadores, vecin*s y amig*s del museo” (Ferrowhite (2016, septiembre 2). Cultura colaborativa. *Museo taller*.

Pero venir al museo supone también seguir el proceso de aprendizaje a través de formatos alternativos. Por eso, miramos el paisaje que nos rodea con catalejos de cartón, nos sentamos en los banquitos a imaginar, dibujamos mares, castillos, vías y dragones, nos hicimos preguntas - algunas nada fáciles de responder-, armamos ciudades con las piezas del mecano de la marea, aprendimos sobre locomotoras, buques de ultramar, elevadores de grano y usinas con Pedro Caballero, Roberto Orzali, Pedro Marto y Angelito Caputo, compartimos la lectura de “Mensajes en botellas” de Mirta Colángelo y las galletitas de la merienda. Y hasta nos despedimos con la puesta en escena de “Las visitas” de Silvia Schujer, que hicieron los chic*s de la escuela 21. (Bernardi, 2013, diciembre 12)

Según podemos advertir en esta cita, entonces, también en los recorridos educativos del museo taller han valorado la participación y la acción como modos de desvío de la fetichización del objeto y el documento. Al introducir la duda o la contradicción, no sólo han confrontado los presupuestos adquiridos sobre la historia y el propio entorno, sino “el principio de desigualdad de las inteligencias” (Rancière, 2010) que establece una relación de poder asimétrico entre “expertos” e “ignorantes”, al mismo tiempo que ha favorecido un hacer crítico y sensible, disparador de una nueva conciencia pasado-presente.

6. Talleres

Puede que Ferrowhite sirva, en ocasiones, para contar la historia del trabajo en el ferrocarril y el puerto, o para repensar las formas en que esa historia se cuenta, pero puede que otras veces, simplemente, sirva. Dentro de sus posibilidades modestas, este museo taller busca desarrollar herramientas para mejorar la vida de la comunidad de la que forma parte a partir de organizarse con otros en el hacer. (Testoni, 2011, julio 6)

Si bien Ferrowhite ha sido denominado *museo taller* desde un principio, en los tiempos de Cristian Peralta el eje activo estuvo centrado en la recuperación patrimonial [Imagen 1.16]. Recién en 2009, comenzó la elaboración participativa de cosas y después su exposición en el “Kiosco Obrero” [Imagen 1.19].

Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2016/09/cultura-colaborativa.html>). Ver, asimismo: Analía Bernardi (2017, enero 2), La pregunta infinita. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2016/12/la-pregunta-infinita.html> y Ferrowhite (2016, septiembre 2). Cultura colaborativa. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2016/09/cultura-colaborativa.html>.

Ese año, gracias a la obtención de subsidios³²⁸, pudo ser organizado el taller de serigrafía *Cómo funciona la cosa*, destacado por los integrantes del equipo tanto por su dimensión de trabajo comunitario como por su producción objetual. Coordinado por Silvia Gattari y Malena Corte, contó con la participación temporaria de la estudiante de Letras Lucía Cantamutto, quien se ocupó del registro en el blog *Vas a escuchar mi remera*³²⁹ entre junio 2009 y mayo 2010. Aunque sólo las dos especialistas en artes visuales han continuado la tarea hasta el presente³³⁰, las tres han considerado la actividad como un modo de gestión democrática y de relaciones simétricas (González Cuberes, 1994, p. 6); en este sentido, si Silvia ha manifestado que ha sido “un muy buen puente para acercarnos a cantidades de familias de los barrios más cercanos al museo” (comunicación personal, 25 abril, 2019), la reflexión de Lucía ha dado cuenta de los procesos micro políticos de subjetivación implícitos (Rolnik, 2019) en este museo taller en el que el sitio no puede ser considerado sin el entramado social que lo constituye:

El taller es ese lugar donde se conciben nuevas imágenes. El taller es la posibilidad de esa contracción. De la creación de formas nuevas que aumentan el lente con el que se mira lo que hay alrededor pero volviéndolo comprensible, traduciéndolo en un lenguaje local. O al revés. Los recorridos por afuera no son para que las chicas “vean” qué hay. Son introspecciones para unos y otros. Introspecciones, al fin, de la mano del de afuera y de la mano de quien habita. (Cantamutto, 2009, octubre 25)

En efecto, en el proyecto “Nuestro Lugar”, centrándose en los barrios Saladero y Boulevard como sitios socialmente específicos, comenzaron marcando los recorridos diarios que cada participante hacía y dibujando algunos lugares claves, para grabar luego esas imágenes en anotadores, libretas y almanaques [Imágenes 1.19 y 1.23] mediante monocopias por rechazo sobre papel reciclado. Asimismo, sobre tela, han

³²⁸ En 2009, el Subsidio para prácticas culturales transformadoras, otorgado por el Gabinete Social del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y el del “Programa Nacional para Adolescentes” del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación (ver <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/hecho.htm>). En 2011, subsidio del Fondo Municipal de las Artes (Consejo Consultivo del Instituto Cultural de la Ciudad de Bahía Blanca) al proyecto “Cómo funciona la cosa. Taller de construcciones críticas”.

³²⁹ En un inicio se llamó “Taller de vestuario crítico”. Ver: <http://vasaescucharmiremera.blogspot.com>. Ver asimismo: Testoni, Nicolás (2012, agosto 19). Ingeniero Blue. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/08/ingeniero-blue.html>; y Taller en Ferrowhite. Una fábrica de lo cotidiano (2010, diciembre). *Eco Días*. Recuperado de http://1.bp.blogspot.com/_8wGp_WiKn1c/TQ9LLZDSMmI/AAAAAAAAAP4/HnhFtYSZbwc/s1600/ECODIAS+Diciembre+2010.jpg

³³⁰ Este trabajo de taller se mantiene en forma ininterrumpida desde el año 2009. En la actualidad, denominado “Prende!”, cuenta con aproximadamente 45 familias que forman parte del proyecto, con fuerte compromiso con el museo.

impreso banderas, manteles, bolsas de compras [Imagen 1.24, 1.27] y remeras a pedido de varias instituciones whitenses [Imagen 2.24]³³¹. Además, han hecho flores y cortinas forestales de elementos de desecho -tales como latas de gaseosa y plástico-, que han ubicado en las inmediaciones del museo taller.



Imagen 2.24. El taller de serigrafía *Cómo funciona la cosa* y “los cangrejeros” del barrio Saladero. Izquierda y Centro: Primera actividad en serie, a pedido de los padres encargados de las divisiones menores del club Huracán: 70 remeras con cangrejo y globito serigrafiado, con los moldes, el corte, la impresión y la presentación a cargo de las chicas y la costura de las bolseras Rosa y Maruca (2009). Derecha: Malena Corte coordinando un grupo de adolescentes en el taller (2010).

Fuente: Archivo Ferrowhite.

Así, por un lado, advertimos que el ejercicio de senti-pensar sobre la realidad y accionar junto a otros ha constituido una relación mutuamente modificante, que ha complejizado las relaciones entre teoría y práctica, al aprender haciendo, preguntando, participando en el grupo e integrando saberes (Ander Egg, 1994). Al fortalecer la producción simbólica mediante imágenes y palabras relacionadas al lugar sobre soportes variados, el equipo ha reformulado las funciones originales del taller ferroviario en tanto sitio, sosteniendo “el potencial del trabajo, la inteligencia organizativa y operativa asociada a ellas” (Testoni, 2010, septiembre 26). A su vez, como ha reflexionado Nicolás Testoni, también ha modificado los roles tradicionales de quién cuenta la historia, quién produce y quién participa (González Cuberes, 1994):

¿Por qué no inscribir esa identidad en cosas de menos peso, de uso y desgaste asegurado? ¿Por qué no producir remeras, buzos y mochilas que nos permitan llevar en el cuerpo -con lo que nos gusta y lo que queremos cambiar-, nuestro barrio, nuestra ciudad? [...] Acaso tanta actividad intente dar respuesta a un solo interrogante: ¿Cómo convertir la preocupación por la historia en

³³¹ Por ejemplo, en 2010, una colección de remeras con vegetación mutada que han presentado como “prendas que lucen flores ‘autóctonas’ pero de diseño geométrico, listas para camuflarse entre cañerías y torres de enfriamiento o para llamar la atención de todos los que viven de espaldas a este paisaje” y 60 musculosas para el equipo de patín del Club Huracán.

una tarea colectiva, y a esa tarea en uno, dos, un montón de útiles capaces de incidir, aún de manera modesta, en la realidad presente? (Testoni, 2010, septiembre 26)

Por otro lado, este espacio de educación no formal destinado a adolescentes de 12 a 18 años y luego a niños y niñas³³² comenzó a incluir franjas etarias distintas en la dinámica participativa institucional [Imagen 2.24], complementarias a la de los ex trabajadores del ferrocarril y del puerto con 60/70 años. Este espectro vital se ha ampliado con la intervención de algunas costureras de White y Villa Rosas³³³, ex trabajadoras de las fábricas de bolsas que se utilizaban antes de que el cereal se transporte a granel, que funcionaron como capacitadoras de las chicas y chicos.

Valga como ejemplo de ese ejercicio decolonizante participativo que, en 2009 y 2011, planteando que “en un museo taller reflexionar es hacer (¿o era al revés?)” confeccionaron la “Vera Bolsa Libre de Trust” [Imagen 1.27], “una bolsa para hacer los mandados y, de paso, poner el ojo en los que mandan” (Ferrowhite, 2011, mayo 04). En 2014, a partir de maderas que habían sido utilizadas en los encofrados de las grandes obras construidas en el puerto (como los elevadores de la cerealera Toepfer o el -interrumpido- muelle de la minera Vale), y fueron recogidas por el equipo en las aguas de la ría de Bahía Blanca, inventaron los banquitos *bancatutti* [Imagen 1.24].

Lo lúdico, lo creativo y lo grupal como fuentes privilegiadas del aprender en todas las edades (González Cuberes, 1994) han sido rasgos observados también en los talleres compartidos por las familias, durante los períodos de vacaciones de invierno. Valgan dos ejemplos.

³³² Al respecto, resulta destacable el respeto que en la confección de los diversos objetos/prendas han tenido por el dibujo infantil y su representación.

³³³ Entre ellas, Susana Cardoso, Titi Trujillo, Maruca Sbaffoni, Rosa Ortiz, Estela Gómez, Lorena Visintin e Ida Muhamed. Más información sobre esta última integrante en el cap. 1.3 y sobre el Proyecto Bolseras en el apartado referido a publicaciones impresas, en este mismo capítulo.



Imagen 2.25. Taller en vacaciones de invierno: “La fábrica de ciudades. Taller de urbanismo para niñas/os” (2011). Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 2.26. Talleres en vacaciones de invierno. Izquierda: En “¡Qué móstruo! Laboratorio de fauna extraordinaria” (2010), con la colaboración de la narradora Mirta Colángelo³³⁴ preguntaron: “¿Conocés al dragón del castillo? ¿Y al de La Casa del Espía? ¿Y al del Consorcio? e invitaron: “Inventá vos tu propio animal fabuloso, ponele un nombre y contanos qué hace. En la misma ocasión ofrecieron un taller de magia “La maza y el mazo”, con la colaboración del Centro Mágico Bahiense. / Derecha: “Sonamos” (2012). El museo vuelto sala de ensayo durante el Taller de música experimental con sonidos a partir de las máquinas y herramientas. Fuente: Archivo Ferrowhite.

³³⁴ Mirta Colángelo (1942-2012) narradora, docente, coordinadora de talleres, se definía a sí misma “una educadora por el arte”. Su libro *Mensajes en botellas*, editado en 2011 por La Casa del Espía, contiene el trabajo desarrollado con los niños y jóvenes que asistían a su taller de lectura y escritura “La casa del sol albañil”, que fundó y dirigió en Bahía Blanca. Una de las actividades había consistido en que los participantes del taller enviaran sus producciones en botellas, por la ría, desde el puerto de Ingeniero White. Una de las botellas fue encontrada por un trabajador del puerto del Partido de Coronel Rosales, con quien se encontraron e intercambiaron experiencias. (Esta historia fue recogida por Eduardo Galeano en su relato “La botella”, el cual forma parte de su libro *Bocas del Tiempo*). Ver: Ferrowhite (2011, agosto 1). *Mensajes en botellas*. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/08/mensajes-en-botellas.html> y Ferrowhite (2012, noviembre 21)...el instante que se va. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/11/el-instante-que-se-va.html>

En 2011, Silvia Gattari y Guillermo Beluzo coordinaron *La fábrica de ciudades. Taller de urbanismo para niños*, que invitaba a “levantar elevadores, vías y muelles como los que se construyen, en grande, alrededor del museo”, ensamblando círculos, triángulos, óvalos, rectángulos y cuadrados fabricados a partir de recortes de fibrofácil [Imagen 2.25]. Acorde a su tono que no descuida la reflexión, el equipo ha reseñado:

Arrancamos levantando edificios y barrios por separado para preguntarnos después -delicada cuestión- cómo se juntan, qué relaciones establecen entre sí. El desafío para los niños urbanistas no fue tan distinto al que asumen los grandes a la hora de dar forma a nuestra ciudad: cómo construir de manera participativa, teniendo en cuenta el conjunto y, al mismo tiempo, el interés de cada uno. (Ferrowhite, 2011, julio 25)

Sonamos, el taller de ritmos industriales, tuvo su primera versión en 2012 a cargo del músico bahiense Fernando Zwenger, y se ha repetido en otras ocasiones. Al invitar a chicos y a grandes a “hacer música con la historia ferroportuaria”, convirtieron las máquinas y herramientas en instrumentos y el museo en una gran sala de ensayo [Imagen 2.26]. En el blog de Ferrowhite leemos:

Uno, dos, mil ritmos entrelazados que nos dejaron tarareando estas preguntas: ¿Y si entre trabajo y juego existiera algo más que una simple relación de exclusión mutua? ¿Y si jugar fuera imprescindible a la hora de comprender las historias de laburo que este museo registra, procesa, cuenta? Todo lo que es viejo, lo que ya no sirve, es susceptible de entrar en un museo, pero también de convertirse en un juguete. Es decir, de transformarse, en manos de pibes y no tan pibes, en objetos sin una función fija, cosas con usos y sentidos imprevistos, en los que años, décadas, un siglo entero fluyen, tal vez, en el tiempo fugaz de una tarde de domingo. (Ferrowhite (2012, julio 24)

En definitiva, entonces, mediante la propuesta de talleres, Ferrowhite ha interrogado la temática del trabajo desde un *hacer común* que, a partir de y más allá de la técnica, se ha propuesto problematizar su sitio socialmente específico para invertir la forma habitual de construir la historia, cuestionar el presente y apostar por un futuro emancipador. Al respecto, el equipo ha reflexionado:

¿Y qué produce un museo taller? (...)Útiles para ampliar nuestra comprensión del presente y, por tanto, nuestra perspectiva del futuro, forjados en la labor con objetos y documentos del pasado, pero también en el cuerpo a cuerpo con la experiencia vital de cientos, miles de trabajadores que forman parte de, y le dan forma a, esa historia. (...) A la posibilidad de esa reunión está referida la amalgama siempre imperfecta entre la palabra museo y la palabra taller. (Ferrowhite, 2013, febrero 21)

Esta dinámica de taller ha fortalecido a la institución como sitio de encuentro, diálogos, debates con una perspectiva crítica que ha propiciado la reflexión en pos de la descolonización del pensamiento, del sentimiento y de las prácticas (Chagas 2017a). En este sentido, ha reforzado su función educativa no formal entendida como práctica de la libertad, con acciones comprometidas en dar respuestas procesuales y concretas a las necesidades (Chagas *et al*, 2018)³³⁵ mediante la fabricación de objetos que, desde una *estética del rebusque* (Beluzo) señalan no sólo un aprovechamiento inteligente de los escasos recursos sino una dimensión pragmática de lo artístico (Escobar, 2014 [1986]). En efecto, los diseños han sido formas de insurrección micropolítica, que han aprovechado el potencial de la imaginación creadora para resistir los efectos de la dominación capitalista (Escobar, 2020, p. 96).

7. Un museo dialécticamente contemporáneo

Al atender al modo en que la participación ha sido enfatizada desde los inicios de Ferrowhite en la dinámica institucional -como clave patrimonial, expositiva, historiográfica, comunicativa y educativa- hemos revisado los vínculos entre colección, archivo material e historia oral en la definición temática del museo taller, en la construcción de un relato histórico plural y en el montaje de las salas.

Un enfoque temporal de esa trayectoria [Imagen 2.27] permite advertir tres etapas que se solapan o superponen. Durante la primera, los esfuerzos han estado concentrados en la organización patrimonial, en el registro audiovisual de los entrevistados, en el armado de las estrategias curatoriales y de las visitas guiadas organizadas en torno al paisaje industrial circundante y el sitio del museo.

³³⁵ Existe una relación muy fuerte entre la Museología social y la Educación como práctica de la libertad, especialmente cuando apunta a la necesidad de transformaciones políticas, sociales y económicas. Siguiendo este camino, muchos museos se fueron aproximando a la idea de museo foro, de sitio de encuentro, diálogos, debates y acciones comprometidas con una perspectiva libertaria de memoria, patrimonio y acción cultural. Varine-Bohan (2000) refiere a Paulo Freire como uno de los mejores pedagogos del mundo actual y señala que es imprescindible conocer su teoría de la educación como práctica de la libertad, particularmente en lo que atañe a la transformación del hombre-objeto de la sociedad de consumo en hombre-sujeto. En acuerdo con Chagas (2018) las producciones de Freire son indispensables aún hoy en día para este proceso de descolonización del pensamiento, del sentimiento y de las prácticas en los museos y museológicas.

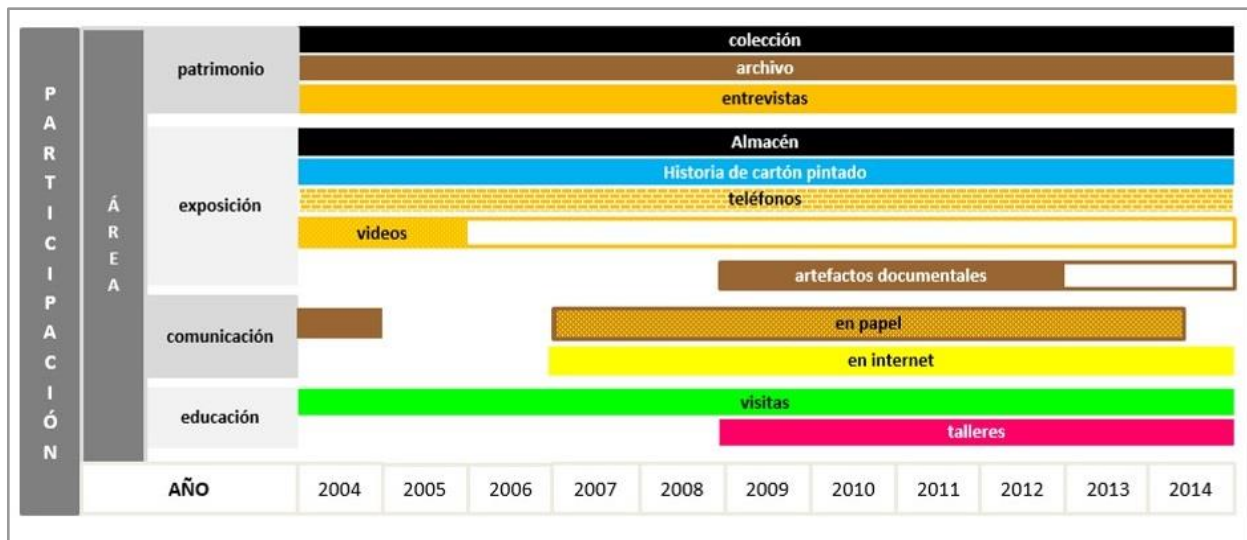


Imagen 2.27. Línea de tiempo referida a la participación en Ferrowhite (2004-2014).
Fuente: Elaboración propia.

En esos inicios, destacamos la importancia dada a la participación, con roles variables (Crespo-Martín, 2016). Los ex-trabajadores ferro-portuarios/vecinos protagonizaron las entrevistas, cuyos registros fueron integrados como audios a los teléfonos adosados a uno de los muros de la sala principal y como cortos de videoarte. Estos dos polos de atracción exhibitiva han potenciado a los sujetos en tanto partes de una constelación curatorial que, al mismo tiempo, ha restringido el acceso a las cosas recuperadas permitiendo la vista parcial del “almacén” a través de vidrieras, ha señalado las huellas de las maquinarias faltantes y ha desarrollado en la *Historia de cartón pintado* un guion historiográfico crítico en una instalación interactiva. Esto es, desde el comienzo, las estrategias institucionales estuvieron orientadas a una desfeticización de los objetos, a un desplazamiento del foco de atención hacia los sujetos y han previsto un visitante dispuesto a optar entre distintos desplazamientos posibles, atento a reflexionar mientras escucha, mira, lee, manipula y sonrío con los guiños.

Reconocemos desde 2007 una segunda etapa que se prolonga hasta finales del período de estudio, caracterizada por un énfasis sostenido puesto en la comunicación, ya sea mediante las plataformas virtuales o las publicaciones impresas. En este sentido, la utilización de la red social Facebook desde 2010 favoreció el intercambio entre los y las participantes.

Por último, desde 2009, verificamos nuevas modalidades participativas. Por un lado, los objetos fabricados por los vecinos (*artefactos documentales*) implican la inclusión de arte popular en uno de los focos constelares del espacio exhibitivo, el inicio de procesos de subjetivación (Rolnik, 2007) en los participantes mediante los vínculos construidos con el museo y el armado de constelaciones temporales relacionadas con el presente (Escobar, 2020, p. 132) mediante cruces políticos durante los eventos de presentación. Por otro lado, la apertura de talleres ha profundizado el tejido de lazos comunitarios con otras franjas etarias y ha estimulado el desarrollo de la *estética del rebusque*, que ha compensado con diseños críticos la utilización de materiales de bajo costo.

Estas operaciones constelares efectuadas en el espacio y en el tiempo, que han reordenado lo material para priorizar a los sujetos y la emergencia de otras significaciones (Escobar, 2020, p. 133) nos permiten afirmar que Ferrowhite es un ejemplo más de los museos dialéctica y radicalmente contemporáneos, en los que 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” (Bishop, 2018, p. 84). En efecto, según Bishop, algunos museos con una colección histórica se han convertido en el laboratorio de pruebas más productivo para una contemporaneidad multitemporal, por oposición al presentismo que toma nuestro momento actual como horizonte y destino de nuestro pensamiento, predominante en los museos de arte globalizados, envueltos en arquitecturas espectaculares y dependientes de exhibiciones taquilleras, diseñadas para atraer inversores corporativos, filántropos y audiencias masivas.

Sin dudas, los ejercicios decolonizantes con metodologías participativas desplegados en este capítulo 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. Esta imaginación museal innovadora se ha proyectado en prácticas culturales desalineadas con la idea de acumulación patrimonial y ha valorado tanto la relación entre los seres como entre los seres y las cosas priorizando narrativas modestas con pujanza discursiva y capacidad de promover otras posibilidades de identificación (Chagas, 2007). La

interdisciplinaria entre distintas áreas de conocimiento y la decisión transversal de relacionar la investigación histórica con la vida cotidiana de las personas y de los grupos sociales involucrados (Chagas, 2015) ha contribuido a una articulación constructora de nuevos diálogos, centrados en la participación.

3. La colaboración como dinámica creativa

Quizás lo que acá se fabrica, de manera más o menos frágil, tentativa, siempre provisoria, son relaciones, una amalgama inestable entre palabras, imágenes, cuerpos y cosas que configuran, todas juntas, formas alternativas de entender y practicar la vida en común, a partir de revisar las jerarquías consagradas a la hora de contar el pasado, de analizar la coyuntura o de imaginar el porvenir de este, nuestro lugar en el mundo. O al menos ésa es la idea, aún si, o justamente cuando, más de una vez nos sale otra cosa.

Porque Ferrowhite, esto también hay que decirlo, no es hijo de un método patentado puesto en práctica por una voluntad unánime, sino de la constante, muchas veces ardua negociación de nuestras diferencias. Hay quien piensa que con conocer con más precisión la historia de este sitio, previniendo así las generalizaciones apresuradas y los mitos (incluidos los progresistas) que esas generalizaciones fundan, alcanza y sobra. Está quien reclama, en cambio, que este museo estatal vale sobre todo por las intensidades que genera, por la capacidad de transformar al visitante, aunque sea por un rato, en un artífice de la historia. Y la verdad, importa menos decidir quién tiene razón, que el pequeño milagro de que sigamos trabajando alrededor de una misma mesa. (Ferrowhite, 2012, diciembre 30)

Desde finales de 2006 hasta 2014, en Ferrowhite fueron desarrollados varios ejercicios decolonizantes colaborativos, en los cuales la creatividad emergía desde, al mismo tiempo que producía una singular trama no jerárquica e interdisciplinar *entre* los vecinos y las vecinas de la Asociación Amigos del Castillo y el equipo institucional³³⁶.

Como indicamos en la Introducción de esta tesis, este tipo de prácticas que han optado por estructuras colectivas para concebir la literatura, la música y las artes visuales como un intersticio con duraciones diferentes a las de la vida cotidiana se inscriben en el *giro social* del arte contemporáneo, que ha diluido la condición profesional de la actividad y ha democratizado el hecho artístico (Groys, 2014, p. 105), en pos de 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; Rancière, 2011).

³³⁶ Si bien las “residencias” artísticas que se han multiplicado en este siglo en América Latina comparten las características enunciadas para las experiencias colaborativas efectuadas en el museo taller, se diferencian por estar integradas únicamente por artistas. Ver, entre otros, Giunta (2010, p. 19-21, 74).

En este museo de sitio socialmente específico, según Analía Bernardi, sin programar, se ha ido definiendo una metodología de acción que, mientras en la superficie parece resultado de un devenir azaroso, por debajo ha tenido una profunda relación, en tanto muchos de los proyectos se han concatenado y, a veces, las coincidencias en el tiempo han producido explosiones de sentido. Ha indicado dos casos. En primer término, la presencia habitual en el museo de Chapa Orzali durante la elaboración de *Flying Fish* -la publicación a la que nos referimos en el capítulo anterior-, dio lugar a la obra de Teatro Documental y, ante el problema de rellenar la playita, surgió la idea de la balsa de bidones, que entusiasmó a Angelito Caputo para movilizar la balsa réplica [Imagen 3.1]. Otra secuencia [Imagen 3.2] puede establecerse entre el libro *El castillo de la energía*, los 80 años del castillo y la fiesta de San Atilio, que luego tuvo su continuación en los fantasmas del patrimonio a finales de 2014, junto con el cumpleaños del museo... (A. Bernardi, comunicación personal, 12 marzo, 2019).

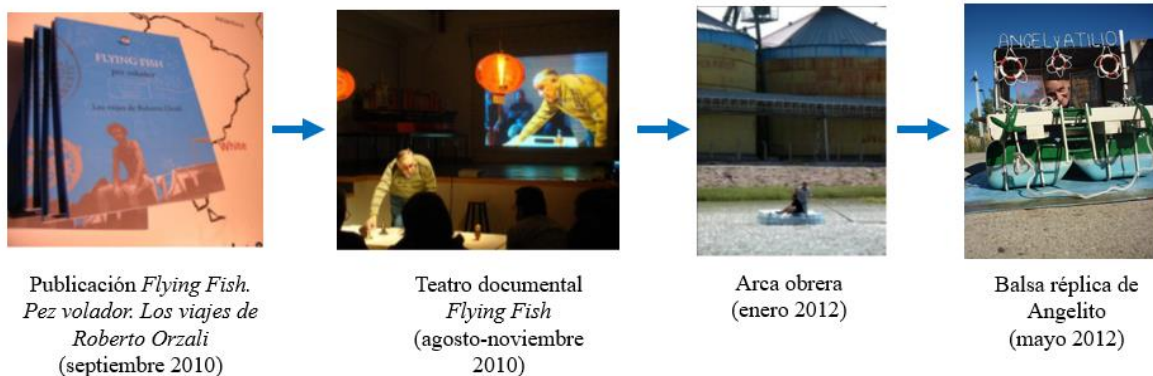


Imagen 3.1. Proyectos concatenados.

Quienes participamos de este museo nos valemos de nuestro quehacer para preguntar, a la luz de la historia de este, nuestro lugar en el mundo, cómo se reparten los beneficios y los perjuicios engendrados por el orden vigente en la zona (Ferrowhite, 2014, mayo 23).

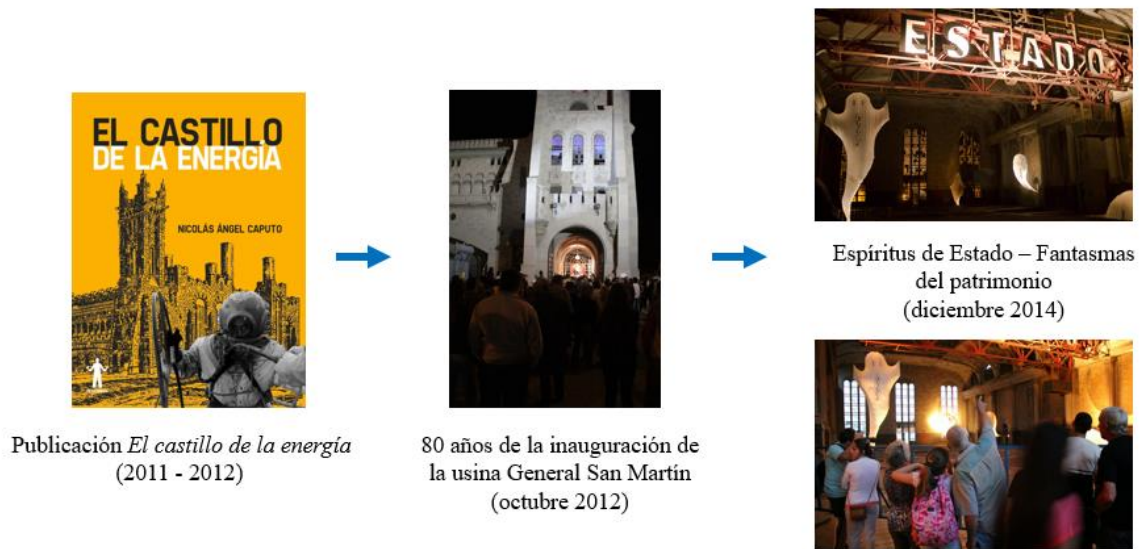


Imagen 3.2. Proyectos concatenados.

Escuchar a Atilio contar sobre los balnearios de la ría o a Ángel acerca de los ciento cincuenta trabajadores que empleaba la usina, hacer con sus palabras un libro o un video, y con su ayuda una balsa o una obra de teatro, no son actos de nostalgia. Es asumir, contra toda idea unívoca de origen y destino, 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 tanto pueden ser de muchas otras maneras (Ferrowhite, 2014, mayo 23).

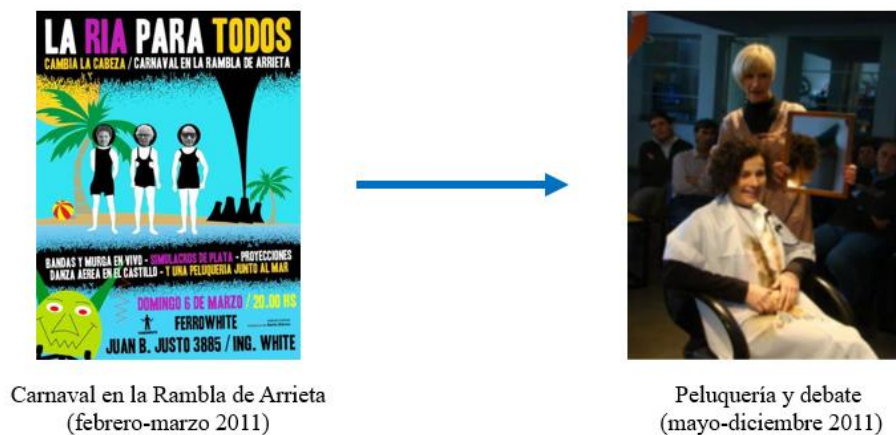


Imagen 3.3. Proyectos concatenados.

Ese entramado de la objetividad y de la subjetividad fue posible por la multidisciplinariedad combinada con la flexibilidad experimental de las y los integrantes. El equipo en pleno ha coincidido en que por ser una institución pequeña, pero con actividades muy variadas, ha sido difícil sostener competencias profesionales

específicas [Imágenes 1.16, 1.17]. A esta distribución y redistribución permanente de las responsabilidades por razones logísticas, se ha sumado que “Reynaldo necesita todo el tiempo correr las cosas de lugar, o incorporar pequeñas *situaciones*” [Imagen 1.9] (N. Testoni, comunicación personal, 12 febrero, 2011):

Hay una dinámica de trabajo que tiene Reynaldo que te implica todo el tiempo. En realidad él no baja una línea, no es que traza un plan y nosotros se lo ejecutamos, sino que todo el tiempo tiene una idea en la cabeza, pero tiene más que nada el objetivo de alcanzar él una cierta sensación, medio inasible, que a él lo conforma. Y, digamos, nos va “pinchando” para llegar a eso; pero no es que tenga un plan en la cabeza. Se van estableciendo ciertas cuestiones, buscando llegar a esa sensación. (N. Testoni, comunicación personal, 14 febrero, 2013)

Ese modo de pensamiento crítico y acción simultáneos verificado en y propiciado por Merlino -identificable con el concepto de *ejercicios decolonizantes* (Borsani, 2014)- estableció un continuo proceso de movilización grupal. Natalia Martirena ha recordado que “con su enorme talento, lucidez y legado, armaba y desarmaba los lugares de cada uno como un castillo de arena en la playa” (comunicación personal, 11 marzo, 2019). Sin dudas, este coordinador grupal ha estimulado el trabajo colaborativo y ha animado a que la rigurosa información de base académica fuera complementada con imaginación y sensibilidad. Según Natalia, “todo el entorno estaba en ebullición y las personas del museo son a mi entender responsables de todo eso, verlos en acción con la pasión y experiencia que cada uno traía era genial, éramos un grupo muy heterogéneo y muy buena onda en general” (comunicación personal, 11 marzo, 2019).

Así, estas comunidades temporales establecieron modos de autoorganización que, al apropiarse de la fuerza de creación y cooperación, posibilitaron expresar el deseo colectivo y evaluar juntos la consistencia de los diferentes proyectos. En cada integrante, la formulación de ideas ha sido inseparable de un proceso de subjetivación que ha operado como un ejercicio de resistencia micropolítica a la infantilización ejercida por la economía subjetiva capitalística (Guattari y Rolnik, 2013 [1986]), denunciada por Reynaldo al decir “Acá al futuro te lo imaginan” (Merlino en Fressoli, 2013b, p. 139).

A su vez, ceder parte o todo el control de la autoría ha implicado una dinámica de negociación *entre* posiciones más artísticas coordinadas por 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. Esto es, los ejercicios colaborativos que analizamos a continuación³³⁷ han estado atravesados por las tensiones verificables en la cita con que comenzamos este capítulo y que motivaron esta reflexión final en el blog institucional: “La historia de este museo es también la historia de nuestra variable capacidad para convertir nuestras discusiones en una potencia. Y lo increíble es que a veces funciona” (Ferrowwhite, 2012, diciembre 30).

1. Archivo White

Lo digo por si alguien todavía no lo notó: algunas de las llaves de locomotora que Pedro Caballero saca del depósito para contar su vida, se parecen mucho, pero mucho, a signos de pregunta. (Testoni, 2008, junio 18)

*Archivo White*³³⁸ fue una serie de ejercicios colaborativos de cruce entre memoria personal, objetos y lenguajes artísticos, mediante la cual algunos trabajadores del ferrocarril y del puerto de Ingeniero White llevaron parte de sus vidas a escena, entre finales de 2006 y mediados de 2010³³⁹.

³³⁷ Consideramos destacable la labor cuidada de filmación y edición en los videos que recuperan cada uno de los eventos referidos en este capítulo. En ese sentido, las acciones han sido presentadas con un criterio que da cuenta del registro artístico-narrativo del museo taller.

³³⁸ *Archivo White* en <http://www.undocumentalenvivo.blogspot.com/>, blog administrado por E. Sabanés, M. Díaz, N. Martirena y N. Testoni, ha registrado esta experiencia desde noviembre de 2006 hasta noviembre de 2010.

³³⁹ Simultáneamente, en 2007, el equipo del Museo del Puerto organizó varios eventos para recordar el centenario de la huelga obrera y la pueblada de White. El último fue la representación teatral *Puerto White*, que recuperó la obra de creación colectiva elaborada a partir de documentación histórica por el grupo Alianza durante la etapa camporista. Las experiencias de teatro militante de esa agrupación de izquierda en Villa Nocito y las del Teatro Popular Eva Perón en Villa Miramar constituyen antecedentes locales setentistas de *Archivo White*, aunque sin vinculación directa. Para más información, ver Vidal (2016).



Imagen 3.4. *Nadie se despide en White* (2006). “La dinámica se estableció desde la coordinación de Vivi, su experiencia única en este tipo de experiencias, sus pautas y escucha. Los directores formaron grupo con los vecinos y desarrollaron a su vez un ida y vuelta de escucha y propuesta. Y el equipo del museo se movió en ambos campos, ya coordinando el trabajo, ya aportando entrevistas o cruzando el trabajo de los directores con el archivo.” Derecha: Pedro Marto volvió a vestirse de mozo y a atender a los visitantes en un bar improvisado en un galpón en desuso (foto de C. Peralta). Fuente: Archivo White.



Imagen 3.5. *Nadie se despide en White* (2006). “Esa dinámica llevó a cambiar el formato del evento. Lo que en principio se pensaba desarrollar en un sólo espacio del museo, a través de cuadros sucesivos de aproximadamente 20 minutos, derivó en una propuesta de tres horas que abarca el museo, el parque, la torre del castillo, La Casa del Espía (bar del complejo) y un galpón sin uso. ¿Qué es lo que motivó este cambio? La catarata imparable de relatos del elenco, la capacidad para asumir una dificultad y volverla a favor, y la escucha para entender una demanda.” Fuente: Archivo White.



Imagen 3.6. *Nadie se despide en White* (2006). Izquierda: Los ex-ferroviarios del galpón de locomotoras de Ingeniero White Osvaldo Ceci, Pietro Morelli, Mario Mendiondo y Pedro Caballero contando sus historias al público, desde el miriñaque de la locomotora, en la sala del taller. / Derecha: Atilio Miglianelli y Luis Firpo en la oficina del jefe de la usina durante un ensayo de la performance vecinal. Fuente: Archivo White.



Imagen 3.7. *Nadie se despide en White* (2006). Izquierda: Bomberos voluntarios de Ingeniero White en el parque del Castillo. Derecha: Sarita Cappelletti y Rosana Fernández, en la Casa del Espía. Fuente: Archivo White.

Esta propuesta de teatro documental³⁴⁰ se inició cuando el equipo de Ferrowhite advirtió que había mucho más que información técnica en las entrevistas realizadas para saber cómo y para qué se utilizaban las herramientas de la colección. Preocupados por enlazar esas narrativas biográficas con la memoria colectiva sin perder todo ese

³⁴⁰ “Tendencia en auge desde los inicios del siglo XXI que, en una de sus variantes más consolidadas, suele llevar a escena a personas que no se dedican a la actuación para desarrollar una indagación escénica que parte del material autobiográfico de los intérpretes y del juego escénico al que se los convoca para acercarse a distintas temáticas sociales, históricas y culturales en un tipo de práctica artística que, al tiempo que investiga estas temáticas, investiga también sus propios límites como arte.” (Brownell, 2019, p. 108).

material que “quedaba afuera” y reconstruir la trama social del sitio del museo, buscaron un modo de activar el relato de los trabajadores, con sus gestos, sus voces y sus silencios. El crítico e historiador teatral Jorge Dubatti los acercó a la dramaturga Vivi Tellas³⁴¹, quien coordinó un taller que contó con la participación de los directores escénicos bahienses Jorge Habib, Raúl Lázaro, Rodrigo Leiva, Natalia Martirena, Miguel Menciondo y Alexis Mondelo³⁴².

Luego cada uno de los teatristas conformó un grupo multidisciplinar con los ex-ferroviarios Pedro Caballero, Osvaldo Ceci, Mario Menciondo y Pietro Morelli, el ex-estibador Pedro Marto, el ex-buzo Atilio Miglianelli, el ex jefe del taller de reparaciones de la usina Luis Firpo, el tejedor de redes Juan Califano y su mujer Rita Aversano, la pianista Sarita Cappelletti y los bomberos voluntarios de Ingeniero White. Después de prestar atención a los intercambios, de negociar los relatos y actuaciones con las observaciones, las propuestas y los recortes sugeridos, estos vecinos y vecinas de Ingeniero White y del barrio Boulevard fueron los intérpretes de sus propios testimonios [Imágenes 3.4 - 3.7]. La creación potenció la memoria inscripta en los cuerpos, movilizó los afectos y las representaciones, fue constructora de sociabilidades y subjetividades (Chagas, 2019). Sarita ha recordado: “Ahí la mixtura de saberes fue única. Porque yo algo más suelta puedo ser porque vengo de la música, pero las otras personas eran obreros; con experiencias muy ricas, por supuesto, pero sin habilidades destacables” (S. Cappelletti, comunicación personal, 20 julio, 2019).

El entusiasmo de los protagonistas al contar sus historias determinó que el evento proyectado como una sucesión de cuadros derivara en una performance con cinco situaciones que se desarrollaron simultáneamente, denominada *Nadie se despide en*

³⁴¹ Creadora, en 2002, del Proyecto Biodrama, el cual supone la exploración de la biografía como posible material escénico. Este tipo de teatro no trabaja sobre un texto previo, sino que organiza su dinámica a partir de ciertos elementos biográficos y el lugar del texto dramático es suplantado por un trabajo creativo de elaboración -previo a la configuración de la puesta teatral- en el que intervienen narraciones biográficas, objetos personales, documentos, etc. En Proyecto Archivos, ciclo de teatro documental, ha dirigido: *Mi mamá y mi tía* (2003-2004), *Tres filósofos con bigotes* (2004-2006), *Cozarinsky y su médico* (2005-2006), *Escuela de conducción* (2006), *Mujeres guía* (2008) y *Disc Jockey* (2008). En su biografía de la página <http://www.alternivateatral.com/persona900-vivi-tellas> se registra que desde 2005 tiene a su cargo la dirección artística del Proyecto de Teatro documental Archivo White.

³⁴² También participaron: Diego Enrique, como asistente y, desde el equipo de Ferrowhite, Analía Bernardi, Lucía Cantamutto, Reynaldo Merlino, Ana Miravalles, Esteban Sabanés y Nicolás Testoni. Para un desarrollo descriptivo completo de cada puesta en escena, sugerimos Brownell (2019).

*White*³⁴³. Desde el punto de vista institucional, las escenas distribuidas en distintos sectores del predio reforzaron la tipología de museo de sitio con un entramado social específico, al mismo tiempo que pusieron en acto un concepto de memoria formada por narrativas fragmentarias, selectivas (Arfuch, 2013).

Luego de este primer ejercicio experimental, *Archivo White* fue continuado por Natalia Martirena³⁴⁴ a cargo de la dirección de las obras, junto a Nicolás Testoni en el registro visual³⁴⁵ y a Marcelo Díaz en distintos roles³⁴⁶ [Imagen 1.22]. A partir de una de las escenas de la performance vecinal fue desarrollada la obra *Marto concejal* (2007), a fines de 2008 estrenaron *Archivo Caballero* y en 2009 *Con tormenta se duerme mejor*³⁴⁷, respectivamente protagonizadas por el jubilado ferroviario y el trabajador de un buque de pesca de altura Marcelo Bustos, vecino del Boulevard. Unos meses más tarde, en agosto de 2010, al presentar *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali*, el marinero mercante conocido como “Chapa” narró su viaje a bordo del buque griego *Aegis Kingdom* llevando trigo desde Ingeniero White hacia el puerto de Yokohama, en Japón, en 1972³⁴⁸.

³⁴³ Juan Califano y Rita Aversano fueron dirigidos por Jorge Habib; Pedro Marto por Natalia Martirena; Sarita Cappelletti por Rodrigo Leiva; Atilio Miglianelli y Luis Firpo por Alexis Mondelo; Osvaldo Ceci, Mario Mendiando, Pietro Morelli y Pedro Caballero por Miguel Mendiando; y los bomberos voluntarios de Ingeniero White por Raúl Lázaro. La coordinación general correspondió a Vivi Tellas. Para una descripción de cada escena, ver: Sosa, C. (2006, diciembre 24). El pueblo unido. *Página 12* Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3474-2006-12-24.html>

³⁴⁴ En Ferrowhite, Natalia dirigió las obras de Teatro documental *Martos Concejal*, *Archivo Caballero*, *Con Tormenta se duerme mejor* y *Flying Fish. La vuelta al mundo*. Posteriormente, *Manteniéndose Vivo*, en la plataforma cultural Estación Rosario [Ver: <https://nataliamartirena.com/>]. Al recordar esos “años de formación y producción simultáneas”, ha señalado al teatro documental como un espacio de trabajo basal en su historia artística y personal, que ha seguido siendo su norte, en otros formatos y soportes. No obstante, ha indicado: “La debilidad fue no ser conscientes del todo que el tiempo se agota, nos agotamos y que el proyecto de Teatro documental se agotaba sin nosotros; no se pudo pasar la pelota a nadie y eso me genera cierta tristeza. Es para seguirla, el capital humano lleva años y años armarlo y eso hay que enaltecerlo, multiplicarlo e iluminarlo”. (N. Martirena, comunicación personal, 8 marzo, 2019).

³⁴⁵ Asimismo, han ocasionalmente colaborado en la asistencia técnica Carlos Mux y Gustavo Monacci.

³⁴⁶ Según las fichas técnicas elaboradas por Brownell (2019) a partir de los folletos de cada obra, el rol de M. Díaz ha sido: Coordinador de proyecto en *Marto Concejal*, Dramaturgia en *Archivo Caballero* y Asistencia técnica en *Con tormenta se duerme mejor*.

³⁴⁷ Ver A. Miravalles (2009, noviembre 18). Un buque factoría en el museo taller. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2009/11/acerca-de-un-buque-factoria-en-el-museo.html> y Nicolás Testoni (14 de abril, 2010). Teatro de altura. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/04/teatro-de-altura.html>

³⁴⁸ Acordamos en el señalamiento de Brownell respecto al contraste entre la representación fría del presente de la actividad marítima y la calidez, el tono amistoso y pautado a partir de una enorme cantidad de anécdotas de Orzali como “aventurero”, aspectos que también notamos en nuestra entrevista. Ver nota al pie 362, en este capítulo.

El proyecto colectivo fue identificado por Marcelo Díaz con las *ecologías culturales* presentadas por Reinaldo Laddaga en el libro *Estética de la emergencia*, editado ese año 2006 (Díaz, 2006, diciembre 13). Posteriormente, Ribas (2013) y Brownell (2019) reconocieron la coincidencia de las características analizadas con las descriptas en ese concepto, mientras que Flavia Costa (2009) señaló que, en tanto el contenido eran los vínculos sociales, la denominación más adecuada es *ecología relacional*. En efecto, Nicolás Testoni sostuvo que “todos estos pasajes, del museo al teatro, del ritual al juego, del recuerdo al acto, no intentan otra cosa que inventar maneras de vivir juntos bajo guiones menos estrictos”³⁴⁹. A su vez, todas las entrevistas realizadas a los integrantes han puesto el énfasis en la dimensión social; por caso, Natalia Martirena señaló que lo que más disfrutaba al realizar esta práctica artística contemporánea en equipo dentro de un museo era “leer, estudiar, capacitarnos, debatir en relación con personas que no venían del arte -como ferroviarios, marineros, vecinos- construyendo una tensión que generaba una potencia que pocas veces había vivido” (N. Martirena, comunicación personal, 8 marzo, 2019)³⁵⁰. Asimismo, en relación a *Marto concejal*³⁵¹ [Imágenes 3.8, 3.9], Pedro Marto nos ha contado:

Entonces, bueno, yo me hice acá con Merlino; hicimos esto, y nos quedamos acá. Entonces después de ahí, vino Natalia, y Marcelo, y empezamos a...bah, yo contaba las historias según momentos que conversábamos si yo tenía una historia, la contaba...Y entonces Natalia y Marcelo dijeron “¡mirá, es lindo para hacer una historia!” y bueno, entonces me dicen “¿vos te animarías a contar cosas que te pasaron?” “¡Sí, cómo que no!” De mi infancia, de todo eso...y entonces de ahí que empezamos a contar historias, y Ana empezó a anotar...y ahí nació esto; me dicen: “¿te animarías a hacer como un teatro?” “Bueno, nunca lo he hecho, pero...como que me animo, ¡me animo!”. Yo había filmado una película ya...; yo filmé, allá en Bariloche, a los 13 años, con Armando Bo... (...) Entonces yo confíé en la experiencia de la...película, y ahí surgió, más o menos, casi todo el teatro. De hacer el teatro...y bueno, ¡entonces yo les dije que sí! (...) después surgió contar mi historia completa, de cuando yo era...surgió todo esto de hacer el teatro. Bueno, yo no tenía problema, porque después de la vida mía en sí, lo único que tuve que traer fue fotos mías, alguna ropa que yo usaba en Bariloche cuando de mozo y fotos de mi

³⁴⁹ Testoni, Nicolás (2010, noviembre 24). La estela que deja el relato. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2010/11/la-estela-que-deja-el-relato.html>.

³⁵⁰ La pluralidad de formas de un saber construido a varias voces realizando la diversidad sociocultural es un postulado decolonial, que reconoce las dimensiones trans-escalar (relacionando entre sí las escalas o capas de significado social) y trans-temporal del conocimiento y, con ellas, la conexión entre lo local y lo global que caracteriza hoy nuestras relaciones cotidianas (Santos, 2010).

³⁵¹ Ver, por un lado, cap. 1.3 de esta tesis y, por otro, el video de Pedro invitando a ver su obra, presentada en 2008 en la Alianza Francesa de Bahía Blanca y en 2009 en el PAMI, a partir de que contactaran a Pedro para que la representara frente a jubilados de la ciudad: Testoni, Nicolás (2008, junio 26). Un documental en vivo. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2008/06/un-documental-en-vivo.html>

madre, de mi señora, de mi... entorno familiar... y bueno, así se fue haciendo las cosas y me fui haciendo. Después cantamos tango; cantábamos algunos tangos; después se acopló el Chapa [Orzali], otro cantor de tango, y así, de a poquito fuimos...cantábamos en la obra! ¡Pero, a nosotros nos gusta esto! Y lo hacemos con tanto...con tanto amor que... le ponemos todo lo que... ¡y lo que no tenemos, también!”³⁵² (P. Marto, comunicación personal, 21 julio, 2019)

Pamela Brownell vinculó el objetivo institucional de reactivar y reforzar los lazos sociales en la comunidad con la presencia de amigos y compañeros de trabajo de los intérpretes en todas las obras de Archivo White. Ha señalado que la delimitación de un espacio pequeño para la puesta en escena, una platea de pocos espectadores (entre treinta y cincuenta), el modo en que los protagonistas hablaban al público, generaba una situación de intimidad, de cercanía (física y simbólica) que facilitaba que los espectadores hablaran a los intérpretes en el transcurso de la obra [Imágenes 3.8, 3.13]. Además, en consonancia con el lema que indica que “el museo empieza afuera” [Imagen 1.1], la obra se iniciaba media hora antes, cuando el protagonista recibía y acompañaba a los espectadores en una recorrida por el espacio institucional, que incluía también la proyección de algunos videos; y se extendía luego de su finalización con una *picada* compartida entre todos [Imágenes 3.10, 3.14], en clara vinculación con las puestas documentales de Tellas³⁵³ (Brownell, 2019).

En este sentido, Marcelo Díaz ha dado cuenta de la red heterogénea que enlazaba desconocidos y conocidos:

Está la foto del Pedro estibador que levanta la bolsa de arpillera con los dientes y los brazos extendidos [Imagen 3.9]. Lo que no está en la foto es el grito que sale del fondo de la platea: Bravo, Pedro!! ¿Pedro tiene fans? No sabría decirlo, sí sé que tiene amigos, vecinos del Saladero que el 14 de diciembre fueron a verlo en la última función del 2007, y gente que recién lo conoció ahí, sobre el escenario. Está Fernando, por ejemplo, quien tuvo la responsabilidad de alimentar las gallinas de Pedro hace unos días, mientras Pedro visitaba a su hija en Esquel. Está su sobrina,

³⁵² En esta obra de Teatro Documental estrenada en 2007, luego de que Pedro contaba fragmentos de su vida, tocaba la trompeta, leía una carta de su hija a la que no había visto por 35 años, se invitaba al público a compartir vino, pan y mortadela. En junio 2011, con motivo del día del padre, N. Testoni ha escrito y presentado un video *timelapse* (recuperado de <https://vimeo.com/25380408>) que realizaron con los dibujos hechos por Pedro Marto durante las funciones. Ver: Testoni, Nicolás (2011, junio 21). Feliz día, Pedro. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/06/feliz-dia-pedro.html> y Testoni, Nicolás (2008, junio 23). Pedro afina su guitarra. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2008/06/pedro-afina-su-guitarra.html>

³⁵³ Al relacionar la producción escénica del museo taller con el proyecto Biodrama de la dramaturga Vivi Tellas, Brownell (2019) ha enmarcado al teatro documental como una de las variables de la escena argentina contemporánea y ha efectuado una vívida reconstrucción historizada de cada una de las puestas en escena.

con hijas y nietos. Está Pietro Morelli, carpintero ferroviario, que se quedó con las ganas de cantar una milonga al terminar la obra porque, me dice: *no me di cuenta de traer la guitarra*. Está Hugo Llera, que además de ferroviario fue estibador, y no para de hablar en voz baja con las personas que están sentadas a su lado durante toda la obra, para reafirmar o discutir lo que se ve en escena. Es un público mezclado el de la última función; hay escritores, estibadores, profesores universitarios, ferroviarios, músicos, periodistas, estudiantes... (...) Está también el intendente de Bahía Blanca, que se acerca a preguntar si es cierto que Pedro, que lo dobla en edad, fue concejal. Hay quien pregunta por detalles del proyecto, hay quien recuerda la huelga del sesenta y pico que se menciona en la obra, hay quien pregunta por los límites y posibilidades de este tipo de experiencia en un museo, hay quien hubiera elegido otro tema musical para terminar, y quien se interesa por la época de la cooperativa de estibadores. Es interesante comprobar que frente a la misma obra los intereses que se disparan sean tan distintos. El clima de charla que anima la picada no oculta esa heterogeneidad que es la de la propia sociedad, y el espacio de encuentro e intercambio es también un retrato de las tensiones que esa sociedad manifiesta a diario. En un momento se acerca Hugo Llera, que vive a pocas cuadras del museo, y en torno a la mesa llena de platitos con mortadela y aceitunas, pingüinos con vino tinto, y pan, me dice en voz baja: *¿y si lo agarro al intendente ahora que está entusiasmado con la obra y le digo que no se olvide de mandarnos al barrio el camión regador?* (Díaz, 2008, enero 10)

A su vez, Nicolás Testoni nos ha comentado que, en tanto “hay distintos circuitos y parece que está todo hecho para que esas personas no se encuentren, que hacen que unos vayan a un lugar y otros, a otro”, en Ferrowhite se han propuesto “no sólo que coexistan en un mismo espacio sino que haya alguna instancia de charla, como al final de las puestas de Archivo White” (N. Testoni, comunicación personal, 6 febrero, 2011). Desde la vivencia, D. Ribas también ha destacado que, durante las presentaciones, los comentarios inmediatos de amigos-vecinos borraron una y otra vez el distanciamiento generado por la iluminación focalizada y la división espacial escenario/público (Ribas, 2017, p. 24-25).

En definitiva, el Teatro documental del museo taller ha sido un ejercicio sustentado en la voluntad de gestionar *formas experimentales de conversación* durante el proceso creativo, en las escenas, en el intercambio posterior a ellas y en el trabajo de edición realizado junto con el entrevistado³⁵⁴ sobre su propia memoria y cuerpo. En relación a este último aspecto, Reynaldo ha reafirmado que Archivo White constituyó “un

³⁵⁴ Nicolás Testoni ha afirmado que esta experiencia le ha resultado “una forma radical de documental colaborativo” (N. Testoni, comunicación personal, 6 febrero, 2011).

modo muy particular de trabajar los archivos, que salen y se pasan a las voces y a los cuerpos” (R. Merlino, comunicación personal, 26 febrero, 2019).

Por su parte, Brownell no sólo ha señalado que en cada uno de los espectáculos hubo un momento central en el que el intérprete presentó al público algunos objetos que formaban parte de su *museo personal* [Imágenes 3.8, 3.10], sino que el cuerpo daba vida al breve manifiesto institucional impreso en un afiche de Ferrowhite en el que se lee “Un trabajador nunca es sólo un trabajador. También es lo que desea y lo que teme, qué come y cómo baila, las cosas por las que brinda y aquellas por las que lucha”. Esto es, los cuerpos no eran pensados sólo como medios para un relato, sino que eran presentados como espacios de deseo “y en ello radica en gran medida la fuerza, la vitalidad y la carga de presente que el teatro permitió llevar al museo” (Brownell, 2019, p. 125).

En efecto, por caso, la escena en la que Pedro Caballero³⁵⁵ trazaba el mapa de su infancia en Galván con tuercas y bulones del depósito era el punto de llegada de un proceso que había estado seguido por la mirada atenta de Martirena, quien a propósito de este ejercicio ha reflexionado:

El relato es lo primero. El relato, verbal, es en general estático. Pedro Caballero no se movía. El ensayo no iba más allá de la instancia de entrevista. Estábamos rodeados de herramientas que él había llevado al museo para donarlas, y las acomodaba sobre un carrito azul que luego llevaríamos a escena. Pedro interrumpía el relato de su infancia en Puerto Galván cada vez que levantaba una herramienta, la mostraba y me la ofrecía para que comprobara lo pesada que era. Mientras yo levantaba una llave inglesa, de las que Pedro supo utilizar en el Galpón White, para comprobar que efectivamente era muy pesada, me preguntaba qué relación había entre eso que Pedro estaba haciendo (acomodar y sopesar herramientas) y lo que seguía contando (una serie de recuerdos de su infancia) Entonces le pregunto: ¿cuánto pesa un recuerdo? Y él me contesta: la escuela pesa como esta llave, el gallinero como esta tuerca. Ahí nació la escena en la que Pedro arma el mapa de Galván con herramientas del depósito. En ese mapa, la llave que me mostró esa mañana, es efectivamente la escuela. Ese relato, que en principio es verbal, empezó a moverse y a ocupar un lugar. Ahora bien, ¿ese relato estático guarda una historia previa de movimientos ya realizados y el relato que empezamos a mover repite esos movimientos previos?, ¿o estamos inventando otros? Poco importa, lo que es seguro es que Pedro carga en su

³⁵⁵ Como hemos indicado anteriormente, el blog *Archivo Caballero*, administrado por A. Miravalles, registró desde el año 2007 todo lo que Pedro significó y contribuyó con Ferrowhite. Su última entrada data del 30 de enero de 2015, día en que Pedro falleció. Ver: <http://archivocaballero.blogspot.com/> Ver, asimismo, Ferrowhite (2009, junio 10). *Archivo Caballero. Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2009/06/archivo-caballero.html> y, asimismo, el cap. 1.3.2 de esta tesis.

cuerpo el peso del relato, y desde ahí se reactiva el movimiento y la historia. (Martirena en Miravalles, 2009, julio 28)³⁵⁶

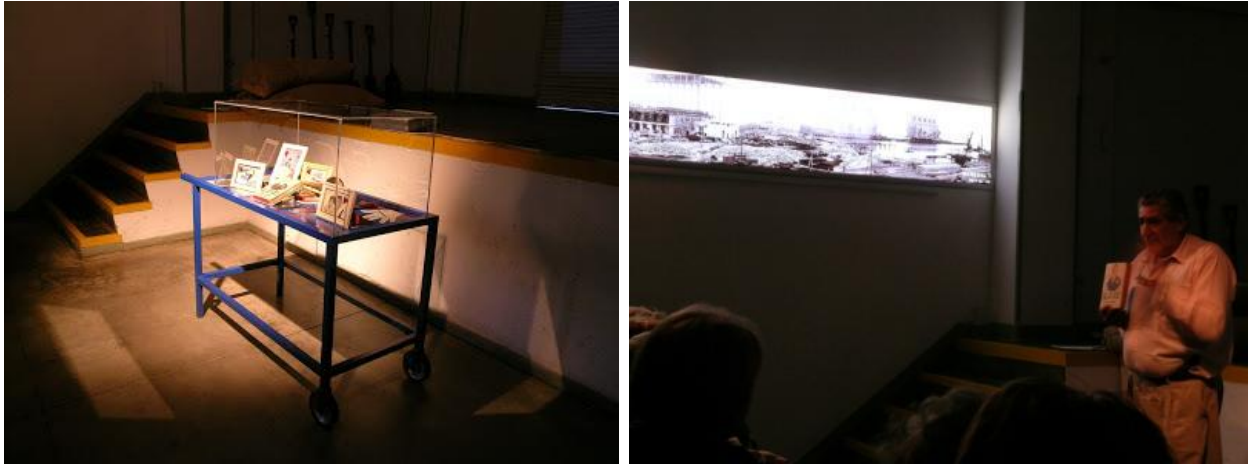


Imagen 3.8. *Martó concejal* (2007-2008). “Los objetos que componen el Museo Personal Pedro Marto no son buscados por ningún coleccionista, no cotizan en el mercado de antigüedades, ni despiertan el interés particular de ningún experto. Son, se podría decir, objetos comunes, similares a los que cualquiera puede encontrar en su casa. Sin embargo componen un museo distinto a todos los demás”. En las obras de teatro documental fueron usados para abrir las escenas; en este caso, Pedro muestra uno de sus libros, *La razón de mi vida*. Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 3.9. *Martó Concejal* (2007-2008).

Izquierda: Esta escena se originó en las visitas educativas en las que Pedro les mostraba a los niños cómo eran las competencias entre estibadores para levantar bolsas de 70 kilos con los dientes. / Derecha: “Estamos en escena, Pedro Marto cuenta que fue trompetista en Bariloche y luego toca la trompeta, que suena de manera espantosa. Parte del público se ríe y parte se incomoda sin saber cómo comportarse. Cuando Pedro Marto termina de tocar, hace un silencio, y con un gesto cómplice dice a la platea: *está viejita, pobre, ya suena medio medio, como yo*. La situación se descomprime, el público en general se relaja, ríe, y en algunas funciones aplaude la picardía del trompetista, que acaba de sorprenderlo, y de dar una muestra de su repertorio de ardidés” (Díaz y Testoni, 2009, p. 2).

³⁵⁶ Ver: Pedro Caballero invitando a la obra, en <https://vimeo.com/5174133>. Asimismo, sugerimos leer el texto que escribió el psicoanalista Horacio Wild luego de su experiencia como espectador de la obra *Archivo Caballero*, recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/06/pedro-fontana-reyes-nos-invita.html>.

En este sentido, a partir de la recuperación del concepto de *memoria caliente* de Levy Strauss como aquella inscrita en el cuerpo y actualizable en el contexto de una representación, juego o ceremonia, Natalia Martirena y Marcelo Díaz han problematizado:

[...] pero aquí el asunto se complejiza, porque hay tres cuerpos superpuestos en el cuerpo de quien ocupa la escena. Está el cuerpo presente, instalado en la realidad, el cuerpo concreto del intérprete, con sus años, sus kilos, sus rasgos particulares. Pero sobre ese cuerpo, o desde ese cuerpo, está el cuerpo en tensión, el cuerpo afectado por la escena, que, aunque el cambio sea imperceptible, e incluso involuntario, no es el mismo que debajo de la escena. Y por último está el cuerpo de la *poiesis*, el cuerpo poético, el que se desubjetiva y resubjetiva en escena, el que nos interpela y hace que veamos más que un cuerpo, que lo observemos con otra atención, que nos toque, como espectadores, con su intensidad. A partir de estos tres cuerpos en uno, y a propósito de nuestro trabajo en el teatro documental, nos preguntamos ¿cómo pensar esos límites cuando el cuerpo performático del intérprete de estos proyectos, que parece responder solo al primer cuerpo de la categorización, es uno y muchos cuerpos en escena? ¿desde dónde construye su *poiesis* dado que no interpreta ningún personaje, sino que la lógica del trabajo documental es que es él mismo en escena? (Martirena y Díaz, 2013, p. 162)

Esto es, hablar con voz propia implicó localizar el cuerpo³⁵⁷ en un *aquí y ahora*, situar una biografía en un mapa geopolíticamente marcado (Valdebenito Carrasco, 2019, p. 186) y, al mismo tiempo, activar el saber-del-cuerpo o cuerpo-que-sabe para movilizar las experiencias de la memoria del cuerpo y resistir a los efectos de esa anestesia producida en la subjetivación por el sistema capitalístico (Rolnik 2019; Polanco y Pradel, 2015).

³⁵⁷ En cuanto a la creación de propuestas que dependen del proceso que moviliza el cuerpo de los participantes como condición de la realización, tanto Rolnik (2007) como Bishop (2018) han recuperado la actividad innovadora realizada desde 1963 por la artista brasileña Lygia Clark, mucho antes de que lo “relacional” se volviera objeto de un amplio movimiento colectivo de crítica en el terreno del arte. Sus prácticas suelen comprenderse como multisensoriales, pues su importancia habría radicado en desbordar la reducción de la experimentación artística al ámbito de la mirada. Si bien la exploración del conjunto de los sentidos era una cuestión de la época, el foco de la investigación de Clark consistía en la movilización de dos capacidades en cada uno de los sentidos que nos permiten aprehender la alteridad del mundo: la percepción como un mapa de formas sobre las cuales proyectamos representaciones y la sensación como un diagrama de fuerzas que afectan a todos los sentidos en su vibratibilidad.



Imágenes 3.10. *Archivo Caballero* (2009). Fuente: Archivo Ferrowhite.

“En escena Pedro no puede explicar qué son los neoartefactos que construye, pero sí puede afirmar que son su invención y es evidente que se sirve de ellos. Cuando en la obra los muestra su rostro se ilumina y pareciera esbozar una sonrisa, ‘¿esto? No sé qué es esto... son cosas que invento con las cosas que otros tiran y yo encuentro?’(...) Mientras relata de forma sentida la historia, su historia, se acerca al público, y recorre los distintos lugares mostrando una imagen para finalizar diciendo: ‘esto... esto es lo verdaderamente imperecedero.’” (Wild, 2010)

En relación a este trabajo del pensamiento y del hacer, consideramos que *Con tormenta se duerme mejor* [Imágenes 3.11, 3.12] señaló algunas diferencias respecto de las otras obras fundadas en los recuerdos del pasado, puesto que la narración que

Marcelo Bustos³⁵⁸ hacía de su vida en un barco pesquero de altura³⁵⁹ se inscribió en las tensiones laborales del puerto de Bahía Blanca y en el accidente sufrido en una mano, motivo por el cual estaba en rehabilitación³⁶⁰. Así, mezclando el ritmo de un tema de Metallica y el ruido de la sierra corta-cabezas de pescado, el joven contó cómo funciona ese trabajo de 12 hs. de actividad por 6 hs. de descanso, durante períodos de pesca de sesenta días a los que llaman “las mareas” [Imagen 3.12]:

Cuando alguien se accidenta en el barco, y eso pasa por marea más de una vez, nos ponemos todos mal, pero también un poco contentos, porque el capitán tiene que arrimarse a la costa para que venga prefectura y se lleve al herido. Entonces sabemos que por un rato los celulares vuelven a tener señal y podemos llamar a casa... (Testoni, 2009, octubre 27)



Imagen 3.11. *Con tormenta se duerme mejor* (2009) / Izquierda: Afiche promocional. Derecha: El marino mercante Marcelo Bustos durante un ensayo de su puesta en escena dedicada a caracterizar su trabajo pesquero en altamar. Fuente: Archivo Ferrowhite.

³⁵⁸ Marcelo, de entonces 22 años, fue peón de estiba, empleado en un taller chapista y ayudante de albañil, hasta que juntó el dinero suficiente para hacer el curso de marinero que le permitió trabajar como cortador de pescado en buques de pesca de altura que barren con sus redes los mares del sur argentino. Sugerimos leer: N. Testoni (2009, octubre 27). Teatro entre una marea y otra. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/10/teatro-ente-una-marea-y-otra.html>; N. Testoni (2009, noviembre 16). Caladero. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/11/caladero.html> y M. Díaz (2009, noviembre 24). Folleto. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/11/blog-post.html>. Asimismo, ver el video de Marcelo Bustos invitando a una de las funciones en <https://vimeo.com/13345021>

³⁵⁹ En relación al nombre del barco que mencionan en la obra -“Lubina”- el equipo ha señalado: “El barco, en realidad, lleva el nombre de otro pez, de similares características y proveniencia, que con Marcelo acordamos mantener en reserva, para evitarle cualquier posible problema con sus empleadores” (N. Testoni (2009, noviembre 16). Caladero. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/11/caladero.html>).

³⁶⁰ La posibilidad de presentación de la obra dependió de los tiempos en que la ART tardó en reconocer su tratamiento y de su recuperación.



Imagen 3.12. *Con tormenta se duerme mejor* (2009). Fotos del celular de Marcelo Bustos. “En el medio, hay muchas manos jugando a la ruleta rusa con el filo de las sierras. La lógica de funcionamiento de la factoría flotante rompe el lazo entre lo previsible y lo evitable. El accidente va a suceder. Por eso, está en todos los cálculos. En el del patrón cuando contrata a sus abogados. En el de la ley cuando dicta que un brazo derecho vale más que uno izquierdo (no importa que seas zurdo), pero también, en el del peón de bodega que se saca un guante y deja que su mano se congele, para después pedirle con calma a un compañero que le sacuda una caja encima”. Fuente: Archivo White.

En la presentación de esa puesta en escena, M. Díaz ha planteado que “el cuerpo del trabajador está fraccionado y cotizado según un patrón de rendimiento”, al mismo tiempo que dos elementos son vitales para la vida de los embarcados. Por un lado, la palabra, que implica la posibilidad del relato, que los mantiene unidos y alertas (“tenemos que cuidarnos, somos como una familia” dice Marcelo), mediante chistes que mantienen a todos despiertos, o con aliento mutuo para acelerar el ritmo de trabajo y de ese modo ganar tiempo de descanso. Por otro, un apéndice tecnológico que ya forma parte del cuerpo de los marineros, el celular, que les ofrece la posibilidad de mantenerse contactados con los afectos que están en tierra, hablar y mostrarles mediante fotos o filmaciones cómo se vive en el barco (Díaz, 2009, noviembre 24).

Flavia Costa (2012) ha afirmado que *Archivo White* señaló el ingreso del género biográfico singular en el marco de un relato colectivo. Así, la reformulación artificiosa efectuada se ha convertido en una estrategia de distanciamiento (no de olvido) respecto de las condiciones de existencia del museo -pauperización, desempleo, privatización de lo público- y se ha vuelto condición de posibilidad de ejercicios precarios, incipientes de una política potencial.

En este sentido, coincidimos en que poner en escena una corporización biográfica que desvió el “idioma común” de referencia colectiva de la historia hacia lo singular-

personal interpeló la memoria social al mismo tiempo que, al trenzar las marcas del pasado con narrativas *en curso*, evitó “su caída melancólica en la contemplación solitaria del recuerdo” (Richard, 2002, p. 192). Al no dejar tampoco que la reconstrucción histórica se agote en las lógicas oficiales del *documento* o del *monumento*”, estas *puestas en acto* de memorias vívidas, activas y encarnadas en lo social, han convertido al museo Ferrowhite en una institución de encuentro. En efecto, estas biografías narradas en forma expresiva constituyeron a los sujetos y en tanto mediaciones de lo privado con lo público³⁶¹ trajeron al presente narrativo la rememoración de un pasado más o menos inmediato, con su carga simbólica e incluso traumática para la experiencia individual y/o colectiva, posibilitaron una sintonía biográfica valorativa entre los protagonistas y los espectadores, evidenciada en “su prolongado aplauso” [Imagen 3.14].

Las escenificaciones trabajaron *en y sobre* la frontera entre el testimonio y la ficción, pulsaron el cuerpo-que-sabe generando conexiones, territorios posibles para actuar y colaborar (Rolnik, 2019). En relación a *Flying Fish*, Roberto Orzali ha expresado:

¡Yo no soy actor! ¡Pero Natalia...qué se yo!...jugábamos más que... ¡pero todo bien! Con escenografía, un mapamundi...-no, un mapamundi no-... ¡un planisferio! con los países, bien hecho...con música...y música del lugar...la música la elegía yo! Y con bolas japonesas, todo, todo...Aparte de contar, interpretábamos nuestro físico también, nuestro cuerpo, movíamos, ¡bailábamos! ¡La música del lugar...historias! Hay una que hicimos una parte muda, que yo me tiro al agua, Natalia hace de filipina, de una amiga mía que me despedía, y el barco se iba... [Imagen 3.13] ¡Un mes estuvimos de viaje! ¡Y todas cosas, qué sé yo...que nacen del cuerpo...expresiones! ¡Pero lindo! ¡Con música! (R. Orzali, comunicación personal, 21 julio, 2019)³⁶²

³⁶¹ El concepto de *valor biográfico* que Arfuch toma de Mijaíl Bajtin posee un carácter intersubjetivo, “la posibilidad de alentar una sintonía valorativa entre el narrador y su destinatario” y su cualidad de forma; “una puesta en forma -narrativa expresiva- que es también una puesta de sentido” (Arfuch, 2013, p. 23). El sujeto del que habla Arfuch no es esencial, sino constitutivamente incompleto y abierto a identificaciones múltiples, en tensión constante hacia lo otro, lo diferente, lo extraño. Esto da cuenta de la importancia de las narrativas biográficas y relacionales como articuladoras de la identidad y la alteridad; como modos de posibilitar los acercamientos genuinos y democráticos y el compartir que amplían el conocimiento de los *otros* y por ende, del *sí mismo*. Para Arfuch (2013), el valor biográfico convierte estos métodos en formas privilegiadas de acceso al conocimiento de lo social.

³⁶² Al repasar las fotos de sus viajes almacenadas en una carpeta con su nombre y apellido en la computadora del museo, Roberto enlazó intermitentemente sus recuerdos viajeros con el teatro documental, efectuando una expresiva mixtura entre el relato de su vida y la experiencia de la puesta en escena: “¡Yo anduve mucho en barco! ¡Y con esto del teatro... y claaaro...! Y ya me metía en el personaje(...)...cuando veía a la gente, que se iba llenando esto...con una musiquita japonesa...sonaba la musiquita japonesa y había una acomodadora vestida de Geisha (eran Natalia y Analía, que está acá) y la gente se iba sentando; yo sentía que arrastraban las sillas...y yo a lo oscuro...y a lo oscuro, a lo oscuro...Yo tenía que entrar fumando un cigarrillo -yo dejé de fumar hace mucho tiempo, pero lo

Estas experiencias, entonces, han sumado lo estético a su potencialidad política y ética de promover una subjetividad crítica desde lo biográfico y fomentar el disenso dando visibilidad a un pasado deshecho y a un presente conflictivo que el poder hegemónico multinacional ha pretendido borrar mediante la generación de consenso (Mouffe, 2007). Desde la vivencia, podemos afirmar que el *aura latente* en cada una de estas puestas en escena sedujo nuestra sensibilidad y se activó haciéndonos dudar del orden fijo del mundo mediante un trabajo micropolítico-poético (Escobar, 2020).

Al preguntarse si su registro visual [Imágenes 1.22 y 3.13] se trataba de la puesta en escena de un film documental o de la filmación documental de una obra de teatro, Nicolás ha respondido:

Creo que nuestro esfuerzo combinado -pienso en Roberto y en Natalia, pero también en el equipo completo de Ferrowhite- consiste en aplazar una respuesta, en demorarla con un propósito incierto (...) Lo que para nosotros distingue al teatro del cine (o el video) documental no es la separación entre “ficción” y “realidad”, sino la diferencia entre dos formas de ficción que no dejan de afectarnos y de afectarse entre sí a la hora de tratar de comprender -sin garantías- la vida de un hombre, de un puerto, de una ciudad y de los conflictos que los constituyen. Llevar el film a escena y la escena al film, digamoslo, sirve para meter un poco de suspenso en los modos acostumbrados de producir documentales y obras de teatro, sirve para atenuar el imperio de las reglas que regulan la producción de “historias de vida”, sirve para poner rueditas abajo del muro con el que una sociedad asigna (o niega) a sus integrantes competencias para dar testimonio acerca de un mundo al mismo tiempo común y desigual. (Testoni, 2010, noviembre 24)

prendía y no tragué el humo- y viene Marcelo Díaz: ‘preparate y prendé el cigarrillo’; ‘¡Ustedes están locos, me metieron en el horno!! ¡No!, ¡me muero!’ Y yo subía por allá atrás...subía al escenario y se sentía la voz de...de Tony Bennett... ‘Dejé mi corazón en San Francisco’, esa canción. Porque yo, de cada lugar, me acuerdo las canciones. Yo estuve en Los Ángeles también, mucho tiempo. Y empezaba...y empezaba a ver el horizonte... ¡todo un unipersonal! Y de espaldas iba buscando despacito, sin hacer ruido, me bajo del escenario, viene Natalia con un cenicero, vestida de geisha, y hace así, un saludo... (...)’*thank you very much, thank you*’- ‘*arigatou gozaimasu*’- ‘*thank you very much*’, y se iba, Natalia. Y Ahí me presentaba yo al público... ¡No...estuvo...! (...) ¡Mirá qué barco viejo! ...¡al lado de los barcos nuevos que andaba!...Eso es Italia, Bari. Un mes en Bari, en el Adriático... ¡mirá qué laburo que había! ¡Estaba negro yo! Un barco viejo...ahora son todos modernos...Bueno... ¡yo era un aventurero! Fui un aventurero...un bohemio...aparte, ¡como el mar me gusta...!’” (R. Orzali, comunicación personal, 21 julio, 2019).



Imagen 3.13. *Flying Fish* (2010).

Izquierda: Participación de Natalia Martirena en la obra, junto al rol protagónico de Roberto Orzali. Al fondo, buque contenedor realizado por Bocha Conte. / Derecha: Roberto Orzali durante una función de teatro documental: “¡Nico es mi camarógrafo! Cuando agarramos el temporal, casi le rompo la mano, ¡pobre Nico! ¡Le quedó...violeta le quedó! Porque yo me meto en la escena y veo la ola, ¡veo todo! ¡Veo todo! Y qué sé yo cómo actué... ¡a la gente le gustó! ¡Era algo inédito, para mucha gente!”(R.Orzali, comunicación personal, 21 julio, 2019). Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 3.14. *Flying Fish* (2010).

“Yo no soy actor, por eso estoy experimentando por primera vez el reconocimiento del público con su prolongado aplauso. Aparte se encontraba mi hijo Facundo Orzali, que es marino mercante, con sus amigos. Mi hijo hizo de contramaestre, cuando yo le ordeno aligerar las amarras para zarpar rumbo al África y luego a Japón. Esto se hizo con sonidos del mar, bocinas del buque y la música del tango ‘lejana tierra mía’”. La cámara graba, registra la obra desde un rincón, y envía sus imágenes a través un proyector hasta una persiana metálica que oficia de pantalla sobre el fondo del escenario.

Derecha: luego de la función, picada ferroviaria para compartir. Fuente: Archivo White.

El desplazamiento hacia la frontera con lo ficcional fue realizado por el equipo enlazando siempre el relato personal con la historia colectiva. Por ejemplo, al aludir a *Flying Fish*³⁶³, Nicolás Testoni ha observado que entre la obra y la travesía que la había inspirado mediaban la modernización en el diseño de los buques, la automatización de los procesos de carga y descarga, la flexibilización de los marcos legales que han regulado la actividad marítima y portuaria; es decir, que la obra de Roberto podía verse “como el repaso a contrapelo de los cambios económicos, políticos y sociales que hoy vuelven impensables viajes como el suyo” (Testoni, 2010, septiembre 26). Al reseñar la experiencia, también Esteban Sabanés ha diferenciado entre el mundo contemporáneo que tiende a homogeneizar ciertos espacios, al punto de volverlos aburridamente previsibles, y los viajes comerciales de “carga general” (trigo, chatarra, naranjas, azúcar) hechos por Roberto, que implicaban no sólo otros ritmos de trabajo y de descanso, sino que, en cada muelle, eran una aventura única. Por esto cada una de ellas tuvo su propia banda de sonido: Frank Sinatra, Tom Jones, Santana, Carlitos Gardel, Tony Benet, entre muchos otros (Sabanés, 2010, septiembre 5).

En este sentido, D. Ribas (2013a) ha afirmado que al interrelacionar los casos particulares con los procesos históricos, estas obras de teatro documental han favorecido el tejido de una trama densa que ha articulado las escalas micro-macro y han generado cartografías con *centros* en sitios tradicionalmente considerados periféricos, conformando singularidades tanto en el plano temporal como en el espacial. Así, el contexto mismo del museo ha sido conectado con el entorno inmediato y con lugares tan lejanos como los puertos en donde anclaban los barcos en los que viajaba Roberto Orzali.

Según Nicolás Testoni, así como “la historia de cartón pintado” ayudó a definir el perfil de las salas del museo taller, el proyecto de teatro documental *Archivo White* perfiló una manera de trabajar con la memoria de los trabajadorxs nucleados en su entorno que, más allá de las funciones de teatro efectivamente realizadas, influyó en

³⁶³ Ver: Miravalles, Ana (2010, agosto 26). El pez volador. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/08/el-pez-volador.html>; Sabanés, Esteban (2010, septiembre 5). La vuelta al mundo. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/09/la-vuelta-al-mundo.html>; Testoni, Nicolás (2010, noviembre 18). Después del santo, este demonio. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/11/despues-del-santo-este-demonio.html>

actividades cotidianas de la institución, como la atención del público o el acompañamiento de grupos educativos (N. Testoni, comunicación personal, 3 marzo, 2019). En este mismo sentido, otros integrantes del museo taller han referido que personas como Pedro Marto, Pedro Caballero, Roberto Orzali, han pasado de entrevistados a ser parte de la vida diaria de este museo de sitio socialmente específico [Imágenes 1.15, 1.30, 3.15]. “Se han vuelto amigos activos; les pasó algo en su vida, y así, hacen su obra todos los días, de forma natural. Siguen actuando, representándose a sí mismos, día a día”, ha sostenido R. Merlino (comunicación personal, 4 febrero, 2011). También Analía Bernardi ha mencionado la experiencia como una de las más significativas por los efectos que produjo tanto en las personas implicadas como en la dinámica de trabajo institucional:

(...) el trabajo de entrevistas y de producción de las obras se retroalimentaron recíprocamente en cuanto a qué contar y cómo. Ese aprendizaje de cómo dosificar la palabra, entender los puntos clave del relato, fue clave y a la vez disparador de que esas personas comenzaran a estar mucho más sueltas a la hora de la comunicación con la gente un fin de semana e incluso de empezar a involucrarse en las visitas educativas. El caso de Pedro Caballero fue claro en cuanto a esto. Si bien el proyecto ya no se realiza más de ese modo, quedó en el imaginario de los protagonistas y también en la memoria de cómo hacer. Memoria que se ha reactivado en otros eventos, por ejemplo cuando presentamos la maqueta del Dum Drum Bay de Bocha Conte, se trabajó siguiendo algunos principios que vienen del teatro documental. Hay algo como que quedó en el cuerpo, en el aire. (A. Bernardi, comunicación personal, 12 marzo, 2019)



Imagen 3.15.

“Los chicos de la Escuelita de Verano de la Escuela 21 cerraron el ciclo estival 2013 visitando nuestro museo. Abril, Agostina, Agustina, Azul, Carla, Celina, Luciano, Melina, Pilar, Sebastián, Tiziana y Valentina dejaron por acá los banderines y peces de cartapasta que vamos a estrenar durante el próximo Carnaval de la Marea”. En la foto, con los amigos cotidianos Pedro Caballero y Roberto Orzali. (2013).

Fuente: Archivo Ferrowhite.

Brownell (2019) ha destacado que *Archivo White* fue una necesidad del museo, que estuvo inserto en un proyecto institucional anterior y más amplio que la actividad teatral. En este sentido, remarcamos que este modo de tratar la memoria como una práctica social impregnada de afectividades y subjetividades inscribe a este museo de sitio socialmente específico en la Museología social (Chagas, 2019). Estos ejercicios de memoria colectiva e individual fueron posibles por el entramado social tejido previamente y coadyuvaron tanto desde el accionar colaborativo como desde las puestas en escena a reforzar los lazos. A su vez, este cruce con recursos artísticos que favorecieron la emergencia de otras significaciones ha contribuido a la singularidad de Ferrowhite que motivó nuestro estudio enmarcado en el arte latinoamericano.

2. Rambla de Arrieta

La Rambla de Arrieta no opone la “cultura” a la “producción”, o el “pasado” al “presente”. Supone, por el contrario, una gran oportunidad para examinar, con la malla puesta, el sentido atribuido a estas palabras por quienes inventan esa oposición para ubicarnos en el lugar que mejor les conviene.

Nada que ver con estar en contra de la “producción”. Ferrowhite se define como un museo que además de exhibir objetos los produce. Y no de cualquier manera. Ferrowhite produce implicando en esa producción a algunos trabajadores de este puerto. No a masas concientizadas. No a una clase “para sí”. Personas, apenas. Laburantes que llevan adelante en el museo actividades que derivan pero al mismo tiempo están más allá, o más acá, tanto de las habilidades pulidas a lo largo de su vida laboral, como de las rutinas que la industria de la cultura (o sea, del consumo) programa para sus ratos libres. Quienes de una u otra forma participamos de este museo, tanto los que cobramos un mango por esto -diferencia por lo demás crucial- como los que no, no buscamos negar la “producción”. En qué cabeza cabe. Simplemente nos valemos de nuestro quehacer para preguntar, a la luz de la historia de este, nuestro lugar en el mundo, de qué “producción” nos hablan, y cómo se reparten los beneficios y los perjuicios engendrados por ella. (Testoni, 2011, marzo 6)

Si bien desde los inicios la propuesta institucional ha sostenido en la página virtual y en las visitas que “el museo empieza afuera” [Imágenes 1.1 y 2.22], desde mediados de 2008, el equipo de Ferrowhite ha sumado la propuesta de recuperación del frente marítimo de la ex usina para convertirlo en un paseo comunitario. A partir del hallazgo del plano de un gran balneario popular que se habría ubicado junto al barrio Boulevard

Juan B. Justo, a un costado de la usina recién levantada y a pocos metros de los elevadores de chapa [Imagen 3.16], 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 Sùttora 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 usina³⁶⁴, 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).

³⁶⁴ Ver: cap. 1 de esta tesis.

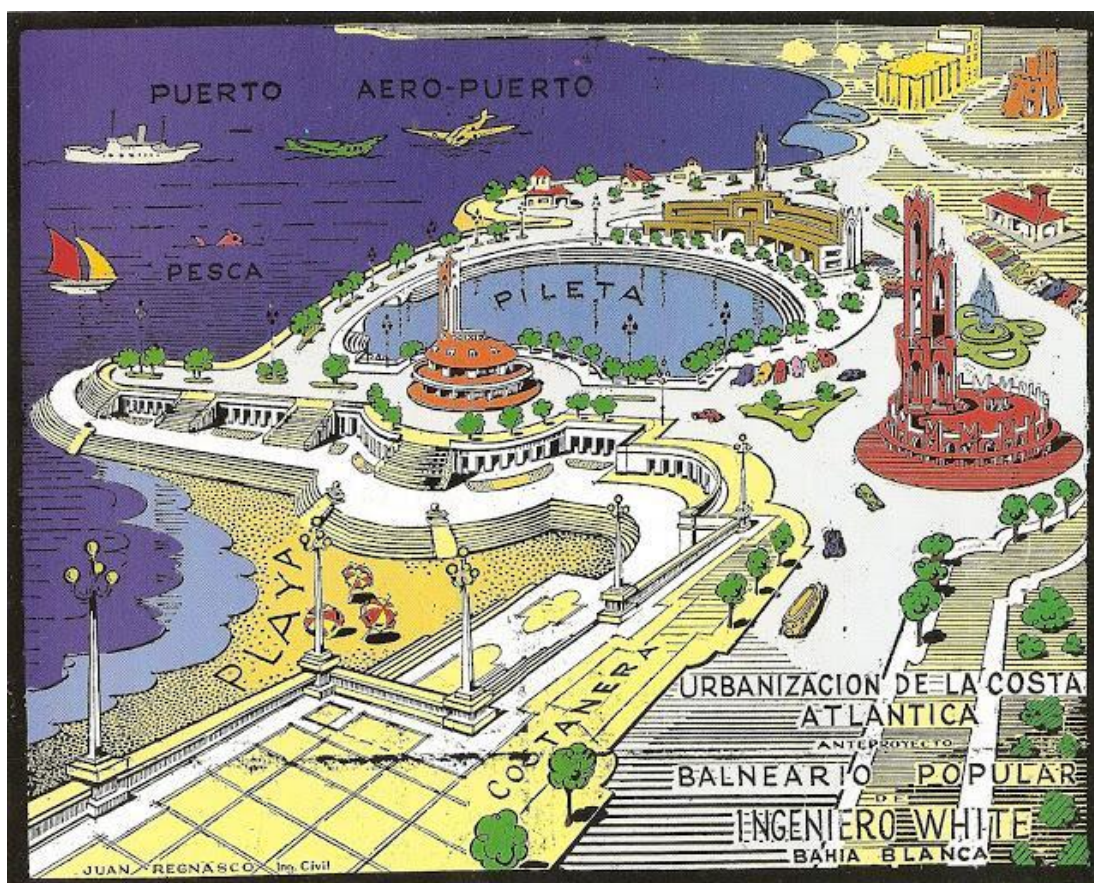


Imagen 3.16. Proyecto histórico de balneario popular.

De esta manera, mirando la historia “a contrapelo” con un sentido benjaminiano, el equipo institucional ha afirmado que elaborar una tradición vinculante con el único intendente socialista que ha gobernado Bahía Blanca³⁶⁵ 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” [Imagen 3.17]:

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. Hijos, nietos o bisnietos de inmigrantes que

³⁶⁵ “La Rambla ha sido un deseo, y ha resultado muy interesante en tanto y en cuanto ubicó a Arrieta - este intendente socialista- y se convirtió en un ícono, sin querer. (...) En La Rambla se hace incluso la beatificación de Atilio Miglianelli, ‘patrono de los soñadores’, que quería hacer aquel túnel del cual cuenta en un video. Se hizo una procesión, a su muerte, en una escena que va tomando un carácter dramático-religioso, de amalgamas muy interesantes. Estaba su familia, en una cosa muy solemne...lloran... Atilio fue otra de las piezas, pero son piezas muy importantes del lugar que lamentablemente, van desapareciendo; que son los que le dan sentido, incluso, al resto del equipo.” (R. Merlino, comunicación personal, 26 febrero, 2019). Ver cap. 1 de esta tesis.

llegaron hasta este país a través del océano, caminamos por esta ciudad como quien recorre Santa Rosa o Alta Gracia. 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)



Imagen 3.17. *Una noche en la Rambla de Arrieta*

(En el marco de La Noche de los Museos, sábado 14 de marzo de 2009).

“El puerto, cómo no, sigue generando riqueza, aunque el trabajo ya no es tanto ni es el mismo, de los balnearios que supo haber en la costa (Atlántico, Colón, Galván...) sólo quedan recuerdos y los sueños de Arrieta son papel pintado. Sin embargo, por una noche, La Rambla se materializa. Por una noche hay playa entre terminales cerealeras transnacionales y ruinas de industrias de no tan antigua data. Tejo y polietileno, sombrillas y soja, música y gasoducto: no es la Costa Azul, no es Aruba ni Acapulco, no es una playa para soñar que vivimos en otra realidad, sino para tener más claro qué realidad es esta que nos toca vivir”. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Es decir, los y las integrantes del museo taller consideraron que no basta con denunciar la realidad presente, sino que era necesario anunciar otros mundos posibles. Para acceder a nuevas formas de representación e imaginación, implicaron pasado y futuro como puntos de apoyo e investigaron qué se hacía en ese lugar antes de que las chimeneas de la central termoeléctrica Luis Piedrabuena y los silos de la transnacional cerealera Toepfer destruyeran los anteriores sistemas de vida e impusieran modos de

territorialización globalizados con nuevos ritmos temporales acordes al orden productivo capitalista neoliberal. Para diseñar un paseo con vista a la ría, potenciaron el sitio con un sentido socialmente específico³⁶⁶ e hicieron coincidir la movilización política con los quehaceres del arte (Escobar, 2021, p. 688).

La Rambla ha sido un espacio de articulación del vuelo de lo impreciso de la memoria con la precisión histórica, de la creatividad y la gestión colaborativas con la Asociación Amigos del Castillo, al que ocasionalmente se sumaron estudiantes de Medicina residentes en el “Hospitalito” de White³⁶⁷ y alumnos/as de escuelas. Recuperar la vista al mar fue la primera de las luchas políticas compartidas. En relación al reemplazo del muro perimetral del contrafrente de la usina por un cerco de alambre olímpico, que ha permitido la vista al canal principal de la ría³⁶⁸, Ida Muhamed ha recordado su intervención:

Atrás del Castillo, había un paredón, altísimo, y estábamos con Pedro Marto, estábamos ahí caminando y le digo “ay, Pedro, ¿qué podríamos hacer para tirar este paredón?, le digo, porque la gente viene y no ve el mar, que es lo único que tenemos acá”, y bueno, nos pusimos las pilas (...) y pensamos ¿cómo hacemos?...entonces le pedimos a Reynaldo: “Reynaldo, queremos tirar el paredón” y me dice “Ay, Ida, nunca lo hemos conseguido porque siempre nos lo prometieron y no”; y le digo “porque es una pena, la gente camina por acá y estamos trabajando sobre la Rambla de Arrieta, (...) y digo, “¿nos autoriza?” Y dice “sí sí, Ida, metele”. (...) Y bueno, entonces ahí nos pusimos con Pedro. Así que empezamos a juntar firmas, juntar firmas y juntar firmas; (...) juntamos un montón. Y con eso nos fuimos al Concejo Deliberante y presentamos el proyecto que teníamos; bueno, pasado el tiempo, no pasaba nada, no pasaba nada; un día [6 de octubre de 2011] me llama Reynaldo: “Ida” -porque después del consejo fue a la municipalidad; (...) me dice Reynaldo: “Ida, una noticia: vienen a tirar el paredón” y le digo “¡No! ¡Ya me voy!” ¡Así que me fui para allá volando! Y ahí tiraron el paredón y lo alambraaron y bueno, fue una alegría tremenda porque ahora vos viste lo que es ese lugar...es bellissimo porque va a ser un paseo increíble. Ahora en sí es un paseo increíble, porque es hermoso (...)

(I. Muhamed, comunicación personal, 19 abril, 2019)

³⁶⁶ 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/>

³⁶⁷ La Unidad Sanitaria Hospital Menor Ingeniero White pertenece al ámbito de la medicina pública municipal.

³⁶⁸ Esta obra fue realizada en el marco del Plan Director de obras de Ingeniero White. Ver A. Miravalles (2011, octubre 6). ¡¡El mar desde el castillo!!! *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/10/el-mar-desde-el-castillo.html> El posteo anuncia: “Recién acaban de tirar el paredón detrás del castillo. ¡Ahora podemos ver el mar!”



Imagen 3.18. *Rambla de Arrieta*: Preparación colaborativa de los eventos.
Izquierda: Antes de la inauguración de la Rambla en marzo de 2009, las chicas y chicos del taller de verano pintaron banderines con cangrejos, barcos y locomotoras y los colgaron adornando el alambre perimetral. Derecha: Pedro Marto pintando cabezotes (2011). Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 3.19: *Rambla de Arrieta*: Preparación colaborativa del Carnaval de la Marea 2013.
Izquierda: “Carnaval en estado deliberativo” entre Merlino e integrantes de la AAC.
Derecha: Roberto Orzali y Guillermo Beluzo en la Rambla, definiendo detalles organizativos.
Fuente: Archivo Ferrowhite.

Varios eventos que han encarnado distintas formas de un *futuro pasado* (Huysen, 2002), han explorado la socialización y la coproducción [Imagen 3.18]. Con los lemas “La Ría para todos” en el marco de la Noche de los Museos (2009-2011)³⁶⁹ y el

³⁶⁹ 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>; Testoni, N. (2009, marzo 2). Vamos a la playa. *Museo Taller*. Recuperado de

“Carnaval de la Marea” (2011-2013)³⁷⁰, los/as vecinos/as han colaborado durante el proceso de organización tanto en la toma de decisiones como en la producción de fiestas³⁷¹ [Imágenes 3.18, 3.19] en las que, por unas horas, ha vuelto a haber disfrute entre terminales cerealeras transnacionales y ruinas no tan antiguas. Simulacros de playa, danza aérea en la torre del castillo, botadura del Arca Obrera³⁷², danza contemporánea, partidos de tejo, espectáculos de magia y murgas han alternado con las siempre presentes bandas musicales whitenses en vivo y los choripanes [Imágenes 3.20-3.23].

Cabe señalar, entonces, que la Rambla de Arrieta ha sido una iniciativa de los y las artistas del equipo institucional para intensificar procesos abiertos de conversación e improvisación con los y las integrantes de la Asociación Amigos del Castillo durante tiempos largos, en los cuales la producción estética ha intentado modificar el uso de ese lugar y ha apuntado a la construcción de modos experimentales de coexistencia. Es decir, si bien comparte muchas semejanzas con *Archivo White*, el contenido aquí no parece estar puesto sólo en lo relacional (Costa, 2009) sino que se advierte una síntesis inseparable entre lo colaborativo y la construcción de un paseo sobre el litoral marítimo, que permite caracterizar a este proyecto como una *ecología cultural* (Laddaga, 2006).

<http://museotaller.blogspot.com/2009/03/vamos-la-plaia-oh-oh-oh-oh-oh.html>; Testoni N. (2010, febrero 16). Una playa en el patio de tu casa. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/02/una-playa-en-el-patio-de-tu-casa.html>; N. Testoni (2010, marzo 22). La dicha en movimiento. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/03/la-dicha-en-movimiento.html> y N. Testoni (2011, febrero 22). Una playa top. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/02/una-playa-top.html>

³⁷⁰ 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>).

³⁷¹ Ver: Ferrowhite (2013, marzo 6). Contra viento y marea. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/03/contra-viento-y-marea.html>; Ferrowhite (2013, marzo 2) Se suspende. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/03/se-suspende.html>) y Ferrowhite (2013, febrero 27). Carnaval en estado deliberativo. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/02/carnaval-en-estado-deliberativo.html>

³⁷² Ver <http://museotaller.blogspot.com/2009/03/una-noche-en-la-rambla-de-arrieta.html> y http://museotaller.blogspot.com/2009/03/anteanoche_17.html.



Imágenes 3.20. Noche de los Museos 2009.

“La verdad, no esperábamos un día tan feo. Pero tampoco esperábamos que Hugo Llera nos regalara una parrilla, ni que Roberto Firpo trajera consigo una mesa para ubicar sobre el césped prolijo del parque, ni que su padre Luis, último jefe del taller que ahora ocupa el museo, preparara un pollo para comer ahí mismo con sus amigos. Tampoco teníamos previsto ver tantas reposeras, o el video que el maquinista Iván Juárez armó contando la travesía en zorra de octubre pasado, y menos que menos el entusiasmo de las más de 2000 personas que llegaron para quedarse con nosotros mucho más tiempo de lo que el tiempo permitía. A pesar de unas cuantas cosas que no pudimos prever, pero también en razón de muchas otras que tampoco, la Noche en la Rambla no fue exactamente un ‘espectáculo redondo’ sino un hecho que resulta significativamente más complejo de nominar, aunque la palabra ‘fiesta’ quizás no suene, en este caso, tan fuera de lugar.” Fuente: Archivo Ferrowhite.

En efecto, fue posible realizar esta serie de ejercicios decolonizantes colaborativos en este museo de sitio por la existencia de un entramado social previo, al mismo tiempo que el desarrollo fortaleció los lazos existentes o estimuló la formación de nuevos y promovió el anclaje territorial. En cuanto al grupo conformado, el equipo ha reflexionado que 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).

Una y otra vez, múltiples voces han tenido protagonismo, ya sea al invitar desde audios y videos promocionales³⁷³ o al recuperar luego lo sucedido en los registros de cada evento³⁷⁴, para evocar “aquellos festejos de hace muchos veranos atrás y empezar a imaginar cómo pueden ser los de hoy en día”:

“El carnaval es la fiesta más vieja del mundo” sentencia Cacho Mazzone apenas pone un pie en Ferrowhite, bien temprano a la mañana, y varios entre los que acá aprontan preparativos para el Carnaval de la Marea, asienten con él. Aunque tampoco falta en este museo taller quien afirma que el carnaval resulta, además, la fiesta que “con el tiempo más ha cambiado”. Todos concuerdan, sin embargo, en que algo persiste de época en época y de un barrio al otro: la impresión de que durante esas noches previas a la cuaresma, la vida habitual se pone un poco patas para arriba, y con ella el orden establecido, como si detrás de la máscara fuera posible reírse del maquillaje solemne con el que las jerarquías intentan disfrazar lo que no es justo o igual para todos. (Ferrowhite (2012, febrero 13)

³⁷³ Ver invitación de Pedro Caballero en Testoni, Nicolás (2013, febrero 26). La voz del carnaval. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/02/la-voz-del-carnaval.html> y parte de lo que pasó la noche del 14 de marzo de 2009 en La Rambla de Arrieta en <https://vimeo.com/5049328>. Asimismo, el video promocional de dicho evento, en <https://vimeo.com/8716395>.

³⁷⁴ Ver los breves videos que recuperan el Carnaval del Centenario de Ingeniero White, en 1985, a partir de una cinta muda que el vecino Ricky Pagotto acerca al museo taller y el Carnaval de la Marea de 2011 en La Rambla de Arrieta, ambos editados por N. Testoni para Ferrowhite. (Ferrowhite (2012, febrero 5). Carnaval toda la vida. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/02/carnaval-toda-la-vida.html>)



Imagen 3.21. *La ría para todos*. Carnaval de la Marea (6 de marzo 2011).

Los cabezones de cartapesta de las murgas fueron confeccionados por un grupo de estudiantes de Medicina residentes en el Hospitalito de Ingeniero White y pintados por chicos del barrio Boulevard. “En la idea de esta rambla no se protege solo el paisaje ‘natural’, tampoco exclusivamente el patrimonio arquitectónico, el horizonte marino, o la memoria de los que se bañaban en estas aguas. Se defiende la posibilidad de una construcción colectiva en la que naturaleza e historia, cultura y economía, lo repetimos, no pueden entenderse en abstracto, ni por separado.”

Fuente: Archivo Ferrowhite.

Esto es, los/las vecinos/as y el equipo en tanto ciudadanos dotados de voz se han vuelto *visibles* y han hecho aquí su aparición política (Deutsche, 2007)³⁷⁵ [Imágenes 3.20-3.23]. En este sentido, Analía Bernardi ha sostenido que La Rambla ha sido uno de los proyectos de ritmo más cansino y a largo plazo³⁷⁶:

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 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 (...) ³⁷⁷ (A. Bernardi, comunicación personal, 12 marzo, 2019)

En efecto, al transformar ese sitio en la Rambla, facilitando el libre acceso y permitiendo la vista hacia la ría no sólo han sumado un *espacio público* sino que han construido *esfera pública*³⁷⁸. 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

³⁷⁵ “Los espacios públicos son siempre estriados y estructurados hegemónicamente. Una hegemonía dada se deriva de una articulación específica de una diversidad de espacios y esto significa que la lucha hegemónica también consiste en el intento de crear una forma diferente de articulación entre los espacios públicos” (Mouffe, 2007, p. 3. [La traducción es nuestra]).

³⁷⁶ La obtención de diferentes premios y apoyos ha facilitado la continuidad de la construcción de la Rambla de Arrieta y su activación como espacio público con potentes ejercicios colectivos. El proyecto recibió en 2008 una distinción en el concurso internacional “Somos Patrimonio” y en 2016 una mención de honor en el “7º Premio de Educación y Museos”, organizado por el Programa Ibermuseos. En 2015, al ganar junto a la Asociación Amigos del Castillo 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, se ha emprendido la recuperación de una de las salas de la ex usina y se ha iniciado la apertura definitiva de la Rambla de Arrieta. En 2016, han colocado una parrilla y mesas hechas por el equipo con quebracho que Ferroexpreso Pampeano había reemplazado en la playa de maniobras de Ingeniero White. Esta etapa de la Rambla de Arrieta cuenta con el apoyo de “Intervenidos”, un programa de UNSTV que promueve la realización de intervenciones en espacios públicos de nuestra ciudad que combinan la acción de artistas y vecinos del lugar.

³⁷⁷ Refiere tanto a la construcción de balsas, como a Isla Invisible y Hawaii, proyectos que en los últimos años han tenido como marco La Rambla y la ría. Ver: <https://islainvisible.wordpress.com/> y <https://ingenierowhite.com/agenda/hawaii/>

³⁷⁸ Según 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).

la noche del puerto trasnacional. En pleno “conflicto del campo”³⁷⁹ imprimimos un cartel que decía: Estamos con el mar. También fabricamos postales falsas, bolsos de playa, gaviotas portabolsas [Imagen 1.9], posavasos [Imágenes 3.22] y pancartas. 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 encofrado y con ellas fabricamos bancos [Imagen 1.24], cajas de herramientas y mesitas de bar. Cada tanto, montamos un escenario hecho con tambores, invitamos bandas y murgas amigas [Imagen 3.21], y cuando eso sucede, Ferrowhite suena con “Rock in Ría” o se sacude con el “Carnaval de la Marea”. (Ferrowhite, 2014, mayo 23)

Esto es, la trama formada por el equipo institucional y el AAC ha reconocido siempre que “la tensión posible/imposible deviene factor de contingencia y principio de nuevas operaciones críticas, políticas” (Escobar, 2020, p. 107). Así, en 2008 se posicionaron en el “conflicto del campo” y en 2011, para resistir la radicación industrial de la empresa multinacional brasileña Vale Exploraciones Argentinas S.A. en el puerto de Ingeniero White y evitar el relleno del zanjón de la usina, activaron en simultáneo varios eventos en la Rambla de Arrieta con la firma de un petitorio y el proyecto *Cambiá la cabeza* que analizamos a continuación.

³⁷⁹ Contra la Resolución n° 125/2008 (retorno hacia un sistema móvil para las retenciones impositivas a las exportaciones de soja, trigo y maíz) de la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, cuatro organizaciones del sector empresario de la producción agro-ganadera en la Argentina (Sociedad Rural Argentina, Confederaciones Rurales Argentinas, CONINAGRO y Federación Agraria Argentina) efectuaron un paro desde el 11 de marzo hasta el 18 de julio de 2008. El conflicto y el abastecimiento de las ciudades se agravaron al sumarse un paro de los empresarios transportistas con bloqueo de rutas. El proceso tuvo una alta politización: el oficialismo, parte de la oposición, periodistas y dirigentes de derechos humanos denunciaron que tenía fines “golpistas”, mientras que los organizadores lo negaron.



Imágenes 3.22. *Una Rambla en el taller* (21 de marzo 2011).

“La Noche de los Museos en Ferrowhite juntó fiesta y petitorio. Metimos una barra de tragos, una carpa y una pelopincho en medio del taller, y convertimos a uno de nuestros obreros de fibrofácil en el bañero más loco de la ría. Sarita Cappelletti transformó La Casa del Espía en un canto-bar y anticipando la inminente llegada a estas costas de la ‘empresa global’ con casa matriz en Brasil ‘Vale’, el Baixa Tríó desplegó su repertorio de ritmos cariocas. El que llegó hasta acá seguro se llevó algo: el posavasos oficial de la Rambla de Arrieta, su foto con traje de bañista o una cintita roja atada a la muñeca con la frase ‘La ría para todos’; pero también nos dejó su firma, estampada al pie de una carta escrita por Pedro Marto en nombre de todos los amigos de este museo taller. Una carta que entre otras cosas dice: ‘No al relleno del zanjón de la Usina’”. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Pero no sólo han manifestado su voz en los conflictos inherentes al puerto globalizado sino que han buscado reiniciar el futuro por medio de la inesperada aparición de un pasado relevante. En esta operación, como bien ha dicho Ticio Escobar, ha sido clave la presencia de artistas,

cuya dependencia de anacronías, destiempos y discordancias con su propio presente, refuerza su capacidad de imaginar horizontes temporales alternativos. No se trata de la aptitud de

predecir, sino de la de vislumbrar, o conjeturar al menos, otros niveles de realidad en clave de sensibilidad, imaginación, voluntad o deseo. Se trata, pues, de la capacidad de detectar, desde los ministerios de la ficción, la posibilidad de realizar lo proyectado, más allá de las previsiones razonables. (Escobar, 2020, p. 107)



Imagen 3.23. *Rock in ría* (diciembre 2011)

En el marco de la Noche de los Museos, con el objetivo de escuchar y atender opiniones, invitaron a los visitantes a depositar en preformas de botellas plásticas sus deseos en relación a tres preguntas: ¿Qué uso le darías al Castillo? ¿Qué te gustaría hacer en La Rambla de Arrieta? ¿Qué esperarás para White en el futuro? Fuente: Archivo Ferrowhite.

Consideramos necesario destacar, además, que los artistas de este equipo institucional valoraron a las murgas y a las bandas populares no sólo como factores de cohesión social sino para dar cuenta de la realidad con eficacia sociopolítica mediante pautas de la sensibilidad comunitaria.

Es decir, estas acciones anacrónicas mediante las cuales Ferrowhite se ha vinculado dialécticamente con la contemporaneidad también pueden ser consideradas como una variante de la que ha sido denominada Museología Radical (Bishop, 2018). Aún más, han sido intervenciones macro-políticas y también micropolíticas, que promovieron modos de percibir y sentir diferentes, en tanto la producción de lenguaje y pensamiento para inventar *posibles* encarnados, presentados en vivo, ha sumado la singularidad del arte como modo de expresión al desarrollo de procesos de subjetivación (Rolnik, 2019).

3. Peluquería y debate

El propósito es encarar de modo activo, con intervenciones irónicas, simpáticas; mostrar que no nos da lo mismo la pérdida de espacios naturales y los efectos del Polo sobre el ambiente y la población. (R. Merlino, comunicación personal, 4 febrero, 2011)

Heredia Chaz ha afirmado que, a principios del 2011, la sociedad se comenzó a poner en movimiento nuevamente³⁸⁰ ante una diversidad de problemáticas: la crisis hídrica urbana, la muerte de un trabajador en la refinería de Petrobras, la persistente situación crítica de los pescadores artesanales, los problemas de salud en la población whitense, la pretensión de la empresa minera Vale de instalarse en el puerto local y el proyecto de dragado del área interna del estuario de Bahía Blanca con la consiguiente expansión del complejo portuario (Heredia Chaz, 2014, p. 68).



Imagen 3.24. Titi Sedrani, peluquera y anfitriona del ciclo *Cambió la cabeza*. “La cabeza de White cambió. Cambió por afuera, pero ojo, también por adentro. Cambió el puerto y sus peluquerías cambiaron a la par [...] acá, en White, con tanta riqueza pasando de largo frente a nuestras narices, si no nos organizamos en serio, la vamos a tener difícil”. / Derecha: Sala del museo como peluquería; en primer plano a la derecha, Reynaldo Merlino. Fuente: Archivo Ferrowhite.

En Ferrowhite, al preguntarse en equipo qué hacer para que estas inquietudes del verano de 2011 asociaran “el espacio público al privado, las tareas masculinas a las femeninas, las herramientas a los útiles domésticos”, y “cómo combinar, en dosis

³⁸⁰ Según Heredia Chaz (2014), los eventos del 2000 crearon un primer momento en que la sociedad se levantó frente a los perjuicios provocados por el modelo de industrialización vigente en la ciudad.

justas, acción y representación, relato y análisis, brazo y cerebro³⁸¹, ceño fruncido y sonrisa”, la respuesta fue: “¿Y si ponemos una peluquería?” (Ferrowhite, 2011, diciembre 30).



Imagen 3.25. *Cambiá la cabeza. Peluquería y debate*: afiches promocionales.
Fuente: Archivo Ferrowhite.

³⁸¹ Si bien *Brazo y cerebro* es una denominación utilizada por varias agrupaciones y publicaciones ácratas, a escala local cabe señalar que fue un periódico quincenal anarquista editado en Bahía Blanca-Ing. White hasta 1930 (en dos épocas).

Reynaldo se contactó con Titi Sedrani³⁸², peluquera con cuarenta y cinco años ininterrumpidos de oficio en ese entonces, y aguda mirada crítica respecto a la localidad [Imagen 3.24]. Con Titi como anfitriona, entre los meses de mayo y diciembre de 2011, Ferrowhite desarrolló el ciclo de encuentros *Cambiá la cabeza. Peluquería y debate*³⁸³, con el objetivo explícito de “discutir sobre los temas que inquietan a esta comunidad” con vecinos y vecinas de barrios cercanos, “que es lo que se hace en toda buena peluquería de puerto” (Ferrowhite, 2011, mayo 18).

Continuando el formato iniciado por *Archivo White*, estas peluquerías habilitaron formas experimentales de conversación y reflexión con una puesta escénica fronteriza mediante la cual tanto la peluquera como quienes se sentaron en ese sillón y quienes estuvieron presentes articularon críticamente lo cotidiano con lo económico/político. Asimismo, cada encuentro continuaba con un segundo momento: en este caso, la actividad performática conceptual giraba hacia variables más sensoriales cuando el lugar de la escena era convertido en pista de baile con bandas musicales locales [Imagen 3.25].

El ejercicio en apariencia ficcionado (una peluquería en el taller) otorgó sentido de manera colaborativa, creativa e interdisciplinar a cada una de las instancias de intercambio organizadas para cuestionar el presente real de la industria como vecina y cualquier ilusión de continuidad sin fisuras con la comunidad. El montaje interrumpió el orden habitual de los hechos (Escobar, 2020, p. 133): mediante la dislocación se promovió la emergencia de otras significaciones no previstas en las técnicas usuales de corte y peinado o en la referencia ácrata “brazo y cerebro”. En efecto, el diálogo entre distintos cuerpos-que-saben (Rolnik, 2019) puso en ejercicio una “ecología de saberes” (Santos, 2010); a su vez, si la cabeza de la persona entrevistada no era sólo un cerebro, la cabellera estaba complementada por relatos con conocimientos específicos en determinadas áreas.

³⁸² Titi Sedrani (Ingeniero White, 18/03/1952) colabora asiduamente con Ferrowhite, fundamentalmente en el taller “Prende!”. Nos ha comentado que “(...) es admirable la fortaleza de todo el grupo, que a pesar de todos los recortes de parte de Cultura que sufrieron en estos últimos años, la verdad siguen adelante y cada día mejor gracias al esfuerzo de todos. Se trabaja muy bien.” Asimismo, nos cuenta que en agosto de 2019 le propuso a Nicolás Testoni, actual Director de Ferrowhite, y al equipo “(...) volver con la pelu. Antes de las elecciones e invitar a los políticos. Pero no creo que lleguemos.” (T. Sedrani, comunicación personal, 18 septiembre, 2019).

³⁸³ Para un repaso y reflexiones en torno a lo acontecido en el ciclo *Cambiá la cabeza. Peluquería y debate*, ver Heredia Chaz, 2011.

Así, en el primer encuentro [Imagen 3.24], partiendo de la hipótesis de la peluquería como un “laboratorio de narración oral, en el que la historia de una comunidad suma a sus capítulos habituales el relato con el que cada nuevo cliente resume su vida, sus puntos de vista y sus expectativas, en los 15 o 20 minutos que dura un corte”³⁸⁴, con un enfoque histórico local, conversaron acerca de la cuantiosa clientela en épocas pasadas, que

(...) no habla solo de la pertinaz coquetería de los varones que se afincaron en este arrabal ventoso, también de la cantidad de trabajadores que concentraban el ferrocarril, la Junta Nacional de Granos, el Ministerio de Obras Públicas, YPF, la pesca; y de las salidas, las fiestas, las funciones de cine, las cenas, los bailes, y otras tantas ocasiones sociales en las que un buen corte y una afeitada al ras eran requisito indispensable. (Ferrowhite, 2011, mayo 18)³⁸⁵

Con la organización general de Emilce Heredia Chaz³⁸⁶, los eventos posteriores fueron adquiriendo mayor densidad teórica. Por un lado, haciendo foco en el espejo como objeto [Imagen 3.27], articularon con la complejización del punto de partida especular de la concepción marxiana efectuado por Roger Chartier (1992), con las *representaciones sociales* como *mediaciones construidas* por los distintos grupos según sus intereses y *constructoras*, en tanto matrices de las prácticas; así, plantearon su transparencia, indicando que “a través suyo nos miramos, y miramos a los otros, y les hablamos, de otro modo. No necesariamente mejor, distinto”. Además, esbozaron la *lucha de representaciones* con la que el académico francés ha incluido el poder en el plano simbólico, afirmando que “el de la peluquería del museo es un espejo en el que muchos se miran a la vez” (Ferrowhite, 2011, mayo 24).

³⁸⁴ En este primer encuentro fueron los vecinos y las vecinas quienes prestaron sus cabellos para que Titi los interviniera. Álbum de fotos en Ferrowhite (2011, mayo 24). Moviendo las cabezas. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/05/moviendo-las-cabezas.html>

³⁸⁵ Se sugiere esta entrada del blog pues mucho con la idea de peluquería y los peinados de la época, críticamente. Asimismo, resulta llamativa la enumeración de la enorme cantidad de peluquerías que había en Ingeniero White en los años 50 y 60. Las peluquerías de White, según cuentan, alguna vez permanecieron abiertas hasta la madrugada. Ver Ferrowhite (2011, mayo 18). Sin pelos en la lengua. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/05/sin-pelos-en-la-lengua.html>

³⁸⁶ Respecto a su participación en la propuesta, Emilce ha reflexionado: “(...) la de las peluquerías fue la experiencia más significativa de las que participé. Si bien cuando comencé a trabajar en el museo ya se había realizado una primera peluquería, ni bien me incorporé dediqué la mayor parte de mi tiempo a esa actividad. Para mí fue significativa por el rol que jugué (que a diferencia de otras actividades en donde fue más marginal, en este caso participé de la organización general), pero también porque se pudieron poner en juego problemáticas contemporáneas (ya no históricas) vinculadas a diversos procesos de conflictividad social generados en vinculación al desarrollo del polo y el puerto (y lo que significa que ello sea trabajado desde una institución estatal).” (E. Heredia Chaz, comunicación personal, 12 abril, 2019).



Imagen 3.26: *Peluquería y debate II*. Invitado: Ingeniero químico Braulio Laurencena. *¿Qué significa tener al Polo Petroquímico de vecino?* Los vecinos se acercaron “con ganas de preguntar por lo que pasó entonces, por lo que puede pasar y lo que se hace para que no, pero también de conversar sobre el día a día de la relación entre industria y comunidad”.
Fuente: Archivo Ferrowhite.

Al mismo tiempo, la estudiante de Historia enlazó su investigación sobre las políticas desplegadas por las compañías petroquímicas y los modos de legitimar la presencia en la localidad mediante programas de Responsabilidad Social Empresaria. Así, buscó poner en discusión el término *comunidad*, de acuerdo con los intereses de todos aquellos que hacen suyo su significado en el *presente*, dando cuenta de que su sentido está continuamente en disputa. De esta manera, la situación creada a partir del montaje favoreció formas de insurrección micropolítica (Escobar, 2020, p. 96) mediante preguntas que habilitaron la predisposición a problematizar distintas hipótesis y a buscar respuestas sin instalarse nunca en certezas absolutas.

En junio de 2011, con la interrogación “¿Qué implica tener un puerto industrial como vecino?”, fue invitado el ingeniero químico Braulio Laurencena a conversar sobre la situación ambiental [Imagen 3.26]. En la peluquería, este ex docente de la UNS y responsable de Medio Ambiente de la Municipalidad durante los escapes ocurridos en las plantas de Solvay y Profertil durante el 2000³⁸⁷, intentó explicar qué hay en el

³⁸⁷ Ver: cap. 1 de esta tesis. En la memoria de muchos vecinos, los escapes de cloro y amoníaco acaecidos entonces fueron el momento de surgimiento de cierta conciencia ambiental, mediante organizaciones ambientalistas, piquetes en el acceso a las plantas, asambleas multitudinarias y un juicio contra las empresas iniciado por un grupo de vecinos, entre otras acciones. Según Heredia Chaz, este

humo que vemos salir por las chimeneas; cuáles fueron las negligencias que desencadenaron esa experiencia peligrosa; a qué distancia de la población tendrían que estar instalados “vecinos” de semejantes dimensiones; cuál es la vida útil de una planta que funciona las 24 horas del día y trabaja con elementos químicos que la van agrediendo.

Asimismo, dando cuenta de la voluntad de poner diversas voces y saberes en conversación, sobre el espejo se proyectaron y compartieron láminas realizadas junto a alumnos whitenses de Polimodal, con quienes el equipo trabajó en los días previos a partir de los gráficos con los que las empresas suelen presentar sus procesos productivos [Imagen 3.27]³⁸⁸. Como resultado de esta conversación sobre los conflictos socioambientales que se han desprendido de la presencia del complejo industrial, quedó en claro que no es posible pensar un límite preciso entre el polo y el barrio, en términos de un adentro y un afuera, de lo público y lo privado.

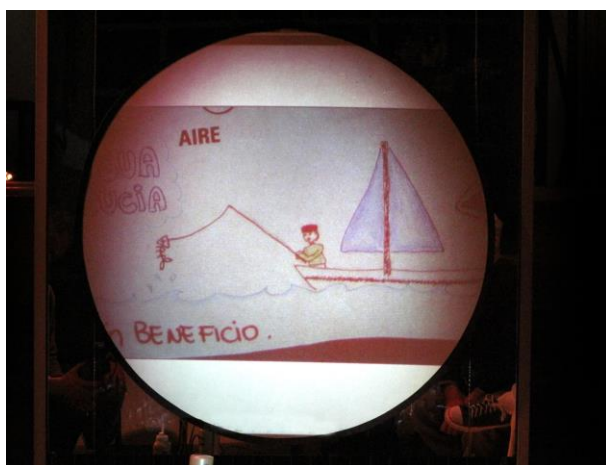


Imagen 3.27. *Peluquería y debate II*.
Izquierda: Espejo con la imagen de un gráfico intervenido por alumnos de nivel medio organizados en las páginas de Facebook “El futuro contra la contaminación” y “Cuidemos el futuro & el presente de nuestra comunidad” /
Abajo: detalle de un gráfico.
Fuente: Archivo Ferrowhite.

episodio “(...) se manifiesta como el acontecimiento en el que estalla el descontento de la gente frente al conjunto de transformaciones que se venían sufriendo. (...) Durante aquellas semanas se volvió evidente para muchos que la histórica ‘simbiosis’ entre el desarrollo del puerto y el del pueblo que lleva su mismo nombre se había roto” (Heredia Chaz, 2011, p. 3).

³⁸⁸ Ver álbum de fotos y reseña en Heredia Chaz, Emilce (30 de junio, 2011). La peluquería como sitio de confinamiento. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/06/la-peluqueria-como-sitio-de.html> Según Emilce, al aprehender el esquema productivo del Polo petroquímico como un proceso en el cual ya no sólo se produce urea, PVC y polietileno, se advierte el funcionamiento de cada empresa fuera del cerco perimetral, presente en la vida de todos.



En el mes de septiembre fue invitada la docente Monserrat “Tata” Gayone³⁸⁹, delegada del Sindicato Unificado de Trabajadores de la Educación de Buenos Aires (SUTEBA), para hablar sobre la relación entre las escuelas, su currícula y el presente de la localidad [Imagen 3.28]. Su participación no se limitó al relato de una serie de anécdotas personales, sino que al articular con el contexto, desarrolló que

(...) en Argentina, la instrumentación de la reforma educativa en la década de los ‘90 coincidió con la aplicación de un nuevo modelo económico. Del mismo modo en que se modificaron el sistema productivo y las formas de organización del trabajo, se transformó la educación: privatización de lo público, descentralización de responsabilidades, repliegue del Estado y mayor intervención privada, precarización laboral, injerencia de organismos internacionales... Incluso, por esos tiempos, la educación se comenzó a definir a través de un conjunto de términos economicistas como *calidad educativa*, *financiamiento*, *gestión*, *oferta educativa*. (Ferrowhite, 2011, septiembre 16)

Así, una vez ubicada la cuestión educativa dentro de una estructura más amplia, la charla giró alrededor de lo que supone enseñar en las escuelas cercanas al puerto, con aulas y patios que se encuentran a metros del cerco perimetral de una industria. Luego, se repartieron, entre los presentes, materiales didácticos financiados -y en muchos casos diseñados- por empresas y organismos del complejo industrial radicado en la

³⁸⁹ Monserrat “Tata” Gayone trabajó en la Escuela 21 del Boulevard y en la Escuela 70 de Loma Paraguaya, barrio en el que vivió durante 20 años. En 2011, era maestra de la Escuela especial 510. Ver: Ferrowhite (14 de septiembre, 2011). Tata y Titi. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/09/tata-titi.html>

zona y, con la ayuda de la Profesora de química Natalia Burgardt, se analizaron algunos, a fin de evaluar en común las ventajas y desventajas de su aplicación en el aula³⁹⁰. Natalia visibilizó la estrategia de legitimación humanitaria al presentar los materiales que el Polo produce como componentes que contribuyen a la calidad de vida y observó que, sin embargo, “(...) sería necesario tener en cuenta los perjuicios de estos materiales químicos, lo cual en estos textos no se llega a abordar. Este tipo de desarrollo no deja de tener un daño al medio ambiente” (Heredia Chaz, 2011, p. 9)³⁹¹.

En el cuarto encuentro, fueron invitados la docente y vecina Guillermina “Perla” Huerta y el Lic. en Filosofía por la UNS Francisco López Corral [Imagen 3.29]. Las preguntas giraron sobre una noción que había sido utilizada en cada discusión anterior: ¿qué dice y qué no dice la palabra “riesgo” de lo que sucede en la convivencia empresas-comunidad?; ¿quién define qué es un riesgo y qué no lo es?; ¿quién estipula cuál es un riesgo aceptable y cuál no lo es?; ¿en qué lugar se pone a cada uno de los actores involucrados en esa definición?³⁹²

En el diálogo, Perla aportó su vivencia en distintas escuelas locales, mientras que Francisco sostuvo que, en la gestión del conflicto, quien define socialmente los problemas, define socialmente las acciones y las soluciones de tales problemas. Demostró que las empresas se apresuran a asentar una definición que establezca los aspectos del problema en coordenadas controlables; así, el concepto “riesgo” es un punto central de todo el tejido discursivo de suplementos periódicos, cartillas informativas, campañas educativas: riesgo que siempre está presente, riesgo que hay

³⁹⁰ En particular, una publicación de la AIQBB “La Química es Vida”, en la cual se presenta una línea de tiempo sobre los *Descubrimientos de la Química en el Tiempo*, advirtiendo que se presenta la aparición de las empresas como grandes descubrimientos de la Química: “El nacimiento de Dow Chemical, Solvay Indupa, Profertil y Compañía Mega, el inicio de la producción en el Polo Petroquímico de Bahía Blanca e, incluso, su posterior privatización y ampliación a partir de la puesta en marcha de las nuevas plantas, aparecen como hitos clave que hicieron a la Historia de la Química del mismo modo que Albert Einstein y su Teoría de la Relatividad, que Marie Curie, la primera mujer que obtuvo un Premio Nobel de Química, y que los estudios de los tres Premio Nobel argentinos, Bernardo Houssay, Luis Leloir y el bahiense César Milstein. Se desenvuelve de este modo una operación histórica a través de la cual se articula la industria petroquímica dentro del derrotero de la Química, situando su desarrollo productivo al mismo nivel que la labor científica.” (Heredia Chaz, 2011, p. 8).

³⁹¹ Lo mismo respecto al lugar de importancia que se le da a la relación entre Química y Medicina, sin mencionar otros usos de la química, como armas, venenos, gases lacrimógenos y desechos que contaminan y que atentan contra la vida, describiendo, por tanto, verdades parciales.

³⁹² Ver Ferrowhite (2011, noviembre 17). La peluquería, oficio de riesgo. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/11/la-peluqueria-oficio-de-riesgo.html> y Ferrowhite (2011, noviembre 24). Riesgo ciudad. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/11/riesgo-ciudad.html>

que minimizar, riesgo ante el cual hay que estar preparados para actuar; por ejemplo, todos los procedimientos y protocolos del Proceso APELL están contruidos alrededor de esa idea, sobre todo el riesgo de catástrofe³⁹³.



Imagen 3.28. *Peluquería y debate III*. Invitadas: Monserrat Gayone y Natalia Burgardt. *¿Cómo es enseñar en las escuelas cercanas al puerto, con aulas y patios que se encuentran a metros del cerco perimetral de una industria?* Tata llevó consigo carpetas con actas, informes, recortes periodísticos y notas de reclamo para documentar la lucha cotidiana de muchos docentes en la periferia de la ciudad. Fuente: Archivo Ferrowhite.

A lo largo de estos encuentros “fue posible comenzar a trazar una genealogía de la lucha y la organización vecinal y, al mismo tiempo, de los modos de administrar el conflicto por parte de las empresas” (Heredia Chaz, 2011, p. 3) [Imagen 3.27]. Como bien ha señalado Rancière (2008), esta interpenetración entre “razón de los hechos” y “razón de las historias” es un elemento característico de esta época en la que la política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice,

³⁹³ El programa APELL fue implementado a partir de 1996. La sigla significa, en inglés, *Concientización y Preparación para Emergencias a Nivel Local*. Se trata de un protocolo de seguridad de Naciones Unidas instrumentado en otras partes del mundo con perfiles productivos similares al de White, que se diseñó teniendo como referencia grandes tragedias industriales como la de Bophal (India). El comienzo de la intervención sistemática de las empresas y sus programas de Responsabilidad Civil en el espacio escolar whitense hay que rastrearlo durante los meses posteriores a los escapes de las plantas de Solvay y Profertil en el año 2000.

entre lo que se hace y lo que se puede hacer³⁹⁴. Esto es, si bien al dar una voz al disenso en estas peluquerías cualquier persona fue considerada como cooperante en la tarea de “hacer” la historia (Rancière, 2010), al plantear las cuestiones de modo problematizador y controversial se estimulaba la colaboración de sujetos de pensamiento activo e independiente.



Imagen 3.29. *Peluquería y debate IV*: Titi Sedrani y la docente Guillermina “Perla” Huerta, quien comentó sobre la asamblea que en 2008 tuvo lugar en la Escuela 58 con el objetivo de manifestarse en contra de la llegada del buque regasificador e indicó que, en la escuela 40, sufren el polvillo del trigo cuando lo echan en el lugar donde lo acumulan, a tres cuadras de allí. En ese encuentro, también se recordó la intensa lucha de los pescadores en 2009 y el estudiante de la Licenciatura en Historia UNS Pablo Becher compartió la experiencia del Censo de Salud Comunitario.

Así, mediante acciones anacrónicas que buscaron movilizar una comprensión de la situación presente y reiniciar el futuro por medio de la aparición de un pasado relevante, el ciclo *Cambiá la cabeza. Peluquería y debate* estableció una relación dialéctica con la contemporaneidad (Bishop, 2018), que profundizó y extendió la esfera pública. En efecto, estos ejercicios decolonizantes (Borsani, 2014) pusieron al mismo tiempo el pensamiento y la acción para ayudar a quienes han sido invisibilizados a “hacer su aparición”, a exponer su alteridad con una actitud democrática (Deutsche, 2007, p. 6). En definitiva, estas prácticas activistas han estimulado procesos de resistencia micropolítica en una posición fronteriza (Rolnik

³⁹⁴ En consecuencia, la cuestión no sería decir que “la Historia” solamente la componen las historias que contamos, sino simplemente que la “razón de las historias” y las capacidades de actuar como agentes históricos son cosas que van unidas.

en Escobar, 2020, p. 98), conjugando colaboración, creatividad, política, historia, memoria e intervención sobre el presente.

4. ¿Apocalipsis White? El Arca Obrera

Tengo que conseguir muchos bidones
tengo que conseguir,
de donde sea.
Y cuando mi balsa esté lista
partiré hacia la ría.
Con mi balsa yo me iré a naufragar
(Acosta en El balsazo, 2012, enero 30. *Ecodías*)

En Ferrowhite no sólo la vivencia de una desigual distribución social y territorial es cotidiana. Así como el volumen de producción industrial en el Polo se ha incrementado desde los años ´90, 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 y el aire³⁹⁵ (Heredia Chaz, 2018c).

Cuando 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” [Imagen 3.30], empezó a gestarse la idea. Luego de la publicación de *El castillo de la energía*, Guillermo Beluzo³⁹⁶ se preguntó cómo sería esa balsa hoy y diseñó un artefacto con

³⁹⁵ Hemos visto ya en el capítulo 1 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. Algunos de los trabajos que se pueden consultar en relación a estos problemas son Heredia Chaz (2018a, 2018b), Noceti (2017), Ramborger y Lorda (2010).

³⁹⁶ Guillermo Beluzo ha indicado que el Arca Obrera ha sido la experiencia que le ha resultado más significativa “(...) porque surgió como reacción a una posible intervención por parte del puerto de construir una empresa más en la playita de la Usina (como la llamaban los vecinos de White) y la balsa, junto a otras acciones, visibilizó el conflicto y evitó que se llevara a cabo la pérdida del único acceso público al mar de White. Porque realicé el diseño y porque la construcción implicó a compañerxs del museo y vecinos/amigos de la localidad. Porque participé de muestras fuera de la ciudad como símbolo de la posición del museo respecto a la defensa del uso público de las aguas de estuario junto a la frase que salimos a pintar “la ría para todos”. Y porque la seguimos usando y se mantiene a flote.” (G. Beluzo, comunicación personal, 5 de abril 2019).

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. (Ferrowwhite, 2014, mayo 23)

La balsa, entonces, ha sintetizado denuncia y resistencia social, operando mediante una proyección ucrónica que ha dado cuenta de un imaginario social (Baczko, 2005) cargado de los miedos evidentes también en la serigrafía de Noé Maceratesi realizada en el taller *Cómo funciona la cosa* [Imagen 3.31] y en el siguiente texto de Guillermo David:

Bahía Blanca: Arq., Hist. Geog. Dícese de una antigua ciudad cementerio cercana al estado de Dow Chemical.

Bahiense: adj., Antiguo habitante de la predicha ciudad. Utilízase también como insulto.

Fuente: American Cyclopaedia. XXXV edic. New Washington (ex-Buenos Aires), 2022. Estados Unidos del Mundo. (David, 2005, s/p)

En vez de la perspectiva apocalíptica planteada en forma literaria, el Arca Obrera no sólo ha concretado el dispositivo “de escape en caso de accidente” dibujado por la docente sino que con su denominación le ha agregado un matiz político clasista. Es decir, al elaborar sentidos acerca de la realidad e interpelar al poder, también ha puesto de relieve la lucha por derechos político-sociales y ha habilitado esperanzas, aunque sea desde la ironía.

Mediante una “estética del rebusque”, la materialidad del objeto [Imagen 1.24] ha realizado una referencia crítica al consumo de agua efectuado por las empresas petroquímicas y a la carencia hídrica urbana. Aún más, como evidencia el fragmento del blog que citamos anteriormente, 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 trabajo³⁹⁷.

³⁹⁷ Ver: Ferrowwhite (2012, enero 16). El Arca obrera. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/01/la-balsa.html>

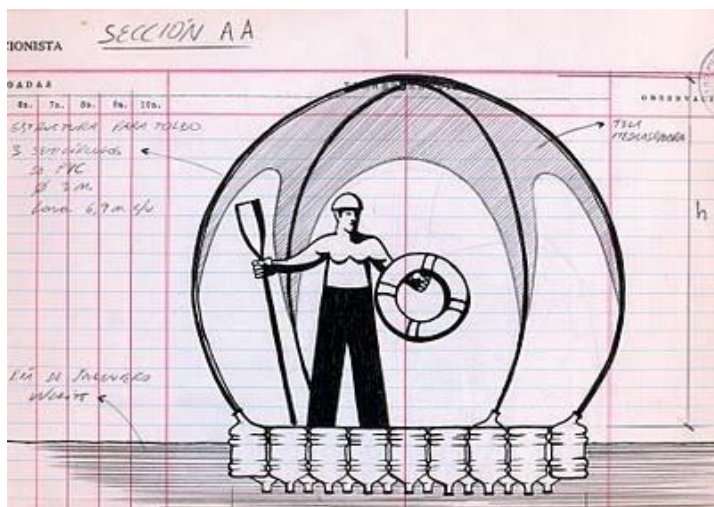


Imagen 3.30: Arriba: Foto que Ángel Caputo acercó al museo y dio pie a la labor colaborativa de construcción del Arca Obrera: Atilio Miglianelli y el equipo de buceo de la usina General San Martín sobre una balsa. / Izquierda: Diseño de una balsa realizado por Guillermo Beluzo.

Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 3.31. Izquierda: “Apocalipsis White”, boceto para serigrafía elaborado por Noe Maceratesi en el taller *Cómo funciona la cosa* (2012). Derecha: Guillermo Beluzo y Roberto Orzali en la primera botadura del Arca Obrera por las inmediaciones del predio del museo (2012): “No hace falta ir muy lejos. Flotar por acá nomás, con todo lo que eso hoy por hoy implica. Flotar como ellos en esta foto”. (Ferrowhite, 2012, enero 16). Fuente: Archivo Ferrowhite.

Desde esta idea no convencional de patrimonio, no es sólo un dato que la construcción y la primera botadura fueron posibles porque los ex trabajadores del mar Ángel Caputo, Roberto “Bocha” Conte, Luis Leiva y Roberto Orzali compartieron conocimientos y experiencias con el equipo del museo taller. El entramado social construido en tanto museo de sitio socialmente específico posibilitó este ejercicio decolonizante compartido, al mismo tiempo que lo reforzó. “Podría parecer una locura, hasta quisieron llamarse ‘los locos de la Balsa’, pero lo cierto es que un equipo de trabajo con foto en mano, recreó por casi una hora lo que significó navegar por la ría” (El balsazo, 2012, enero 30. *Ecodías*), señaló el redactor del semanario bahiense al referirse al “Balsazo”. Este hacer colaborativo [Imágenes 3.32] 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 seguarnos 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)³⁹⁸

El nombre elegido por el grupo para autodenominarse y el modo de narrar lo acontecido durante la navegación empleado por Chapa Orzali, la transformación de la mirada de Guillermo Beluzo y la apropiación de la canción “La balsa” hecha por Pochy Acosta revelan que, en tanto práctica micropolítica, el agenciamiento de singularidades deseantes produjo subjetividades “delirantes” que desmoronaron la subjetividad capitalística (Guattari y Rolnik, 2013 [1986], p. 45). Esto es, al “impulsar el espíritu de disconformidad y aventura para explorar los márgenes en donde lo no-integrado pugna contra lo establecido, lo nómade contra lo sedentario, lo plural-contradictorio contra las afirmaciones monológicas del poder-saber único” (Arfuch, 2014, p. 27), este proyecto, una vez más, activó la memoria en el cuerpo-que-sabe (Rolnik, 2019) y la creatividad colaborativa para resignificar la historia³⁹⁹ y a partir de un testimonio componer una narrativa épica.

En tanto objeto y práctica de oposición y resistencia social al capitalismo neoliberal, el arca fue el ensayo de una fórmula original para desocultar los poderes que se invisibilizan tras la cobertura naturalizadora del orden. Durante una de las noches del Carnaval de la Marea del 2012, el “dispositivo de veraneo (y escape en caso de accidente)” fue presentado como el Arca Obrera⁴⁰⁰. 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 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*”⁴⁰¹.

³⁹⁸ Ver video de Roberto Orzali y Guillermo Beluzo navegando en Ferrowhite (2012, febrero 1). Navegar sin temor. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/02/navegar-sin-temor.html> y álbum de fotos en (Ferrowhite (2012, enero 30). Viento en popa. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/01/viento-en-popa.html>

³⁹⁹ Al respecto, Reynaldo Merlino, ha señalado que “con la balsa es claro que se aprovecha, se le da sentido, a las cosas que no nacen con ese sentido. Nada vuelve necesariamente a lo que es el trabajo ferropuertoario. Fue un trabajo desde lindes más cercanos al arte contemporáneo, y eso es muy de Guillermo; darle otro sentido a las cosas, con la balsa, los bidones...” (comunicación personal, 16 febrero, 2019).

⁴⁰⁰ Ver: apartado 2 de este mismo capítulo y video promocional de una de las primeras botaduras, en Ferrowhite (2012, febrero 16). Con mi balsa yo me iré al carnaval. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/02/con-mi-balsa-yo-me-ire-al-carnaval.html>

⁴⁰¹ 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>



Imagen 3.32. “El camalote logró tomar forma, ‘siendo las 10.10 hs. del viernes 27 de enero [2012], la balsa se hizo a la mar’, citó en voz alta Caballero, encargado espontáneo de la bitácora de viaje. Orzali y Beluzo fueron los tripulantes habilidosos que durante una hora supieron recrear vida y navegación a la orilla del Castillo. ‘Setenta años de historia se están recuperando, cuando existían 8 balnearios y una ría de pescadores’, resalta Caballero con emoción. En las orillas ‘aguantaban los cabos’, el resto del equipo, con habilidades que fluyen como si jamás se hubiesen olvidado”. (El balsazo, 2012, enero 30. *Ecodías*). Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 3.33.
 ““Es increíble el paisaje que se ve desde el agua. Había un obrero en una de las casillas de la empresa, se acomodó para ver qué hacíamos’, declara Beluzo, en estado de alegría y asombro” (El balsazo, 2012, enero 30. *Ecodías*). Fuente: Archivo Ferrowhite.



Imagen 3.34. Botadura con el segundo modelo de la balsa en los alrededores del museo taller (febrero 2013): “El Arca sirve para navegar, y así mirar bien de cerca, desde las propias aguas de la ría, a los enclaves sobre los que aquí se trata. Objeto derivado de la producción de las empresas asentadas en este puerto, el Arca porta nuestro deseo de conocer mejor el entorno con el que convivimos a diario y, al mismo tiempo, carga con el interrogante sobre las condiciones en las que se formulan las distintas representaciones sociales de dicho espacio. Ambiciosa, la pregunta podría ser: ¿Qué lugar le cabe a un museo estatal tanto en la pintura como en la potencial transformación de este paisaje?”

Fuente: Archivo Ferrowhite.

Un segundo modelo facilitó que el dispositivo no fuera usado únicamente durante las temporadas estivales⁴⁰² [Imágenes 3.33-3.34]. En efecto, algunos días en los que la marea ha estado alta y el viento ha acompañado, ha sido utilizada en breves excursiones marítimas por la ría⁴⁰³. En este sentido, si el comentario de Guillermo Beluzo [Imagen 3.33] evidenció que se había modificado su mirada del paisaje, el relato de Roberto Orzali (“*chocamos* con los arrecifes, *zafamos* por medio del bichero y *nos fuimos*”) dio cuenta de que el espacio fue un organizador de movimientos, que el espacio recorrido se transformó en una operación. Estas *acciones espacializantes* (De Certeau, 2000, p. 129-131) constituyeron una *táctica* (De Certeau, 2000) de resistencia frente al poder dominante de las multinacionales⁴⁰⁴ [Imágenes 3.31, 3.34].

⁴⁰² No obstante excede el marco temporal de esta tesis, cabe mencionar que, 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-la-pileta.html>

⁴⁰³ 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); 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>.

⁴⁰⁴ N. Testoni ha reflexionado críticamente en torno al adjetivo “autónomo”: “(...) señala menos la relativa independencia de este puerto con respecto al Estado nacional que fue su administrador pleno

En efecto, en esas aguas de libre acceso navegadas continuamente con un criterio económico por agentes del capitalismo internacional, establecieron la presencia del Estado y de la sociedad como sectores en conflicto. Al promover el antagonismo⁴⁰⁵ (Mouffe, 2007), la extensión del sitio institucional del museo taller al territorio de la ría estableció allí también la pluralidad ya planteada desde el hacer y produjo *espacio público*, reforzó el criterio de democracia como modo político. Bien vale recordar las palabras de Guattari y Rolnik en esta cuestión:

La democracia tal vez se exprese a nivel de las grandes organizaciones políticas y sociales; pero sólo se consolida, sólo gana consistencia, si existe en el nivel de la subjetividad de los individuos y de los grupos, en todos esos niveles moleculares, se da lugar a nuevas actitudes, nuevas sensibilidades, nuevas praxis, que empiezan alrededor de las viejas estructuras.

Contra ese tipo de afirmación se acostumbra usar el famoso argumento “si la política está por todas partes, no está en ninguna”. A esto respondería que efectivamente la política y la micropolítica no están en todas partes y que la cuestión es justamente la de colocar la micropolítica en todas partes -en nuestras relaciones estereotipadas de la vida personal, de la vida conyugal, de la vida amorosa y de la vida profesional, en las cuales todo es guiado por códigos. Se trata de hacer entrar en todos esos campos un nuevo tipo de pragmática: un nuevo tipo de análisis que corresponda de hecho a un nuevo tipo de política. (Guattari y Rolnik, 2013 [1986], p. 157)

En definitiva, con la publicación de *El castillo de la energía* como disparador y la Rambla de Arrieta como anclaje, esta ecología cultural fue posible por ser Ferrowhite un museo-taller-de-sitio-socialmente-específico. Al mismo tiempo, su desarrollo consolidó el compromiso institucional con el hacer y el tejido de lazos comunitarios con los ex trabajadores portuarios vecinos de los barrios Saladero/Boulevard. Considerando “su incidencia social, su compromiso con lo real, su resorte conceptual y su fibra poética” (Escobar, 2020, p. 51), el Arca Obrera -en tanto dispositivo y

hasta 1993, como su progresivo aislamiento de la población que levantó sus cimientos, trabajó en él y disfrutó de sus costas ahí donde se pudo. (...) Los perímetros alambrados, la audacia de quienes los traspasan a pesar de todo, convierten a la costa de Ingeniero White en un extraño territorio de frontera. Linde vallado que no separa a un país de otro, sino a los habitantes de un mismo lugar según tengan o no que ver con los enclaves a través de los que empresas de propiedad transnacional almacenan y despachan granos, producen polietileno o urea, eslabonando un orden productivo que da impulso, pero al mismo tiempo parece fijar límites a la distribución del espacio y de la riqueza”. N. Testoni (2017, diciembre 16). Playa y pueblo. *Boya 70*. Recuperado de <https://boya70.wordpress.com/2017/12/16/playa-y-pueblo/>

⁴⁰⁵ 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 -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.

ejercicio decolonizante colaborativo- se ha enlazado con las prácticas artísticas relacionales que desarrollan modos de estar en común, que recuperan la experiencia vivencial⁴⁰⁶ y, al ocupar sitios específicos producen imágenes críticas que irrumpen en el ensimismamiento, estableciendo modos de ver no-indiferentes.

5. 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? ¿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 en este capítulo nos ha permitido pensarlas dentro del giro social del arte contemporáneo (Bishop, 2006a). En este sentido, como vimos, si bien Costa (2009) definió a *Archivo White* como *ecología relacional* teniendo en cuenta que el contenido del proyecto fueron los vínculos humanos en sí mismos, las cuestiones⁴⁰⁷ políticas han permitido caracterizar los otros tres como *ecologías culturales* (Laddaga, 2006)⁴⁰⁸. Aunque este matiz marca una

⁴⁰⁶ Para prácticas artísticas que proponen la *deriva*, el errar 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.

⁴⁰⁷ Consideramos más adecuado plantear el vínculo político establecido por Ferrowhite como “cuestiones” y no como asuntos temáticos, en tanto su formulación ha instalado reflexiones, sospechas, preguntas (Escobar, 2020, p. 126).

⁴⁰⁸ Según Laddaga (2006), lo más inventivo del arte actual (tanto en la música, como en las letras y en las artes plásticas) tiene lugar en el sitio en que se articulan las estrategias que enumera del siguiente modo: 1. La presentación del artista en persona en escena de su obra, realizando algún trabajo sobre sí en el momento de su autoexposición; 2. El uso de materiales menores (por caso: bombillas de luz en el plano de lo visual, saludos casuales en el dominio del lenguaje, golpes de nudillos en madera en el del sonido); 3. La frecuentación de producciones del pasado que se abordan como conjuntos de estratos, como reservas donde se han depositado elementos que debieran recogerse y preservarse; 4. La construcción de arquitecturas difusas, apenas diferenciadas del espacio en el que han llegado a existir y al que quisieran pronto reintegrarse; 5. El interés por colaboraciones anómalas o formas de autoría compleja, que son la condición de un tipo particular de producciones, pero también sitios de indagación

amplio y dinámico de cultura (Williams, 1980; Escobar, 2020⁴¹⁰), verificable en todas las publicaciones de los blogs. Citamos a continuación a Marcelo Díaz porque en la entrevista efectuada por Brownell ha sintetizado la misma línea de pensamiento:

(...) 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 una 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, la idea de sujeto integral ha estado presente en todas las comunidades experimentales conformadas por estos proyectos del museo taller mientras establecieron procesos abiertos y cooperativos de reconstrucción de las memorias colectivas y de indagación en nuevas formas creativas y políticas de articulación entre arte y sociedad. Por caso, en relación a *Archivo White*, Nicolás Testoni ha afirmado:

Pero lo que el teatro documental pone a la vista de todos es algo más que el testimonio de un mundo perdido o una mirada en perspectiva del mundo actual. Lo que un “documental en vivo” lleva a escena es, ante todo, una capacidad. La capacidad de los trabajadores de hacer algo distinto de la labor a la que fueron asignados. Ninguno de los protagonistas de *Archivo White* se limita a hablar sobre su trabajo. El estibador Pedro Marto lee una proclama política, el marinero en pesqueros de altura Marcelo Bustos filma una película con su celular, el mecánico ajustador Pedro Caballero baila el bolero de Ravel. Vistos desde esta platea, tanto el ferroviario que solo piensa en trenes como el “artista nato” se convierten en figuras de cartón pintado, ajenas a cualquier conflicto, tan planas como esos obreros de fibrofácil que llenan de ironía las salas del museo, fetiches de los que conviene empezar a sospechar. (Testoni, 2010, septiembre 26)

⁴¹⁰ “La idea de cultura constituye un fecundo marco epistémico que tanto encuadra al arte como condiciona la política y se presta de manera especial a considerar la cuestión de los límites y los cruces entre ambos. Por un lado, conviene trabajar la inscripción cultural de lo artístico; esta cuestión, poco atendida, se vuelve importante en un momento en que parte considerable de obras propuestas como ‘artísticas’ trascienden lo convencionalmente considerado ‘arte’ y corresponden a prácticas culturales dispersas, por lo general comunitarias. Por otro, resulta provechoso ligar lo político con el ámbito cultural, de donde provienen muchas figuras, que, aun puestas hoy bajo sospecha, siguen siendo utilizadas para el pensamiento y la acción macro y micropolítica.” (Escobar, 2020, p. 118-119).

Esto es, la investigación histórica desarrollada con las voces de los trabajadores ha sido la base para activar recuerdos y trabajar con *las* memorias, para promover la dislocación de un paradigma cultural dominante que ha buscado instrumentalizar el impulso creador y neutralizar el potencial poético de los devenires singulares (Rolnik en Escobar, 2020, p. 99), para desmontar prejuicios y desplegar propuestas insertas en la relación problemática entre el arte contemporáneo y la política, porque “Todavía no está escrito que no se pueda ganar”.

En este sentido, el guion y la gráfica de la *Historia de cartón pintado*, la opción por incluir choripanes en los eventos [Imágenes 3.20, 3.38]⁴¹¹, algunas metáforas conceptuales insertas en los textos de los blogs (por caso, el epígrafe de la imagen 3.36) e incluso la entrada titulada “Nuestros” (<http://museotaller.blogspot.com/2012/03/nuestros.html>) son indicios que permiten inferir un compromiso del equipo institucional con el peronismo/kirchnerismo. Sin embargo, consideramos que no se trataría de una toma de partido dogmática sino una toma de posición ante cuestiones político-económicas coyunturales⁴¹². En efecto, el análisis de los ejercicios decolonizantes colaborativos desarrollados demuestra que, apoyándose en distintas referencias objetivas -por casos, el conocimiento de un proyecto de balneario no realizado o los anuncios de instalación de la empresa Vale o de relleno del lateral del castillo con material de dragado-, abrieron la discusión a cuestionamientos y criterios disidentes⁴¹³.

⁴¹¹ La referencia culinario-política aparece discursivamente en todos los textos relativos a eventos.

⁴¹² Por ejemplo, con motivo de la tragedia ferroviaria ocurrida en 2013, publicaron un texto de Ruel Felder con esta introducción: “Los vagones de fabricación japonesa que chocaron esta mañana contra el andén de la Estación Once llegaron al país en 1961, año de la huelga contra el Plan Larkin de reducción de los ferrocarriles. Interesarse por lo que sucedió con los trenes en este país desde entonces hasta la fecha, implica documentar la continuidad, hoy más que nunca injustificable, de políticas de abandono y desguace que, dolorosamente, son condición de posibilidad de estas y tantas otras muertes”. Ver: <http://museotaller.blogspot.com/2012/02/once.html>

⁴¹³ Ticio Escobar ha recuperado la diferencia establecida por Didi-Huberman entre “tomar posición” y “tomar partido”: “Quien toma partido, lo hace impulsado por un compromiso militante, macropolítico, que define el valor de un hecho consumado y determina la orientación correcta ante él. Por el contrario, aunque lo haga impulsado por un principio emancipatorio, quien toma posición ante una circunstancia, la encara desde distintos ángulos; [...] En el arte, la toma de partido político se traduce, en algún momento, en la exposición de un tema incuestionable: un motivo que promueve adhesiones dogmáticas y, por eso, no admite controversias ni interpretaciones críticas. La toma de posición se sitúa no ante identidades temáticas, sino ante cuestiones abiertas: contenidos capaces de discutir las significaciones seguras convirtiéndolas en cuestiones.” (Escobar, 2020, p. 128).

En este sentido, el artículo “Arte y reconciliación” publicado por Lucía Bianco y Luciano Campetella en la revista virtual porteña *Planta* (2009) incluyó una polémica referencia a una escena de *Marto concejal* y concluyó que “No se trata de que estos proyectos deban ser cuestionados por ‘estetizantes’, sino de que en ellos el arte se presenta como el vehículo apto para una utopía social reconciliatoria” (citado en Díaz, 2009, agosto 5). El texto originó un fuerte intercambio sostenido en la plataforma Blogger⁴¹⁴, en el que las respuestas de los integrantes de Ferrowhite y los diálogos establecidos en los numerosos comentarios con varios referentes culturales de Bahía Blanca, Mar del Plata y Capital Federal dejaron en claro la búsqueda institucional de una posición propia intermedia entre dos polos teóricos antagónicos: la identidad vs la no conciliación entre el arte y la vida⁴¹⁵. Así, Marcelo Díaz y Nicolás Testoni señalaron que *Archivo White* no ha anulado la irreductible distancia constitutiva entre la institución museo y la comunidad, sino que ha dado cuenta de que son numerosas las miradas que pueden hacerse al respecto y de la complejidad que supone la

⁴¹⁴ Desarrollo secuenciado del debate:

- BIANCO, Lucía y CAMPETELLA, Luciano (2009, julio 09). Arte y Reconciliación. *Planta* (fuera de línea).
- MIRAVALLÉS, Ana (2009, julio 10). Generalizaciones que matan. *Archivo Caballero*. Recuperado de http://archivocaballero.blogspot.com/2009/07/generalizaciones-que-matan_10.html
- DÍAZ, Marcelo y TESTONI, Nicolás (2009, julio 21). Contigo en la distancia. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1Ey16H2uUEL4Z24omt6kqgY1Wy6gBgZAwOf_ETZzkJ-OS8mMjzbG-oNezdLw9/view.
- DÍAZ, Marcelo (2009, julio 21). Se armó debate. *Acción Literaria*. Recuperado de <http://accionliteraria.blogspot.com/2009/07/se-armo-debate.html> (40 comentarios).
- MATARAZZO, Matías y BEIER, Leandro (2009, julio 30). Suenan trompetas. *Ría Revuelta*. Recuperado de <http://riarevuelta.blogspot.com/2009/07/suenan-trompetas.html> (24 comentarios).
- LINK, Daniel (2009, julio 23). La última instancia no se rinde. *Linkillo (cosas mías)*. Recuperado de <http://linkillo.blogspot.com/2009/07/la-ultima-instancia-no-se-rinde.html> (9 comentarios).
- YUSZCZUK, Marina (2009, julio 28). Crean en lo general. *El museo del Mundo*. (4 comentarios) (fuera de línea).
- MARTIRENA, Natalia (2009, julio 28). ¿Cuánto pesa un recuerdo? *Hoy no tengo que ir a Bosnia*. Recuperado de <http://hoynotengoqueirabosnia.blogspot.com/2009/07/cuanto-pesa-un-recuerdo.html> (13 comentarios).
- BIANCO, Lucía y FORTE, Fernando (2009, julio 29). Para seguir el debate. Recuperado de <https://paraseguireldebate.es.tl/>
- DÍAZ, Marcelo (2009, agosto 05). Palabras cruzadas. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/08/seguimos.html> (12 comentarios).

⁴¹⁵ Entre aquellos autores que consideran que no hay límites entre el mundo común y el objeto estético, cabe recordar a Rancière (2011 [2004]), quien ha afirmado que entre los paradigmas opuestos del arte transformado en vida y la forma resistente, ha podido constituirse la “tercera vía” de una micropolítica del arte; es decir, el arte es político no por su mensaje ni por el modo en que representa las estructuras sociales, las identidades étnicas y sexuales o las luchas políticas, sino cuando crea un espacio-tiempo sensorial, ciertos modos de estar juntos o separados, de definir el estar dentro o fuera, *frente a* o en *medio de* (Rancière, 2005). Por el contrario, entre quienes sostienen la existencia de diferentes criterios y dinámicas estructurales, Bourdieu ha planteado el concepto de *campo* (1967 y 2005) y, más recientemente, Bourriaud (2015) el de *exforma* para referirse a aquello que, no obstante ser excluido es colocado en primer plano por el artista y vuelve político al arte.

coexistencia de esas miradas; afirmaron que para volver escena esa distancia, han tenido que crear un espacio común -negociando las diferencias de clase, de edad, de formación, de expectativas, etc.-, donde sea posible la construcción colectiva de un relato (Díaz y Testoni, 2009).

A partir de la recuperación de expresiones del debate establecido con Bianco y Campetella respecto de *Archivo White*, Pamela Brownell afirmó que el museo taller adoptó “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” (Brownell, 2017, p. 90). A su vez, en esa misma entrevista de 2017, Marcelo Díaz se refirió a lo artístico en Ferrowhite como “un espacio poroso”⁴¹⁶ 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 2009, poco después del debate, *Con tormenta se duerme mejor* ofreció “una cruda postal de la economía marítima transnacional del presente que se aleja mucho de la imagen romántica de la navegación y la vida del puerto que surge de los otros relatos” (Brownell, 2019, p. 117). Marcelo Díaz se refirió a Marcelo Bustos indicando que “Para nosotros, espectadores, no es una foja de seguro, ni un número para evacuación de emergencia, ni el costo a pagar por un dedo: es quien nos presenta su mundo y al hacerlo nos permite preguntarnos por el mundo en que vivimos” (Díaz, 2009, noviembre 24). Por su parte, Nicolás Testoni ha plasmado en el blog una

⁴¹⁶ Diana Ribas (2012) también cuestionó el concepto bipolar de *límite* entre arte y política y sugirió el de *frontera* para analizar tanto Ferrowhite como otros proyectos regionales que han trabajado sentidos políticos emergentes de manera colectiva mediante diversas estrategias artísticas desde un territorio poroso.

autorreflexión muy crítica acerca de los límites del activismo artístico de esta producción creativa comprometida:

¿Somos capaces de atender a las razones de Marcelo y de sus compañeros, de ver en ellos otra cosa que simples víctimas de un orden de explotación salvaje, de establecer algún tipo de lazo entre su situación laboral y nuestra condición de asalariados municipales? La escena teatral también es una balsa de salvataje con la que intentar zafar del naufragio de nuestros prejuicios bienpensantes. (Testoni, 2009, noviembre 16)

Cabe señalar que, como bien ha indicado Ticio Escobar, el signo político es marcado en situación, el potencial disruptivo o, al menos, discrepante de estas operaciones depende de los complejos procesos de construcción subjetiva, de negociaciones, reposicionamientos y forcejeos en torno al sentido, en coyunturas históricas particulares (Escobar en Richard, 2014, p. 106). Así, es necesario tener en cuenta que tanto el debate como estas reflexiones de Marcelo y Nicolás respecto de la tercera obra de *Archivo White* fueron simultáneos a la serie de ejercicios colaborativos que articularon la protesta y la denuncia con la fiesta para recuperar la Rambla de Arrieta [Imágenes 3.18, 3.20]. Este desarrollo paralelo y continuo tuvo momentos de mayor tensión. Por caso, cuando en enero de 2011 el periódico local *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 usina⁴¹⁷, 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

⁴¹⁷ 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-piengan-en-la-tercera-fundacion-del-puerto> y <http://www.sololocal.info/index.php/noticias/2202-dragado-bahia-blanca>

salicornia, dragas holandesas y cangrejos cavadores, aves migratorias y commodities, muelle y -no nos quitemos del cuadro- museo... un lugar que ahora está a punto de ser sepultado. (Ferrowhite, 2011, febrero 18)



Imagen 3.37. *Una Rambla en el taller* (2011).

Izquierda: Biombo para que los visitantes saquen su foto con traje antiguo de bañista. / Derecha: Cacho Romero con cinta roja con la frase “La ría para todos” atada a la muñeca. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Poco después, en marzo de 2011, invitaron a pasar “una velada inolvidable en el único y tal vez último museo con vista al mar” [Imágenes 3.22], en la que el vecino Néstor Naum invitó 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” [Imagen 3.37] e invitaron a firmar un petitorio escrito por Pedro Marto en nombre de todos los amigos del museo taller, que entre otras cosas decía: “No al relleno del zanjón de la Usina”⁴¹⁸ [Imagen 3.38]. 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 a contrapelo del pasado (Benjamin, 2005) operativa para problemas del presente, articulada a la premisa de Ceci recuperada en la cita que inicia este apartado.

⁴¹⁸ Ver: Ferrowhite (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 Ferrowhite (2011, marzo 21). Cóctel y petitorio. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/03/coctel-y-petitorio.html>.



Imagen 3.36. Arte y activismo manifestado en gestos y metáforas políticas: Después de “un año al trote”, los más jóvenes del equipo con máscaras improvisadas y los puños en alto, concluyeron que el ciclo *Cambiá la cabeza* “no sirvió, claro, para resolver el interrogante que nos planteábamos al principio [en el apartado 3.2], pero sí para compartirlo con un montón de gente que, créanlo o no, luego de participar de este experimento todavía nos saluda cuando la cruzamos por la calle” (2012).
Fuente: Archivo Ferrowhite.

En 2012, el ciclo *Cambiá la cabeza* implicó una profundización de la mirada crítica tanto respecto de *Archivo White* como de la peluquería que ambienta una de las salas del Museo del Puerto. En efecto, mientras en esta institución en los años noventa fue emergente una *instalación* referida a la vida cotidiana de la localidad en el pasado, en el museo taller fueron construidas colaborativamente *situaciones de conversación* con una peluquera como protagonista continua y distintos interlocutores, en torno a temáticas conflictivas del presente. El debate impulsado a partir de preguntas desarrolló la experiencia de estar en *común* y en *público* (Deutsche, 2007), puso en diálogo distintos modos de ver no-indiferentes e instó, incluso, a la “revolución permanente”⁴¹⁹. En este sentido, la fotografía [Imagen 3.36] y el discurso con metáforas políticas coyunturales han quedado como registros del pluralismo político, especialmente entre los/las kirchneristas (dedos en V, “al trote”, “montón”) y los/las

⁴¹⁹ Ver Ferrowhite (2011, diciembre 30). Peluquería y debate: la revolución permanente. *Museo Taller*. Recuperado de <https://museotaller.blogspot.com/2011/12/peluqueria-y-debate-la-revolucion.html>.

estudiantes universitarios/as de izquierda independiente (“revolución permanente”, puños en alto).

Si bien en todos los proyectos evitaron una representación literal u obvia del capitalismo o un discurso ejemplarizante para desestabilizar las significaciones dominantes, notamos diferencias entre *Cambiá la cabeza* y los demás. En efecto, siguiendo a Kastner (2014), reconocemos en el primero una mayor univocidad, propia de la lógica político-social de su organizadora, la activista-artista E. Heredia Chaz. Por el contrario, en los tres con colaboración mayoritaria de artistas-activistas advertimos que optaron por una política del concepto mediatizada por una política de la mirada, en la cual la ambigüedad fue aplicada como norma estética para reactivar el sentido⁴²⁰ (Escobar en Richard, 2014, p. 103; Escobar, 2020, p. 128). Complementariamente, Emilce ha señalado esto como una de las riquezas del museo taller, que le generó ciertos desafíos:

Es decir, en mi caso y dada mi formación, manejo un lenguaje que proviene de las ciencias sociales y que especialmente adscribe a las teorías críticas del pensamiento latinoamericano. Sin embargo, a la hora de llevar adelante ciertas labores resultaba necesaria la traducción a un lenguaje más artístico que no manejo. Cuestión que no es menor ya que ese lenguaje, el artístico, era en el que se expresaba en mayor medida Reynaldo y dominaba en el museo. (Comunicación personal, 12 abril, 2019)

Estas divergencias en el equipo institucional -verificadas, asimismo, en el texto publicado en el blog como cierre del año 2012 que abre este capítulo- se sumaron a las reflexiones sobre las posibilidades y limitaciones del arte expandido planteadas con el Arca Obrera [Imagen 3.38]. Como vimos, este proyecto colaborativo objetualizó la denuncia de los problemas hídricos de Bahía Blanca y el peligro de catástrofe por falla en el Polo petroquímico en un artefacto con un relato político que al extender su marca estatal a un territorio con continuos usos comerciales, transformó las aguas de la ría en un espacio público recorrible.

⁴²⁰ Acordamos con Ticio Escobar cuando afirma que “dentro y fuera de las bienales, tanto como de los circuitos del arte en general, existe una considerable producción contemporánea que [...] se afirma apelando a gestos pequeños, silencios bruscos y lances poéticos, y opera mediante conceptos incisivos y puntadas críticas. Posiblemente esa producción no resulte en obras perturbadoras, pero es seguro que muchas de ellas serán capaces de conmover, aun brevemente, la experiencia cotidiana y renovar, en parte, los fatigados sentidos sociales. [...] Más que a través de obras grandilocuentes, el arte se manifiesta hoy mediante breves movimientos” (Escobar, 2020, p. 49).

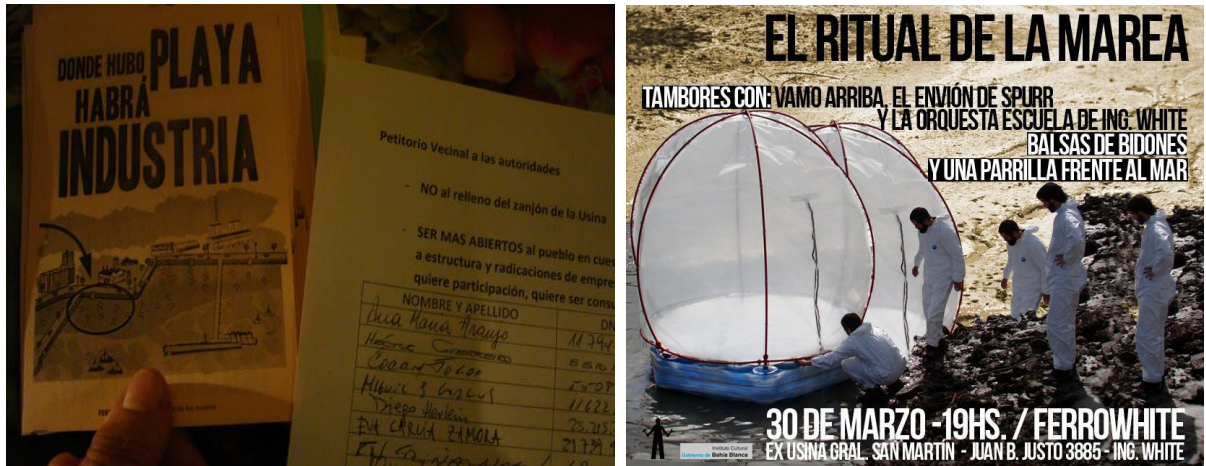


Imagen 3.38. Izquierda: Folleto que afirma “Donde hubo playa habrá industria” y recolección de firmas en el petitorio vecinal a las autoridades. / Derecha: En la semana santa de 2013, Ferrowhite se sumó a la Fiesta Nacional del Camarón y el Langostino, invitando a celebrar el sábado frente a las aguas de la Rambla de Arrieta con la comparsa de tambores Vamo’ Arriba, a asistir al desembarco de bidones y a disfrutar de una parrilla de choripanes junto al mar. Fuente: Archivo Ferrowhite.

Cabe destacar que la Museología social contemporánea (Chagas y Bogado, 2017; Chagas 2017b, 2019) ha afirmado que es indispensable ejercitar una nueva imaginación poética (potencia de creación) y también política (potencia de resistencia) en perspectiva decolonial con los patrimonios y en los museos. En este sentido, consideramos que los focos de resistencia política construidos en Ferrowhite atacaron la lógica vertical excluyente del sistema no como abstracción, sino como experiencia vivida. En este museo de sitio socialmente específico la radicalidad creativa contribuyó a la emancipación y al ejercicio pleno del derecho a la memoria en movimiento, constructora de sociabilidades y subjetividades micropolíticas (Rolnik, 2019), al abrir zonas intermedias de matices y gradaciones entre lo artístico y lo político, en las cuales produjeron ejercicios decolonizantes colaborativos híbridos u oscilantes entre ambos regímenes. 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)

Al deslizarse por las fisuras que perforan los dos grandes bloques de representación - Estado y mercado-, liberando vías de escape para que la imaginación crítica se fugara

de lo programado (Richard, 2018, p. 13), las prácticas desarrolladas en este capítulo guardaron las chispas de imaginaciones creativas (afectos poéticos) -tan valorados por Natalia Martirena (cap. 1)- y las potencias de resistencia, de reinenciones sociales (afectos políticos) -las fricciones mencionadas por Emilce Heredia Chaz-. Esto es, las múltiples transformaciones moleculares que resultaron del ejercicio asociado de estas dos potencias se fueron acumulando y acabaron precipitando obras abiertas y en proceso, cuya autoría fue, por lo tanto, necesariamente colectiva (Rolnik, 2019).

En otras palabras, si la fuerza política de estos ejercicios decolonizantes colaborativos se proyectó con distintos niveles de incidencia sobre la esfera macro, en tanto procesos creativos, afectaron inconscientemente los cuerpos con experiencias que pudieron intervenir en el proceso de subjetivación en donde tendía a permanecer cautivo y despotencializarse (Rolnik, 2008, p. 15). Así, la experiencia de actuar, cantar, bailar, narrar, pintar, navegar en el trato con los otros excitó el placer de lo imprevisible. La búsqueda de ese placer que se insinuaba en la inminencia y generaba una disposición a lo desconocido (García Canclini en Richard, 2014, p. 131-132) también facilitó y potenció la continuidad de los proyectos. Al mismo tiempo, su carga aurática fue una matriz de significaciones, imágenes y conceptos activables en cada puesta en acto. Como bien ha dicho Ticio Escobar,

No es que la oportunidad produzca la obra: ésta se constituye desde su aptitud de movilizar fuerzas que salgan oportunamente al paso de la situación témporo-espacial. La obra se afirma en cuanto puede reaccionar en sazón de los desafíos de su presente y esgrimir argumentos que discutan aquella situación; que la nieguen, que la traduzcan a otros registros o que encuentren en ella pequeñas promesas de transformación. (Escobar, 2020, p. 122-123)

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 Ferrowhite han tejido un *entrelazado comunitario*⁴²¹ que ha posibilitado la elaboración de ejercicios colaborativos críticos en relación a cuestiones sociopolíticas concretas vinculadas a su sitio -el trabajo, la producción y sus alcances en la educación en el contexto

⁴²¹ 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>

neoliberal-, mediados por *situaciones creativas*: escenas en *Archivo White* y *Cambiá la cabeza*, 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.

CONCLUSIONES PROVISORIAS

Creo que el haber ido recuperando poco a poco este gran espacio público abandonado tras el desguace, que dio lugar a la movilización de toda una memoria colectiva, es el mayor logro, sobre todo teniendo en cuenta la dificultad de estar lidiando con otras lógicas, más privatistas, de organización. La referencia en la ciudad y afuera, la pertenencia que un montón de personas generó con este espacio, la posibilidad de hacer muchas veces con nada (poniendo ingenio, recuperación de material vs el poco financiamiento), la conformación de un equipo de trabajo diverso, el logro de mantener una Asociación de Amigos que colabora con trabajo y con la posibilidad legal de recibir subsidios, etc, son algunas de las cosas que permitieron que estemos acá, trabajando. Y viviendo también. (A. Bernardi, comunicación personal, 12 marzo, 2019)

La originalidad de Ferrowhite ha llamado la atención en varias oportunidades, especialmente desde las artes visuales. Si bien esas referencias “en la ciudad y afuera” han estudiado algunos aspectos u otros enfoques, esta tesis es la primera investigación que contempla de manera integral “la conformación de un equipo de trabajo diverso, el logro de mantener una Asociación de Amigos”, “la pertenencia que un montón de personas generó con este espacio” como condiciones que posibilitaron el conjunto de prácticas participativas y colaborativas realizadas “muchas veces con nada” durante los primeros diez años institucionales.

A partir de la dimensión social como eje transversal de nuestro abordaje, hemos problematizado la hipótesis general en la que sostenemos que Ferrowhite durante las gestiones de Cristian Peralta (2004-2006) y de Reynaldo Merlino (2007-2014) se conformó como un *museo de sitio socialmente específico* porque la trama intersubjetiva tejida entre trabajadores y trabajadoras municipales de la cultura y trabajadores ferro-portuarios/vecinos y vecinas nucleados/as en la Asociación Amigos del Castillo potenció el cuidado y la valoración patrimonial del predio de la ex usina General San Martín, emplazado en el barrio Saladero de la localidad portuaria Ingeniero White de la ciudad de Bahía Blanca. A su vez, por ser un *museo taller*, la priorización dada al *hacer* articulado con ese entramado comunitario posibilitó la construcción de una memoria ferroportuaria atenta a las consecuencias locales del neoliberalismo menemista con dos tipos de prácticas (*ejercicios decolonizantes compartidos*): la *participación* fue la clave de la *dinámica institucional* en relación a

cuestiones patrimoniales, expositivas, comunicativas y educativas, y desde finales de 2006, la *colaboración* favoreció el desarrollo de situaciones creativas de activación político-artística.

Teniendo en cuenta que nuestro objeto de análisis se encuentra en la frontera entre dos áreas de conocimiento, hemos estructurado estas conclusiones en dos partes complementarias. En la primera, atendiendo a un eje socio-temporal que coadyuve a mostrar la configuración institucional como un proceso, indicamos una periodización interna en la que confluyen las secuencias señaladas en relación a los grupos humanos intervinientes y a cada tipo de prácticas. En la segunda, en articulación con los dos conceptos contruidos *ad hoc*, damos cuenta de las caracterizaciones que configuran la singularidad de este museo whitense y aportan mayor precisión tanto a su inscripción en la Museología social y crítica como en los estudios de Arte Latinoamericano. En ambos sentidos, remarcamos que estas proposiciones son provisorias, no sólo porque están ligadas al enfoque social elegido sino porque incluso desde esta misma perspectiva otras preguntas, otras herramientas teóricas y otras fuentes darían otros resultados.

Una mirada temporal atravesada por la dimensión social

Si bien la periodización elegida para estudiar nuestro objeto dependió de la consideración de hitos temporales de su propio desarrollo -las dos gestiones museales ya concluidas-, esas fechas coinciden con un contexto político que se hizo evidente en aspectos patrimoniales, financieros y administrativos.

En efecto, la sede de Ferrowhite y su colección estuvieron insertas en la vida laboral hasta la última década del siglo XX; son consecuencia del desguace de las empresas estatales y de las privatizaciones efectuadas durante el menemismo, que también impulsaron un impresionante crecimiento del sector industrial químico y petroquímico en Ingeniero White, con el consiguiente riesgo evidenciado en los escapes de cloro del año 2000. Como contracara, el subsidio que facilitó la restauración arquitectónica del taller de reparaciones anexo a la usina General San Martín y la puesta en condiciones del acervo fue aportado por la Fundación Antorchas, con una contraparte de

Petroquímica Bahía Blanca. Así, en noviembre de 2003, el edificio fue inaugurado como dependencia del Museo del Puerto, por el último intendente de la Unión Cívica Radical, después de haber perdido la elección en la que apostaba a su cuarta reelección.

Un año después, a fines de 2004, Ferrowhite abrió sus puertas con nombre propio, una muestra permanente y un equipo de trabajadores y trabajadoras municipales de la cultura asignados a ese espacio. Esta refuncionalización con fines culturales se inscribe, entonces, en el marco amplio de la reactivación kirchnerista, con algunas modificaciones estructurales para el área. Por un lado, la subsecretaría dependiente de la secretaría de Gobierno fue jerarquizada mediante el Instituto Cultural de Bahía Blanca, con un nuevo organigrama que incluyó un coordinador de museos, cargo que fue ocupado por el arquitecto Reynaldo Merlino, quien había estado hasta ese entonces como director del Museo del Puerto desde su creación en 1987; por otro lado, los subsidios siguientes fueron solicitados por la Asociación Amigos del Castillo y otorgados por distintas administraciones estatales.

Esta investigación permitió evidenciar que fue R. Merlino quien se ocupó de configurar los dos grupos intervinientes en las prácticas, poniendo en juego las redes de sociabilidad construidas previamente. En primer término, conformó un equipo multidisciplinar con algunos/as integrantes vinculados/as al Museo del Puerto e incorporó a otros/as teniendo en cuenta, a veces, recomendaciones personales. Así, mientras Cristian Peralta quedó a cargo de la gestión, la historiadora Fabiana Tolcachier, el videasta Nicolás Testoni y Rodolfo Díaz aportaron la experiencia previa en trabajo territorial y educativo, Marcelo Díaz sumó su chispa literaria y Carlos Mux el diseño gráfico. Un año después de la inauguración, tres estudiantes del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur se sumaron como pasantes para hacer prácticas profesionales: Lucía Cantamutto, con formación en Letras (hasta 2009); Esteban Sabanés (hasta 2010) y Analía Bernardi (hasta hoy), en Historia. Esas trayectorias académico-laborales específicas confluyeron en una labor posdisciplinaria registrada en varias fotografías que hemos insertado como documentos visuales.

Por otro lado, Merlino participó en todas las reuniones de la Asociación de Amigos del Castillo (AAC) desde su creación en mayo de 2005 hasta finales de 2012, período durante el cual su amigo Gustavo Monacci estuvo a cargo de la presidencia de la comisión directiva, integrada en su mayoría por jubilados ferroporuarios con saberes técnicos. Desde este organismo paralelo, que estuvo a cargo del café de la Casa del Espía inaugurado en diciembre de 2005, el arquitecto impulsó a los vecinos a construir la red vincular que facilitó la realización de entrevistas -a cargo de la historiadora Ana Miravalles, quien reemplazó a Fabiana Tolcachier-, que aportaron audios y videos a la propuesta curatorial. A partir del armado de esa urdimbre social, la aparente “dialéctica sin síntesis” (Testoni) establecida con el equipo de asalariados estatales se fue paulatinamente convirtiendo en un cada vez más denso entramado intersubjetivo que potenció el cuidado patrimonial del sitio y generó las condiciones de posibilidad para la realización creativa de los ejercicios decolonizantes participativos y colaborativos más originales de la segunda etapa.

Además, en ese primer período, Ferrowhite quedó definido como un *museo taller* dedicado al trabajo ferroporuario. Estas decisiones estructurantes en cuestiones patrimoniales, curatoriales, historiográficas y educativas centraron el núcleo institucional en los sujetos (no en los objetos), al mismo tiempo que revisaron la jerarquía entre quienes cuentan la historia y quienes son contados por ella, deslizando desde estas opciones y desde la gráfica institucional sutiles indicios de afinidad ideológica al peronismo/kirchnerismo. A su vez, aunque sin museólogos, al asentarse en la memoria como potencia dialógica y reflexiva, se posicionaron en la Nueva Museología social y crítica.

Desde el alejamiento de Cristian Peralta del país a comienzos de 2007, Reynaldo Merlino fue el responsable institucional de Ferrowhite. En esta **segunda etapa**, cuyo inicio se solapó con el fin de la anterior, se intensificó la dinámica participativa y se desarrollaron los proyectos colaborativos. A ello contribuyeron tanto la mayor densidad de la trama social tejida con y desde la AAC como la incorporación de nuevos integrantes y pasantes al equipo municipal.

En la generación de *situaciones* (Merlino) que indagaron nuevas formas de articulación entre arte y sociedad orientadas hacia lo performático, fue clave la

inclusión de Natalia Martirena en el proyecto *Archivo White*, mediante el cual después de un primer evento grupal a finales de 2006, cuatro trabajadores ferro-portuarios hicieron teatro documental con puestas en escena unipersonales, hasta mediados de 2010. Simultáneamente, en cuanto a la participación, fueron editadas varias publicaciones con aportes de historia oral en sus entramados históricos e internet comenzó a ser clave en la comunicación institucional.

Desde 2008, los lazos comunitarios también estuvieron ligados a objetos producidos localmente. Por un lado, los *artefactos documentales* construidos por vecinos empezaron a estar exhibidos en las salas y, por otro, la inclusión de Silvia Gattari y de Malena Corte permitió la organización de un taller de serigrafía destinado a niños/as y adolescentes del barrio (2009), que luego comenzó a articular con las costureras entrevistadas por haber trabajado en las fábricas de bolsas de arpillera. Almanagues, libretas, bolsas para los mandados, remeras para el club Huracán y otras cosas útiles con diseños propios han sido elaboradas, a veces con una dinámica participativa y, otras, colaborativa. Ese mismo año, a partir del hallazgo de información sobre un balneario popular nunca realizado, con los vecinos y vecinas empezaron a reclamar la recuperación de la vista al mar en la que fue denominada la Rambla de Arrieta.

Desde 2011, la formación en artes visuales de Guillermo Beluzo contribuyó al hacer creativo aportando tanto en los talleres para las familias durante las vacaciones de invierno como, mediante una “estética del rebusque”, en el diseño del *bancatutti* y del *Arca Obrera*, proyecto colaborativo que derivó en otra operación constructora de espacio público al recorrer las aguas cercanas habitualmente surcadas por barcos privados con objetivos económicos. A su vez, la formación en Ciencias Sociales de los pasantes Emilce Heredia Chaz y Nicolás Seitz (2011-2012) estimuló las visitas guiadas temáticas con material concreto interactivo y la organización del ciclo *Cambiá la cabeza*, mediante el cual una sala del museo fue transformada en una peluquería abierta al debate sobre las consecuencias de la actividad de las empresas multinacionales del Polo petroquímico en la localidad portuaria.

Los dos últimos años se verificó una mayor importancia operativa de las mujeres, impulsada desde 2013 por los ingresos de Julieta Ortiz de Rosas al equipo y de Ida Muhamed como presidenta de la Comisión Directiva de la AAC.

Analía Bernardi ha observado que algunos proyectos se han concatenado y, muchas veces las coincidencias en el tiempo han producido explosiones de sentido. En efecto, el año 2009 parece haber sido un momento de fuerte creatividad y discusión, con el desarrollo simultáneo de investigaciones históricas que culminaron en libros, la inclusión de artefactos documentales en las salas, la organización del taller de serigrafía, dos obras de teatro documental y el inicio de la Rambla de Arrieta. Es decir, el devenir del museo taller no ha tenido una secuencia azarosa. A las concatenaciones señaladas, debemos agregar las variaciones aportadas por los saberes de los integrantes que paulatinamente se fueron sumando a los grupos intervinientes y la permeabilidad a lo contingente, a las urgencias del contexto, evidentes sobre todo en 2011 ante el anuncio de la instalación de la empresa Vale en el puerto de Ingeniero White. Tampoco han sido excluyentes las divisiones que hemos efectuado con fines analíticos: poner categorías rígidas al accionar de esta institución equivaldría a reducirlo y privarlo de su complejidad inherente.

Una institución bastante difícil de encasillar

No fue fácil. Para abrir los casilleros, fue necesario poner en juego la creatividad experimental observada en Ferrowhite e instrumentar herramientas teóricas específicas ajustando nociones elaboradas desde la reflexión crítica centrada en los sujetos a partir de la praxis situada.

Así, en el primer capítulo, demostramos que la trama intersubjetiva tejida en estrecha relación con el emplazamiento institucional en el predio de la ex usina General San Martín de Bahía Blanca ha vuelto insuficiente la clasificación tradicional y es más acertado considerarlo un **museo de sitio socialmente específico**. Para justificar el empleo de esta síntesis entre la tipología museológica y el concepto histórico-artístico de *sitio específico* con un sentido social (Ribas, 2013) utilizamos tres clases de argumentaciones.

En efecto, en primer término, rastreamos los orígenes de la lucha de representaciones entablada entre los “gringos” y los “cangrejos” a un lado y otro del puente levantado sobre la playa de maniobras ferroviarias lindante al puerto comercial, para entender

que esas diferencias sociales vigentes hasta la actualidad entre sectores con carencias estructurales estuvieron compensadas por posibilidades de ocio en los piletones construidos por los vecinos para disfrutar el agua saliente de las turbinas de refrigeración de la usina edificada a comienzos de los años '30 con forma de castillo. Esa población local de ferroviarios, portuarios y pescadores ha sufrido especialmente el desempleo, la precarización laboral y el riesgo de contaminación ambiental generados por el avance de las políticas neoliberales en la segunda mitad de los años '90, con su doble juego de destrucción del modelo de Estado de bienestar y de construcción de un paradigma de subordinación al capitalismo internacional. Como señalamos anteriormente, ese contexto económico-político fue clave para la configuración de Ferrowhite como nueva institución.

Después de esa historización, analizamos el predio en tanto espacio vivido (Soja, 1996), instalado en la “triple frontera” conformada por su carácter de enclave estatal entre la población local y las empresas multinacionales dominantes en el territorio cercano. Al detenernos en los tres edificios, retomamos los análisis de Fressoli (2013b) y los complementamos tanto con fuentes orales como con publicaciones institucionales para poner en evidencia que, sin descuidar el valor patrimonial de estas ruinas recientes, el interés estuvo siempre en lo social.

En la construcción levantada en 1961 para taller de reparaciones, las entrevistas a Reynaldo Merlino y Cristian Peralta nos dieron pistas para pensar que, no sólo la rehabilitación fue realizada convocando a quienes trabajaron allí, sino que el equipo efectuó un doble juego con estrategias propias del arte conceptual. Esto es, generaron una relación dialéctica entre la presencia de los ferroviarios (con sus voces en teléfonos y videos, con sus imágenes en situaciones anteriores de trabajo o de ocio en enormes fotografías) y la ausencia de maquinarias/colección no accesibles en el presente, cuya síntesis se resuelve en el espectador mediante una experiencia sensorio-intelectual de la desocupación laboral, a la que contribuyen la planimetría y los colores homogéneos de unas pocas figuras esquemáticas de operarios distribuidas en el ala más ancha y la *Historia de cartón pintado*, en el ala angosta de la sala en L.

Por otra parte, “la Casa del Espía” fue inaugurada a finales de 2005 en la que fue la residencia de los dos primeros jefes de planta de la generadora de energía, y luego,

sus oficinas administrativas. En este espacio de muestras plásticas ha funcionado el café a cargo de la AAC y ha sido el lugar de reunión para los ciclos de música popular con intérpretes locales.

La usina diseñada en estilo historicista por el arquitecto Juan Molinari para la compañía Ítalo produjo la electricidad necesaria para abastecer la actividad ferroportuaria y el consumo domiciliario de Bahía Blanca durante casi seis décadas desde comienzos de los años '30. Si bien coincidimos con Fressoli (2013b) en que la ruina encarna en forma emblemática la función de invitar a quien la contempla a imaginar la falta en su entorno -cometido que se repite en el interior de las salas- remarcamos que no hubo un deseo nostálgico enamorado de la distancia entre la semejanza de los restos y la identidad originaria (Stewart, 1996). Por el contrario, las numerosas gestiones impulsadas desde el equipo del museo, desde la Asociación Amigos del Castillo y desde el grupo de jóvenes de Ingeniero White que organizó el festival Rock in Ría demuestran que no han idealizado el pasado sino que han potenciado actividades focalizadas en la restauración arquitectónica y en lo social.

En tercer lugar, reconstruimos las redes personales y colectivas de los sujetos que han encarnado las prácticas para distinguir entre los/las trabajadores/as de la cultura derivados desde el Museo del Puerto y los/las incorporados/as especialmente para la nueva institución, así como de los/las integrantes de las comisiones directivas de la Asociación Amigos del Castillo desde su formación en 2005 hasta finales de 2014. Además de considerar las orientaciones de los estudios efectuados y las trayectorias laborales de ambos grupos para identificar los saberes que facilitaron la multidisciplinariedad, problematizamos las dos autorrepresentaciones que se refirieron a los vínculos como “una dialéctica sin síntesis” (N. Testoni) entre el equipo institucional que ha viajado diariamente desde Bahía Blanca y los ex trabajadores ferroportuarios residentes en los barrios Boulevard y Saladero de Ingeniero White, o bien como el intento de *hacer* juntos desde el *entre* que posibilita el museo taller en tanto lugar para el encuentro físico y relacional (A. Bernardi). En este sentido, nos parece que en la escucha creativa como vaivén de las conversaciones ha podido aflorar el poder de la memoria como herramienta de intervención social. Esos agenciamientos de enunciación han sido modos de subjetivación que han coincidido con un deseo y con la instauración de dispositivos que han posibilitado crear tanto estructuras de

defensa, trincheras de resistencia micropolítica, como estructuras más ofensivas que, al direccionar la pulsión vital de ese cuerpo social hacia la creación artística, han efectuado una “revolución molecular” (Guattari y Rolnik, 2013[1986]; Rolnik, 2019). Por lo tanto, el rol de Ferrowhite como museo de sitio socialmente específico se ha verificado *con* la comunidad y no *para* la comunidad, con funciones de movilización afectiva y dinamización de individuos y grupos para una mejor ecuación de sus problemas (Chagas, 2017a).

Asimismo, teniendo en cuenta que desde su fundación ha sido un **museo taller** que ha continuado el carácter operativo que había tenido el edificio en donde está emplazado, consideramos que el concepto *ejercicio decolonizante* acuñado por María Eugenia Borsani (2014) es el más pertinente para abordar las prácticas que observamos, porque da cuenta de un pensamiento que se ejecuta y remite a un proceso más que a un resultado con el saber, el poder político y el mercado, como tres dimensiones de la colonialidad. Al estar centrado en la experiencia subjetiva se adecua con más precisión a la operatoria experimental que hemos vivenciado y hemos registrado en los sujetos entrevistados al referirse a las dinámicas examinadas e ilumina el análisis de las acciones que *a priori* no son artísticas pero que hemos recuperado por su potencial y elocuencia expresiva, así como también de las artísticas pensadas para espacios que no lo son. Por nuestra parte, agregamos a los *ejercicios decolonizantes* el participio *compartidos* para destacar que en el museo taller han tenido un sentido colectivo y los clasificamos en participativos o colaborativos (Crespo-Martin, 2016). Destinamos un capítulo a cada variable y al finalizar cada uno de ellos desarrollamos nuevas caracterizaciones que coadyuvan a entender la singularidad de nuestro objeto de estudio.

La elección del taller como complemento museal y del trabajo ferrowhitense como temática han sido las claves ferrowhitenses que, desde los inicios, orientaron hacia la *participación* al tomar decisiones patrimoniales, expositivas, historiográficas y educativas que han permitido ir al pasado para cuestionar el presente. La interacción, la sociabilización y el intercambio entre las personas intervinientes ha gravitado sobre las actividades y ha generado obras abiertas (no inconclusas) porque, si bien se han podido augurar determinadas respuestas, no se han podido dar resultados apriorísticos sobre las actitudes de los participantes (Crespo-Martín, 2016). Así, el criterio elegido

para clasificar la colección y el archivo ha estado centrado en los sujetos y no en la tipología o función de los objetos o documentos, al mismo tiempo que ese patrimonio no ha sido considerado un depósito de tesoros sino un medio para impulsar acciones con temporalidades superpuestas y multiplicidad de puntos de vista.

Esto es, si bien la intención inicial fue recuperar uno de los sectores del predio de la ex-Usina General San Martín como espacio de conservación del Museo del Puerto, casi simultáneamente surgió la idea de alojar, además, las cuatro mil piezas que varios empleados ferroviarios habían juntado al sentir riesgo de que se perdieran con las nuevas autoridades privadas del Ferrocarril y, por seguridad, habían puesto bajo el resguardo de la municipalidad. Esta construcción participativa del conjunto de herramientas ferroviarias ha determinado que la colección de Ferrowhite sea homogénea y que tenga un carácter social, que responda al tejido de lazos, incluso afectivos. De igual manera, el archivo documental se ha ido conformando por los aportes de “archivistas espontáneos”, de hallazgos y de modos no convencionales de registro (como las listas de datos guardados por el jubilado ferroviario Pedro Caballero en su excepcional memoria, escritas en cuadernos escolares), agrupados en cajas que respetan el orden establecido por “las vueltas de la memoria” del donante. A su vez, desde los comienzos, las entrevistas no sólo han evidenciado la necesidad institucional de entender el pasado y organizar un archivo oral sino que han facilitado e impulsado la consolidación de una relación fluida con las personas contactadas, además de haber sido el punto de partida para las voces de los teléfonos colgados en la sala, para los videos, para la mayoría de los libros publicados y para los proyectos colaborativos que interfirieron en la vida comunitaria, moviéndose entre la creación y la resistencia (Chagas, 2017), e incluso la re-existencia (Albán Achinte, 2012).

En cuanto a lo curatorial, a diferencia de los museos de vitrinas y recorridos definidos que marcan qué y cómo ver e imponen también desde las vivencias corporales una secuencia temporal unívoca, en Ferrowhite se ha aprovechado la estructura espacial para favorecer múltiples desplazamientos y dar la posibilidad de que sea cada visitante quien elija el itinerario. Esta organización de las salas con un alto grado de entropía y considerable profundidad ha contribuido a presentar el conocimiento como una propuesta susceptible de estimular respuestas adicionales o diferentes. Coincidimos con Fressoli (2013b) en que la relación de los objetos y el espacio con respecto al

cuerpo del visitante se presenta como una dialéctica entre la restricción en torno a la muestra de la colección y la expansión que el recorrido “en forma de saltos” requiere para ver los distintos elementos que en su lugar ocupan el espacio expositivo. En cuanto a la “prudencia en relación a cómo mostrar la colección”, consideramos que el equipo desplazó intencionalmente el foco desde el vacío objetual a los sujetos; es decir, reordenaron los materiales manipulando estas dislocaciones para potenciar la escucha a los obreros y promover la emergencia de otras significaciones.

Además del antagonismo de ausencias (de la colección / de las maquinarias) y de presencias con varios registros auditivos en la gran sala, observamos que el proyecto curatorial presupone una persona necesariamente activa que ejercite su libertad de optar por una de las posibles secuencias previstas. En este sentido, si bien la factibilidad de realizar paradas variables multiplica las posibilidades de interpretaciones abiertas y promueve que se establezcan diferentes relaciones entre los distintos ejercicios en los que, a su vez, la acción y el pensamiento funcionan juntos, los itinerarios son relativamente azarosos, porque la disposición espacial de los focos de atracción abiertos a la participación configura constelaciones variadas pero previsibles. Además, las posiciones que deben adoptar los cuerpos en el recorrido explicitan una coincidencia simbólica con el lugar de enunciación de este museo de sitio socialmente específico. A esta estrategia que acciona micropolíticamente en las subjetividades (Rolnik, 2013) se suman preguntas que estimulan la actitud reflexiva del visitante.

Estas resoluciones institucionales habilitan para inscribir a Ferrowhite en la Nueva Museología social y crítica, aunque hayan sido tomadas por un grupo multidisciplinar sin formación museológica. Por otro lado, al tener en cuenta que la yuxtaposición de una plataforma curatorial en constelación a la cronológica efectúa una relectura politizada del pasado que “pone en primer plano aquello que ha sido dejado de lado, reprimido y descartado a los ojos de las clases dominantes” (Bishop, 2018, p. 82) y que esta acción anacrónica “busca reiniciar el futuro por medio de la inesperada aparición de un pasado relevante” (Bishop, 2018, p. 79-91), es un **museo dialécticamente contemporáneo**.

Para fundamentar con mayor densidad esta afirmación, analizamos cada una de las estaciones del recorrido. Así, señalamos que como resultado de las tensiones entre la focalización en el trabajo como temática museográfica y la preocupación por el cuidado de los objetos aportada por Cristian Peralta después de su formación específica en Estados Unidos, el equipo optó por guardar la mayor parte del acervo en un espacio al que denominaron “el almacén”, sólo a la vista indirecta del visitante desde grandes ventanales de la sala principal. Mediante esta decisión no sólo han articulado con la falta de maquinarias para sugerir la destrucción del mundo del trabajo durante los años 90, sino que han desfetichizado los objetos y al perturbar las subjetividades atravesadas por el consumismo (Rolnik, 2013) han problematizado también la acción de coleccionar.

Luego, continuamos con los distintos modos de presentar múltiples voces en las salas. Nos detuvimos en la *Historia de cartón pintado* elaborada por el equipo en su conjunto durante 2004, mientras estuvieron las puertas cerradas al público. Esta instalación alude al tren con distintos relatos de la historia con sus propias teleologías (Costa, 2012) mediante ocho vagonetas colocadas sobre rieles preexistentes. Construye una narración crítica con recursos de la gráfica peronista y *limericks* que comparten el modo enunciativo del museo, con exclamaciones e interrogaciones que apelan a las ironías y a la potencia de la poesía para favorecer, desde el humor y la sorpresa, la disponibilidad y la apertura al proceso de subjetivación micropolítica que rompa las significaciones previas (Guattari y Rolnik, 2013 [1986]) y desarme didácticamente las tradicionales dicotomías ideológicas de nuestro país al reflexionar sobre el pasado/presente (Malosetti Costa, 2013). A esa interacción (Lind, 2007) contribuyen simples mecanismos con engranajes de bicicletas que permiten que el participante “agarre la manija” e impulse el movimiento⁴²².

Dos recursos han convertido al archivo en una memoria viva, productora de diferencias en el presente (Rolnik, 2007). Por un lado, si los viejos teléfonos de la era EnTel adosados a una pared de la sala principal recuerdan la época en la que el Estado

⁴²² Con el título “Una historia de cartón pintado. 8 máquinas de contar la historia” la instalación fue incluida en la exposición *La Normalidad* (Palais de Glace, CABA, 2006), como parte de la segunda etapa del proyecto “Ex-Argentina”, llevado adelante por Andreas Siekmann y Alice Creischer con el apoyo del Goethe Institut de Buenos Aires y el Kulturstiftung des Bundes de Berlín. Esta participación en el circuito de arte contemporáneo ha quedado registrada en notas críticas (Usubiaga, 2006), pero no ha sido incluida en los estudios más amplios sobre el período (Giunta, 2009).

controlaba las telecomunicaciones y la actividad ferroviaria, los audios con fragmentos de entrevistas orales realizadas a ex empleados de los talleres ferroviarios remiten a experiencias biográficas de un pasado de trabajo que llegó a su fin con el neoliberalismo menemista. Por otro lado, desde un pequeño televisor en una sala contigua, también los ex trabajadores son los protagonistas en las dos series de cortos producidos por Nicolás Testoni entre 2004 y 2005 mixturando documental, retrato social y videoarte, a partir del material filmado en las entrevistas realizadas por Ana Miravalles.

Asimismo, la denominación *artefacto* dada por Pedro Caballero a las cosas construidas por él mismo, fue apropiada por el equipo para nombrar a los objetos fabricados por vecinos. Entre los *artefactos documentales* que describen al público las transformaciones del lugar en estrecho vínculo con la mutación de su mundo del trabajo se pueden ver los barcos archivos ensamblados por el ex trabajador de las dragas Roberto “Bocha” Conte; la estación ferroviaria whitense reproducida por Ernesto “Pupi” Micucci; un modelo en escala de la balsa que Nicolás “Angelito” Caputo junto con otros buzos de la usina habían usado para sumergirse en los canales submarinos que unían al castillo con la ría y pequeñas figuras en madera balsa construidas por el coleccionista de revistas y recortes de noticias ferroviarias Carlos Di Cicco. Estas creaciones artísticas populares, que han enlazado lo biográfico y la memoria colectiva asumiendo las pautas de la sensibilidad, la técnica y la incidencia social desde un compromiso con lo real que rebasa el ámbito de lo puramente artístico, han sido realizadas por vecinos ajenos tanto a los códigos de originalidad e innovación, de los caprichos de estilo y los dictámenes del canon dominante del arte moderno de raíz ilustrada (Escobar, 2020) como de la lógica rentable del mercado. Si bien coincidimos con Fressoli (2013b) en cuanto a que la exhibición de los artefactos documentales en espacios distantes y con mediaciones que limitan el movimiento del espectador en torno a ellos evita la fetichización del objeto para poner el acento en el trabajo como cuerpo que acciona, nos parece que la exhibición es lo que ha quedado, pero deben valorarse las dos etapas previas. En efecto, el vínculo participativo con los hacedores ha sido cada vez un disparador para activar en las personas distintos procesos micropolíticos de subjetivación (Rolnik, 2007) y los eventos que acompañaron la inclusión al patrimonio institucional han armado constelaciones

temporales mediante jugadas contingentes orientadas a la crítica del presente o a la construcción de porvenires deseados (Escobar, 2020).

Las ediciones del museo taller han sido otro modo de hacer circular múltiples voces en soportes distintos. En un comienzo, Ferrowhite continuó la tradición del Museo del Puerto en cuanto a vincular la institución con el trabajo áulico articulando pasado/presente y editó un complemento didáctico de *La Historia de cartón pintado* con variados documentos del siglo XIX alternados con notas periodísticas actuales. Durante la gestión de Reynaldo Merlino como Responsable de la institución (2007-2014), la actividad editorial fue continua, vinculada siempre a la labor histórica y al respeto de las voces de los sujetos, ya sea en las dos fuentes escritas en primera persona o en las investigaciones con fragmentos de las entrevistas a los/las ex trabajadores/as, a veces como protagonistas. Por otra parte, la contemporaneidad de este museo taller se verifica también en el uso de las plataformas digitales, no sólo de las redes sociales sino sobre todo de los blogs, en donde han realizado tanto el registro y la reflexión de las actividades como las respuestas a los debates con el ex-intendente Jaime Linares y con Lucía Bianco / Luciano Campetella (integrantes del Museo del Puerto).

Las visitas guiadas también han sido ejercicios decolonizantes compartidos, a veces con los amigos cotidianos como acompañantes aportando sus saberes; otras veces con propuestas activas para los participantes, según sus edades; siempre, con una observación guiada del paisaje industrial en el que el museo taller está inserto y es protagonista, dando cuenta de los conflictos entre políticas económicas, modelos de país, relaciones asimétricas, números gigantescos ligados a la producción y al capital, al mismo tiempo que de desguace, desempleo y contaminación ambiental.

Además, desde 2009, el taller de serigrafía ha reforzado la función educativa no formal del museo, tanto con acciones comprometidas en dar respuestas procesuales y concretas a las necesidades comunitarias (Chagas *et al*, 2018) como por su producción de objetos que, desde una dimensión pragmática de lo artístico (Escobar, 2014 [1986]) y una *estética del rebusque* (G. Beluzo) han aprovechado el potencial de la imaginación para resistir los efectos de la dominación capitalista (Escobar, 2020, p. 96). Lo lúdico, lo creativo y lo grupal como fuentes privilegiadas del aprender en todas

las edades (Cuberes, 1994) han sido rasgos observados también en los talleres compartidos por las familias, durante los períodos de vacaciones de invierno.

En el tercer capítulo, estudiamos los ejercicios decolonizantes colaborativos desarrollados en Ferrowhite desde finales de 2006 hasta 2014, en los cuales la creatividad emergía desde, al mismo tiempo que producía una singular trama no jerárquica e interdisciplinar *entre* los vecinos y las vecinas de la Asociación Amigos del Castillo y el equipo institucional, posible por la multidisciplinariedad combinada con la flexibilidad experimental de las y los integrantes. En este sentido, la formulación de ideas ha sido inseparable de procesos de subjetivación que han operado como ejercicios de resistencia micropolítica a la infantilización ejercida por la economía subjetiva capitalística (Guattari y Rolnik, 2013 [1986]), denunciada por Reynaldo Merlino al decir “Acá al futuro te lo imaginan” (Merlino en Fressoli, 2013b, p. 139).

En primer término, analizamos *Archivo White*, la serie de ejercicios colaborativos de cruce entre memoria personal, objetos y lenguajes artísticos mediante la cual algunos trabajadores del ferrocarril y del puerto de Ingeniero White llevaron parte de sus vidas a escena, entre finales de 2006 y mediados de 2010. Esta propuesta de teatro documental se inició cuando el equipo de Ferrowhite advirtió que había mucho más que información técnica en las entrevistas realizadas para saber cómo y para qué se utilizaban las herramientas de la colección. Preocupados por enlazar esas narrativas biográficas con la memoria colectiva sin perder todo ese material que “quedaba afuera” y reconstruir la trama social del sitio del museo, buscaron un modo de activar el relato de los trabajadores, con sus gestos, sus voces y sus silencios.

Así, la dramaturga Vivi Tellas coordinó un taller que contó con la participación de directores escénicos bahienses, quienes luego conformaron un grupo multidisciplinar con vecinos y vecinas. La potencia creativa fue constructora de subjetividades y sociabilidades (Chagas, 2019): el entusiasmo de los protagonistas al contar sus historias determinó que el evento *Nadie se despide en White* -proyectado como una sucesión de cuadros- derivara en una performance con cinco situaciones simultáneas distribuidas en distintos sectores del predio, que reforzaron la tipología de museo de

sitio con un entramado social específico, al mismo tiempo que pusieron en acto un concepto de memoria formada por narrativas fragmentarias, selectivas (Arfuch, 2013).

Luego de este primer ejercicio experimental, *Archivo White* fue continuado por Natalia Martirena a cargo de la dirección de las obras, junto a Nicolás Testoni en el registro visual y a Marcelo Díaz en distintos roles. A partir de una de las escenas de la performance vecinal fue desarrollada la obra *Marto concejal* (2007); a fines de 2008 estrenaron *Archivo Caballero* y en 2009 *Con tormenta se duerme mejor*, respectivamente protagonizadas por el jubilado ferroviario y el trabajador de un buque de pesca de altura Marcelo Bustos. Unos meses más tarde, en agosto de 2010, al presentar *Flying Fish. La vuelta al mundo con Roberto Orzali*, el marinero mercante conocido como “Chapa” narró su viaje llevando trigo desde Ingeniero White hacia el puerto de Yokohama, en Japón, en 1972.

Las escenificaciones trabajaron *en y sobre* la frontera entre el testimonio y la ficción, pulsaron el cuerpo-que-sabe generando conexiones, territorios posibles para actuar y colaborar (Rolnik, 2019): Pedro Marto, Pedro Caballero y Roberto Orzali pasaron de ser entrevistados a amigos activos en la atención del público o el acompañamiento de grupos educativos. Estas experiencias, entonces, desde lo biográfico, han sumado lo estético a su potencialidad política y ética de promover procesos de subjetivación y fomentar el disenso dando visibilidad a un pasado deshecho y a un presente conflictivo que el poder hegemónico multinacional ha pretendido borrar mediante la generación de consenso (Mouffe, 2007). Además, desde la vivencia, podemos afirmar que el *aura latente* en cada una de estas puestas en escena sedujo nuestra sensibilidad y se activó haciéndonos dudar del orden fijo del mundo mediante un trabajo micropolítico-poético (Escobar, 2020).

En segundo término, analizamos la *Rambla de Arrieta*, la propuesta de recuperación del frente marítimo de la ex usina para convertirlo en un paseo comunitario al que dieron el nombre del único intendente socialista de Bahía Blanca, durante cuya gestión (1932-1935) se había proyectado un gran balneario popular a un costado de la usina recién levantada, junto al barrio Boulevard Juan B. Justo. A partir del hallazgo del plano y los relatos de los vecinos referidos a sus vivencias en los improvisados piletones construidos espontáneamente con piedras en los efluentes de las turbinas,

comenzaron a pensar el proyecto como un chiste, como un gesto irónico ante las aguas actualmente tan contaminadas y luego, en serio, empezaron a diseñar un paseo con vista a la ría, potenciaron el sitio con un sentido socialmente específico e hicieron coincidir la movilización política con los quehaceres del arte (Escobar, 2021). La Rambla ha sido un espacio de creatividad y gestión colaborativas con la Asociación Amigos del Castillo, al que se sumaron ocasionalmente estudiantes de Medicina (UNS) residentes en el “Hospitalito” de White y alumnos/as de escuelas. Recuperar la vista al mar fue la primera de las luchas compartidas. Con los lemas “La Ría para todos” en el marco de la Noche de los Museos (2009-2011) y el “Carnaval de la Marea” (2011-2013), han co-producido fiestas en las que, por unas horas, volvió a haber disfrute entre terminales cerealeras transnacionales y ruinas no tan antiguas. Simulacros de playa, danza aérea en la torre del castillo, botadura del Arca Obrera, danza contemporánea, partidos de tejo, espectáculos de magia y murgas han alternado con las siempre presentes bandas musicales whitenses en vivo y los choripanes.

Esto es, han sido intervenciones micropolíticas y macropolíticas (Rolnik, 2019) posibles por la existencia de un entramado social previo en este museo de sitio, al mismo tiempo que el desarrollo fortaleció los lazos existentes o estimuló la formación de nuevos y promovió el anclaje territorial. La producción de lenguaje y pensamiento ha favorecido maneras de percibir y sentir diferentes. Al transformar ese sitio en la Rambla, facilitar el libre acceso y permitir la vista hacia la ría no sólo han sumado un *espacio público* sino que han construido *esfera pública*, los/las vecinos/as y el equipo en tanto ciudadanos/as dotados/as de voz se han vuelto *visibles* y han hecho aquí su aparición política (Deutsche, 2007). Así, en 2008 se posicionaron en el “conflicto del campo” y en 2011 resistieron la radicación de la empresa multinacional brasileña Vale Exploraciones Argentinas S.A. en el puerto de Ingeniero White para evitar el relleno del zanjón de la usina, activando en simultáneo varios eventos en la Rambla de Arrieta con la firma de un petitorio.

En tercer término, analizamos el ciclo *Cambiá la cabeza. Peluquería y debate* que, entre los meses de mayo y diciembre de 2011, tuvo a una experimentada peluquera whitense como anfitriona para cuestionar el presente real de la industria como vecina, discutir cualquier ilusión de continuidad sin fisuras con la comunidad y los modos de administrar el conflicto por parte de las empresas, al mismo tiempo que comenzar a

trazar una genealogía de la lucha y la organización vecinal. Continuando el formato iniciado por *Archivo White*, estos encuentros habilitaron formas experimentales de conversación y reflexión con una puesta escénica fronteriza mediante la cual tanto Titi Sedrani como quienes se sentaron en ese sillón y quienes estuvieron presentes articularon críticamente lo cotidiano con lo económico/político; asimismo, en un segundo momento la actividad performática conceptual giraba hacia variables más sensoriales cuando el lugar de la escena era convertido en pista de baile con bandas musicales locales.

Con esta dislocación ficcional, el ejercicio de corte y peinado favoreció la emergencia de una “ecología de saberes” (Santos, 2010) sobre el pasado del oficio en White, las negligencias que desencadenaron los escapes ocurridos en Solvay y Profertil durante el 2000; la distancia que debería existir entre la población y plantas químicas de semejantes dimensiones; la convivencia diaria con los problemas socio-ambientales; la minimización del riesgo de catástrofe en los materiales didácticos financiados y distribuidos por el complejo industrial.

Por último, el *Arca Obrera* no sólo ha sintetizado la resistencia social con esperanzas mediante un irónico dispositivo “de escape en caso de accidente”, sino que con la denominación con un matiz político clasista ha puesto de relieve la lucha por derechos político-sociales. Al estar construido mediante una “estética del rebusque” con bidones de agua de consumo domiciliario en desuso amarrados entre sí por tiras de polietileno, ha denunciado el consumo de agua efectuado por las empresas petroquímicas, que agrava la carencia hídrica urbana. Si bien este objeto fue diseñado por Guillermo Beluzo al preguntarse cómo sería actualmente la balsa utilizada por los buzos de la usina que había sido registrada en una fotografía llevada por “Angelito” Caputo durante la elaboración del libro *El castillo de la energía*, la botadura del artefacto fue posible por la activación de los conocimientos y experiencias de cuatro amigos cotidianos ex-trabajadores del mar, quienes pusieron en diálogo la memoria de sus cuerpos-que-saben (Rolnik, 2019) y la creatividad colaborativa. En este sentido, los relatos de las breves excursiones marítimas realizadas en la ría han dado cuenta de que en estas *acciones espacializantes* el espacio fue un organizador de movimientos corporales (De Certeau, 2000). En tanto *tácticas* (De Certeau, 2000) de resistencia, los recorridos acuáticos establecieron la presencia del Estado y de la

sociedad como sectores en conflicto frente al poder dominante de las empresas multinacionales que navegan continuamente esas aguas de libre acceso con un criterio económico; así, al promover el antagonismo (Mouffe, 2007), la extensión del sitio institucional del museo taller al territorio de la ría estableció allí también la pluralidad ya planteada desde el hacer y produjo *espacio público*.

La dinámica creativa de los proyectos analizados en el tercer capítulo nos ha permitido pensarlos dentro del giro social del arte contemporáneo (Bishop, 2006a). Coincidimos con Flavia Costa (2009) en que la denominación más adecuada para *Archivo White* es *ecología relacional*⁴²³, porque la voluntad de gestionar *formas experimentales de conversación* fueron el contenido, verificado durante el proceso creativo, en las escenas (Ribas, 2017), en el intercambio posterior a ellas (Brownell, 2019) y en el trabajo de edición realizado junto con el entrevistado sobre su propia memoria y cuerpo. Las cuestiones políticas han permitido caracterizar las otras tres propuestas como *ecologías culturales* (Laddaga, 2006). Aunque este matiz marca una diferencia, en ambas variables la autoría colaborativa ha propiciado un estatus igualitario entre artistas y no artistas, quienes han operado conjuntamente de modo postdisciplinario en el desarrollo de las cuatro iniciativas, entre finales de 2006 y 2014.

La continuidad en el tiempo, que constituye un rasgo específico de todas estas propuestas museales, ha sido posible tanto por la organización establecida entre el equipo rentado de empleados municipales, la activa Asociación Amigos del Castillo y el denso entramado social tejido con las vecinas y los vecinos, como por el placer de lo imprevisible generado por la experiencia de actuar, cantar, bailar, narrar, pintar, navegar en el trato con los otros (García Canclini en Richard, 2014). Al mismo tiempo, su carga aurática fue una matriz de significaciones, imágenes y conceptos activables en cada puesta en ejercicio.

Los lazos fluidos y flexibles han facilitado la reformulación de los grupos en torno a distintas cuestiones relacionadas con el acontecer actual de la localidad. En tanto el vínculo contemporáneo de estas acciones fue establecido dialécticamente mediante

⁴²³ Ribas (2013) y Brownell (2019) se refirieron a *Archivo White* como *ecologías culturales*, coincidiendo con la identificación realizada por Marcelo Díaz en los inicios del proyecto, poco después de la publicación de *Estética de la emergencia*, en 2006.

anacronismos, estos ejercicios decolonizantes colaborativos coadyuvan también a considerar a Ferrowhite como una variante de la Museología Radical (Bishop, 2018).

Asimismo, al tener en cuenta que mediante estas prácticas compartidas esta institución ha tomado posiciones (no partido) de denuncia y/o de resistencia social ante coyunturas político-económicas, lo hemos caracterizado como un **museo activista**. Para considerar los argumentos que sustentaron actitudes disidentes (Escobar, 2020), revisamos el debate originado por el artículo “Arte y reconciliación” publicado por Lucía Bianco y Luciano Campetella en la revista virtual porteña *Planta* (2009), que incluyó una controvertida referencia a una escena de *Marto concejal* para problematizar la relación establecida en Ferrowhite entre arte y activismo. En este sentido, advertimos que la polémica fue simultánea a la serie de ejercicios colaborativos que articularon la protesta con la fiesta para recuperar la Rambla de Arrieta.

A su vez, en 2011, ante el anuncio de 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 usina, el ciclo *Cambiá la cabeza* implicó una profundización de la mirada crítica. Mediante gestos y metáforas políticas puso en evidencia tanto la convivencia entre los/as kirchneristas y los/as estudiantes universitarios/as de izquierda independiente, como de distintos lenguajes. En efecto, ha sido posible reconocer en los encuentros de la peluquería una mayor univocidad, propia de la lógica político-social de su organizadora, la activista-artista E. Heredia Chaz, frente a los otros tres proyectos con colaboración mayoritaria de artistas-activistas, quienes optaron por una política del concepto mediatizada por una política de la mirada, en la cual la ambigüedad fue aplicada como norma estética para reactivar el sentido (Escobar en Richard, 2014; Escobar, 2020).

Al deslizarse por las fisuras que perforan los dos grandes bloques de representación - Estado y mercado-, liberando vías de escape para que la imaginación crítica se fugara de lo programado (Richard, 2018), estos ejercicios decolonizantes colaborativos guardaron las chispas de imaginaciones creativas (afectos poéticos) y las potencias de resistencia, de reinenciones sociales (afectos políticos), abriendo zonas intermedias

de matices y gradaciones entre lo artístico y lo político. Las múltiples transformaciones moleculares que resultaron del ejercicio asociado de estas dos potencias se fueron acumulando y acabaron precipitando obras abiertas y en proceso, cuya autoría fue, por lo tanto, necesariamente colectiva (Rolnik, 2019; Chagas y Bogado, 2017; Chagas 2017b, 2019). En este sentido, consideramos que los focos de resistencia política contruidos en este museo de sitio socialmente específico atacaron la lógica vertical excluyente del sistema no como abstracción, sino como experiencia compartida, generando una *re-existencia* al reinventar la vida en confrontación a los patrones de poder (Albán Achinte, 2012).

Museo taller de sitio socialmente específico, dialécticamente contemporáneo y activista son, por lo tanto, las caracterizaciones de Ferrowhite efectuadas por esta investigación al analizar esta institución municipal teniendo en cuenta su dimensión social desde su fundación hasta 2014. En este sentido, consideramos importante señalar que si bien es un aporte a un campo académico en formación, las contribuciones de la Museología Social se rebelan mejor en la práctica y la militancia cotidiana (Chagas, 2015). Asimismo, que esta discusión que desborda la autonomía del sistema artístico para recuperar la potencia de la creación en manifestaciones que son y no son artísticas (Escobar, 2020) es incomparable a la emoción con que seguimos recordando al entrañable Pedro Caballero bailando el *Boléro* de Ravel.

ARCHIVOS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Archivos institucionales

Archivo de la Asociación Amigos del Castillo (AAC).

Archivos de Ferrowhite museo taller.

Hemeroteca de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia, Bahía Blanca.

Fuentes

Publicaciones de Ferrowhite

Impresas

BELUZO, G., BERNARDI, A., TESTONI, N. (2018). *Curso virtual: Un museo común. Museos y comunidades*. 4 módulos. Programa Museos. Formación y Redes. Dirección Nacional de Museos. Secretaría de Cultura de la Nación.

BERNARDI, Analía; CANTAMUTTO, Lucía y SABANÉS, Esteban (2007). *Bolseras. Relatos de las mujeres que trabajaron en las fábricas de bolsas del puerto de Ingeniero White*. Bahía Blanca: Ferrowhite [impreso].

CAPUTTO, Ángel (2013). *El castillo de la energía*. Bahía Blanca: Ferrowhite [impreso].

DÍAZ, Marcelo y MIRAVALLÉS, Ana (2004), *El mecánico argentino. Manual práctico de máquinas y artefactos de contar la historia. I*. Bahía Blanca: Ferrowhite [impreso].

FERROWHITE MUSEO TALLER (2008). *Cómo era Bahía Blanca en el futuro. Visiones del porvenir en la prensa del siglo XIX*. Bahía Blanca: La Casa del Espía [impreso].

____ (2008). *Las libretas de Geniale Giretti 1905-1907*. Bahía Blanca: Ferrowhite [impreso].

MIRAVALLÉS, Ana (2013). *Los talleres invisibles. Una historia de los Talleres Ferroviarios Bahía Blanca al Noroeste*. Bahía Blanca: Ferrowhite [impreso].

ORZALI, Roberto (2010). *Flying Fish, pez volador. Los viajes de Roberto Orzali*. Bahía Blanca: La Casa del Espía [impreso].

Electrónicas

BERNARDI, Analía (2011), noviembre 25. El castillo de la energía. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/11/el-castillo-de-la-energia.html>

_____ (2011), diciembre 11. Antes del último timbre. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/12/antes-del-ultimo-timbre.html>

_____ (2012, mayo 02. La balsa de Angelito. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/05/la-balsa-de-angelito.html>

_____ (2013), diciembre 12. Después del último timbre. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/12/despues-del-ultimo-timbre.html>

_____ (2015), diciembre 31. Falta, ensayo y error. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2015/12/falta-ensayo-y-error.html>

CANTAMUTTO, Lucía (2009), octubre 25. S/t. *Vas a escuchar mi remera*. Recuperado de <http://vasaescucharmiremera.blogspot.com/>

DÍAZ, Marcelo (2006) diciembre 13. A paso de hombre. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2006/12/paso-de-hombre.html>

_____ (2008), enero 10. El público de la última función. *Archivo White*. Recuperado de http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2008_01_01_archive.html

_____ (2009), agosto 05. Palabras cruzadas. *Archivo White*. Recuperado en <https://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/08/seguimos.html>

_____ (2009), noviembre 24. Folleto. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/11/blog-post.html>

_____ (2015), febrero 02. Un gorrión en la cabeza. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2015/02/un-gorriion-en-la-cabeza.html>

DÍAZ, Marcelo y TESTONI, Nicolás (2009). Contigo en la distancia. Notas acerca de “Arte y reconciliación”. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1Ey16H2uUEL4Z24omt6kqgY1WY6gBgZAwOf_ETZzkJ-OS8mMjzbG-oNezdLw9/view

FERROWHITE (2010), mayo 01. Pasajeros. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/05/pasajeros.html>

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

_____ (2011), mayo 04. Hechos bolsa. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/05/hechos-bolsa.html>

_____ (2011), mayo 18. Sin pelos en la lengua. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/05/sin-pelos-en-la-lengua.html>

_____ (2011), mayo 24. Moviendo las cabezas. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/05/moviendo-las-cabezas.html>

_____ (2011), julio 25. La fábrica de ciudades. *Museo taller*. Recuperado de <https://museotaller.blogspot.com/2011/07/la-fabrica-de-ciudades.html>

_____ (2011), agosto 22. De la vitrina a la vidriera. *Museo taller*. Recuperado de http://museotaller.blogspot.com/2011/08/de-la-vitrina-la-vidriera_22.html

_____ (2011), septiembre 16. Tijera y tiza. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/09/tijera-y-tiza.html>

_____ (2011), octubre 25. ¡Qué cara conocida! *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/10/que-cara-conocida.html>

_____ (2011), diciembre 30. Peluquería y debate. La revolución permanente. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/12/peluqueria-y-debate-la-revolucion.html>

_____ (2011), diciembre 31. ¡Salud! *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/12/salud.html>

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

_____ (2012), febrero 01. Navegar sin temor. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/02/navegar-sin-temor.html>

_____ (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>

_____ (2012), abril 16. Un mar de cosas. *Museo taller*. Recuperado de http://museotaller.blogspot.com/2012/04/un-mar-de-cosas_16.html

_____ (2012), abril 23. Todos los fuegos. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/search?q=antich>

_____ (2012), julio 24. Concierto para bigornia y bidón. *Museo taller*. Recuperado de <https://museotaller.blogspot.com/2012/07/concierto-para-bigornia-y-bidon.html>

_____ (2012) diciembre 30. Por qué brindamos. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2012/12/por-que-brindamos.html>

_____ (2013, febrero 21. Los témpanos del archivo y el crisol de la fiesta. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/02/los-tempanos-del-archivo-y-el-crisol-de.html>

_____ (2013) marzo 06. Contra viento y marea. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2013/03/contra-viento-ymarea.html>

_____ (2013) diciembre 05. Espíritus de Estado. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2014/12/espíritus-de-estado.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/espíritus-de-estado.html/>

_____ (2015), enero 13. La historia de la que somos parte. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2015/01/>

_____ (2015), septiembre 06. Vida y obra. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2015/09/vida-y-obra.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 19. Retazos, esquirlas y teselas. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2016/09/retazos-esquirlas-y-teselas.html>

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

_____ *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/>

_____ *Página institucional*. Recuperada de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

_____ *Vas a escuchar mi remera*. Recuperado de <http://vasaescucharmiremera.blogspot.com/>

_____ *Videos*. Recuperados de <http://vimeo.com/search?q=ferrowhite>

HEREDIA CHAZ, Emilce (2011). La revolución permanente. Acerca de “Cambia la cabeza. Peluquería y debate. Recuperado de <https://docs.google.com/file/d/0B8CbWJ4pLaeUZWEwSHVPQkRiR00/edit>

MIRAVALLS, Ana (2009), julio 28. Las llaves de Pedro Caballero (texto de Natalia Martirena). *Archivo Caballero*. Recuperado de <http://archivocaballero.blogspot.com/2009/07/las-llaves-de-pedro-caballero-texto-de.html>

SABANÉS, Esteban (2010), septiembre 05. La vuelta al mundo. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2010/09/la-vuelta-al-mundo.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

_____ (2008), mayo 21. Logística y bricolage. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2008/05/logistica-y-bricolage.html>

_____ (2008), junio 18. ¿Qué es el patrimonio? *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2009/06/que-es-el-patrimonio.html>

_____ (2008), septiembre 28. Estación Micucci. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2008/09/estacin-micucci-o-del-artesano-como.html>

_____ (2009), octubre 27. Teatro entre una marea y otra. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/10/teatro-ente-una-marea-y-otra.html>

_____ (2009), octubre 28. El pasado como construcción. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2009/10/el-pasado-como-construccion.html>

_____ (2009), noviembre 16. Caladero. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/11/caladero.html>

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

_____ (2010), noviembre 24. La estela que deja el relato. *Archivo White*. Recuperado de <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2010/11/la-estela-que-deja-el-relato.html>

_____ (2011), marzo 6. Vamos. *Museo taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/03/vamos.html>

_____ (2011), abril 13. Chiquitolina. *Museo taller*. Recuperado de http://museotaller.blogspot.com/2011/04/artefactos_13.html

_____ (2011), julio 6. Con la campera puesta. *Museo Taller*. Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2011/07/con-la-campera-puesta.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/>

Documentos de la Asociación Amigos del Castillo

Libro de Actas de Asambleas (2006- 2014).

Libro de reuniones de Comisión Directiva (2005-2014).

Entrevistas

Guillermo Beluzo (abril, 2019).

Analía Bernardi (marzo 2019).

Nora Betencurt (julio, 2019).

Rodolfo Díaz (julio, 2019).

Silvia Gattari (abril, 2019).

Emilce Heredia Chaz (abril, 2019).

Natalia Martirena (marzo, 2019).

Pedro Marto (julio, 2019).

Florentino “Cacho” Mazzone (julio, 2019).

Reynaldo Merlino (febrero 2011, marzo 2013, febrero 2019, julio 2019).

Ana Miravalles (marzo, 2019).

Gustavo Monacci (julio, 2019).

Ida Muhamed (abril, 2019).

Carlos Mux (marzo 2011, marzo 2019).

Roberto “Chapa” Orzali (julio, 2019).

Cristian Peralta (abril 2014, mayo 2019).

Zulema Soria (julio, 2019).

Nicolás Testoni (febrero 2011, marzo 2013, marzo 2019).

Fabiana Tolcachier (marzo 2019, diciembre 2019).

Publicaciones periódicas

El balsazo (2012, enero 30). *Ecodías*. Recuperado de: <http://www.ecodias.com.ar/art/el-balsazo>

Ferro White, un año después (2004, septiembre 12). *La Nueva Provincia*. Recuperado de: <https://www.lanueva.com/nota/2004-9-12-9-0-0-ferro-white-un-ano-despues>

Las Ciudades Argentinas en el Centenario 1810-1910; *Cuaderno de Bahía Blanca* (1910), I (1). Buenos Aires: El Diario.

LINARES, Jaime (2015, enero 11). Inicio del museo ferroviario. *La Nueva Provincia*. Recuperado de <https://www.lanueva.com/nota/2015-1-11-0-17-0-inicio-del-museo-ferroviario>

SOSA, Cecilia (2006, diciembre 24). El pueblo unido. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3474-2006-12-24.html>

TELLAS, Vivi. *Proyecto Archivos*. Recuperado de www.archivotellas.com.ar

YUSZCZUK, Marina (2015, diciembre 18). Quetrén quetrén. *Página 12*. Recuperada de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10257-2015-12-19.html>

Bibliografía

Bibliografía específica sobre Ferrowhite

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.

____ (2019). Pensando en acto desde este sur. A propósito de poéticas que desenganchan al museo. En J. J. Capera Figueroa, *Discusiones, problemáticas y sentirpensar latinoamericano*, Tomo II (pp. 227-276), México y Buenos Aires: CoPaLa & Red de Pensamiento latinoamericano.

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). El museo empieza afuera: el testimonio de la memoria colectiva y el porvenir del pasado. En C. Gende; E. Padilla y A. Frischknecht (Eds.), *Diversidades en diálogo: interpretaciones, interpelaciones y realizaciones* (pp. 299-316). Neuquén: Centro de estudios en Filosofía de las Ciencias y Hermenéutica Filosófica del Comahue, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.

____ (2014c). 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* (pp. 45-80). Buenos Aires: Ed. del Signo.

____ (2017). Desdefiniciones y metamorfosis de la práctica en museos: poéticas otras. En *compilación III Jornadas Nacionales. VII Encuentro de Investigadores. Estética y Filosofía del arte*, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba.

____ (2018a). 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/Desplazamientos teóricos y poblacionales. Fronteras epistémicas y geográficas* (pp. 296-309). Cuiabá: Editorial de la Universidad Federal de Mato Grosso.

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

____ (2019). Archivo White: teatro documental, museo y memoria. *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (30), 107-127. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/7250>

COSTA, Flavia (2009). De qué hablamos cuando hablamos de “arte relacional”: de la forma rebelde a las ecologías relacionales. *Ramona revista de artes visuales*, (88), 9-17. Buenos Aires: Fundación START.

____ (2012). El tren de la cultura no pasa dos veces. Ferrowhite, dispositivo-museo y política potencial. *Astrolabio*, (8), 247-267.

FRESSOLI, María G. (2013a). Formas críticas del recuerdo en los Museos de Ingeniero White. Mirada y temporalidad, el recuerdo como experiencia. *Papeles de Trabajo*, 7 (11), 237-258.

____ (2013b). *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.

____ (2020). *Incomodar la mirada. Museos, artes visuales y memoria*. Tres de Febrero: EDUNTREF.

KATZENSTEIN, Inés (2010). The Museum revisited. *Artforum*, Nueva York, verano 2010. Recuperado de <http://www.artforum.com/inprint/id=25707>

MARTIRENA, Natalia y DÍAZ, Marcelo (2013). La ciudad en escena. Una experiencia de teatro documental en Bahía Blanca, Argentina. En T. Espantoso Rodríguez, (coord.) *Reflexiones entre los dos Bicentenarios. 1er. Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina* (pp. 161-168). Buenos Aires: GEAP Argentina.

RIBAS, Diana I. (2012). *Héroes contemporáneos en territorios fronterizos*. Conferencia presentada en *1er Congreso Nacional sobre Arte Público en Argentina*, Tucumán, Argentina.

____ (2013a). Cartografias Emergentes Fronteiriças. Aproximação da noção de territorio em alguns coletivos artísticos contemporâneos. En J. Cirillo C y Â. Grando (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* (pp. 36-47). São Paulo: Intermeios.

____ (2013b). Site specific: algunas reflexiones desde el sur de Latinoamérica. *Revista FAROL, do programa de pósgraduação em artes da UFES*, Vitoria, 9 (9), 31-48.

____ (2015, noviembre). *Entre problemas y experiencias: espacios públicos e instituciones artísticas en Bahía Blanca*. Ponencia presentada en las *VI Jornadas de Investigación en Humanidades. Homenaje a Cecilia Borel*, organizadas por el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina.

— (2017). Arte público y memoria ferroviaria regional (Sudoeste bonaerense, República Argentina, 2003/2016). *On the w@terfront*, (56), 9-39.

USUBIAGA, Viviana (2006). La construcción de “La Normalidad” en Buenos Aires – Proyecto Ex Argentina. *LatinArt.com; an online journal of art and culture*. Recuperado de LatinArt.com - La Normalidad: Proyecto Ex Argentina by Viviana Usubiaga

WILD, Horacio (2010). Teatro Documental - Testimonial. Archivo Caballero o lo imperecedero. *Fictiönis*. Recuperado de <http://fictionis.blogspot.com/2010/03/archivo-cavallero-o-lo-imperecedero.html>

Marco teórico-metodológico

ANDER-EGG, Ezequiel (1994). *El Taller. Una alternativa de renovación pedagógica*. Buenos Aires: Editorial Magisterio del Río de La Plata.

ANDERSON, Benedict (1993 [1983]). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

ARFUCH, Leonor y CATANZARO, Gisela (Comps.) (2008). *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*. Buenos Aires: Prometeo.

ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

____ (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

____ (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

____ (2018). *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim. Serie Zona de Crítica.

ATKINSON, Paul y DEMANONT, Sara (2015). Perspectivas Analíticas. En N. Denzin e Y. Lincoln, *Manual de Investigación Cualitativa* (pp. 369-407), IV. Barcelona: Gedisa.

BACZKO, Bronislaw (2005). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva visión.

BANDIERI, Susana (2001). La posibilidad operativa de la construcción histórica regional o cómo contribuir a una historia nacional más complejizada. En S. Fernández, y G. Dalla Corte, G. (Comps.), *Lugares para la Historia. Espacios, Historia Regional e Historia Local en los estudios contemporáneos*. Rosario: UNR Editora.

_____ (2008). La dimensión regional como alternativa analítica para pensar otros espacios y nuevas periodizaciones. En S. Bandieri, G. Blanco, y M. Blanco, (Comps.), *Las escalas de la historia regional comparada*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

BENJAMIN, Walter (2005), *Libro de los Pasajes*. Ed. Tiedemann R. Trad. L. Fernandez Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid: Ediciones Akal.

BHABHA, Homi (2004 [1994]). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

BORSANI María Eugenia (Comp.) (2014). *Ejercicios decolonizantes en este sur (subjetividad, ciudadanía, interculturalidad, temporalidad)*. Buenos Aires: Ed. del Signo.

BOURDIEU, Pierre (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En J. Povillon y otros, *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). México: Siglo Veintiuno editores.

_____ (2005). La lógica de los campos. En P. Bourdieu y L. Wacquant, *Una invitación a la sociología reflexiva* (pp. 147-172). Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

BRANDA, Silvia (2018). *La investigación cualitativa: métodos flexibles, apertura a la triangulación y el rol del investigador*. Ponencia presentada en *IV Jornada de Investigadores en Educación ADUM*. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar> > jie > paper > download

CARBONARI, María Rosa y CARINI, Gabriel Fernando (Comps.) (2020). *Historia local y regional: balances y agenda de una perspectiva historiográfica*. Río Cuarto: UniRío Editora.

CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

_____ (2001). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

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

FERNÁNDEZ, Sandra (2007). *Más allá del territorio: la historia regional como problema. Discusiones, balances y proyecciones*. Rosario: Prohistoria.

GONZÁLEZ CUBERES, María Teresa (1994). *El taller de los talleres. Aportes al desarrollo de talleres educativos*. Buenos Aires: Editorial Estrada.

GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely (2013 [1986]). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

HARVEY, David (2007). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*, Madrid: Akal.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (2008). Presentación: antagonismos temporales. En M. A. Hernández-Navarro (Comp.), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp. 9-16). Murcia: Cendeac.

HOLMES, Brian (2007). L'extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique Institutionnelle. *Multitude*, (28), 11-17.

HUYSEN, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

____ (2008). La nostalgia por las ruinas. En M.A. Hernández-Navarro (Comp.), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp. 35-56). Murcia: Cendeac.

JARA HOLLIDAY, Oscar (2018). *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos políticos*. 1ed. Bogotá: Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano.

MIGNOLO, Walter (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

PONS, Analet y SERNA, Justo (2002). En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis. *Prohistoria*, VI (6), 107-126.

____ (2007). Más cerca, más denso. La historia local y sus metáforas. En S. Fernández, *Más allá del territorio: la historia regional como problema. Discusiones, balances y proyecciones* (pp. 17-30). Rosario: Prohistoria.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2007). Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma economia de saberes. *Revista Critica das Ciências Sociais*, (78), 03-46.

____ (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce Extensión Universitaria.

____ (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, 16, (54), 17-39.

____ (2012). *De las dualidades a las ecologías*. La Paz: REMTE, Red Boliviana de Mujeres Transformando la Economía.

SOJA, Edward (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Spaces*. Boston: Wiley-Blackwell.

STEWART, Susan (1996). *On Longing*. Durham: Duke University Press.

VASILACHIS de GIALDINO, Irene (coord.) (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

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

Bibliografía específica sobre temas artísticos

ALBÁN-ACHINTE, Adolfo (2012). Estéticas de la re-existencia: lo político del arte. En Mignolo, Walter y Gómez, Pedro Pablo (Comps.), *Arte y Estética en la Opción Decolonial II*. Bogotá: Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

ALBERRO, Alexander *et al.* (2011). *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza - Universidad Pública de Navarra.

AZNAR ALMAZÁN, Yayo y MARTÍNEZ PINO, Joaquín (2010). *Últimas tendencias del arte*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

BAUDRILLARD, Pierre (1969). *El sistema de los signos*. México: Siglo XXI.

BENZACAR, Orly *et al.* (2006). *Circuitos latinoamericanos. Circuitos*

internacionales. Interacción, roles y perspectivas. Buenos Aires: arteBA Fundación.

BISHOP, Claire (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, (110), 51-79.

____ (2005). But is it installation art? *Tate etc*, 1 (3), 26-35.

____ (2006a). The social turn: collaboration and its discontents. *Artforum*, 44 (6), 178-183.

____ (2006b). *Participation*. London: Whitechapel Gallery and The MIT Press.

BORSANI, María Eugenia y MELENDO, María José (comps.) (2016). *Ejercicios decolonizantes en el Arte: experiencias estéticas desobedientes*. Buenos Aires: Ed. del Signo.

BOURRIAUD, Nicolas (2006 [1998]). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

____ (2008). Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica. En M. A. Hernández-Navarro (Comp.) (2008), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp. 17-34). Murcia: Cendeac.

____ (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

____ (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

CAPASSO, Verónica Cecilia (2016). Arte post inundación en la ciudad de La Plata. Propuestas colectivas y cooperativas un año después del 2A. *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 15, 299-309. Recuperado de (PDF) Activismo artístico en el contexto de la post inundación. Propuestas colectivas y cooperativas un año después del 2A (researchgate.net)

CAPASSO, Verónica Cecilia y BUGNONE, Ana Liza (2019). Activismo artístico y memoria: el caso de la desaparición de Santiago Maldonado. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 14* (2), xx-xx. Recuperado de <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.aaym>

CHAUVIÉ, Omar (2018). *Emergencia y modos de consolidación de una nueva poesía en Bahía Blanca (1985-2001)*. Tesis doctoral, sin publicar, Universidad Nacional del Sur.

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

DANTO, Arthur (2003). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la Historia*, Buenos Aires, Paidós.

DAVID, Guillermo (2005). Bahía según... Guillermo David. *El Prisma; revista cultural*. Bahía Blanca, año 1 (6), s/p.

DE DIEGO, Estrella (2015). *Artes visuales en Occidente desde la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Cátedra.

DE DIEGO MURILLO, Nerea (2016). *La colección como práctica artística. Una aproximación a los procesos artísticos y comportamientos coleccionísticos desde la experiencia personal*. Tesis doctoral, Universidad del País Vasco.

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

____ (2008 [1996]). *Agorafobia*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Recuperado de http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_12_Deutsche.pdf

ESCOBAR, Ticio (2014 [1986]). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.

____ (2020). *Aura latente. Estética / Ética / Política / Técnica*. Asunción: CAV/Museo del Barro.

____ (2021) *Contestaciones: arte y política en América Latina: textos reunidos de Ticio Escobar: 1982-2021*. 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

ESPOSITO, Roberto (2016). *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz editores.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora y PRADEL, Antonio (2015). Una conversación con Suely Rolnik. *Re-visiones*, (5). Recuperado de <http://re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/49>

FLECK, Robert (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas,*

coleccionistas, galerías. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.

FOSTER, Hal (2005). Arte festivo. *Otra Parte*, (6). Buenos Aires, Recuperado de <http://www.revistaotraparte.com>

____ (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina. Teoría y praxis*. México: Grijalbo.

____ (1998 [1979]). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI editores.

____ (2001 [1989]). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Grijalbo.

____ (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.

GENÉ, Marcela M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires: FCE-Universidad San Andrés.

GIUNTA, Andrea (2004). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: Paidós.

____ (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

____ (2010). *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia.

____ (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

____ (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

GONZÁLEZ, Malala (2015). *La organización negra: performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Interzona editora.

GROYS, Boris (2008). La Topología del Arte Contemporáneo, (trad. Ernesto Menéndez-Conde). *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press, 71-80.

____ (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

GUASCH, Anna Maria (2008). De la colección a la acción de coleccionar. *La Vida Privada. Colección de José María Civit. Representaciones de la tragedia y banalidad contemporáneas*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beula.

____ (2016). *El arte en la era de lo global (1989-2015)*. Madrid: Alianza.

HEINICH, Nathalie (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro Libros.

HERNANDORENA, Agustín (2013). “La tribu de mi calle”, en T. Espantoso Rodríguez (Coord.) (2013). *Reflexiones entre los dos Bicentenarios (2010-2016)* (pp. 147-160). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA.

HERRERA, María José (2014). *Cien años de arte argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

JAMESON, Fredric (2000 [1998]). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

JIMÉNEZ, José y CASTRO, Fernando (Edits.) (1999). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos.

JIMENEZ, Marc (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu.

KASTNER, Jens (2007). Artistic Internationalism and Institutional Critique. *Transversal Texts*, noviembre. Recuperado de <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/kastner/es/>

____ (2014). Art and Activism (Against Groys). *Transversal Texts*, diciembre. Recuperado de <https://transversal.at/blog/Art-and-Activism>

KWON, Mikon (1997). One Place After Another: Notes on Site Specificity. *October*, 80, 85-110.

LADDAGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana

Hidalgo editora.

LIND, Maria (2007). The Collaborative Turn. En J. Billing, M. Lind, L. Nilsson (Eds.), *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (pp. 15-31). Londres: Black Dog Publishing,

LONGONI, Ana (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo?, *Sociedad*, (24), Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Recuperado de Repositorio Digital Institucional de la Universidad de Buenos Aires: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/17-Longoni.pdf>

____ (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

____ (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Atuel.

____ (2013). El delirio permanente. *Separata*, (17), diciembre de 2012. Recuperado de Separata-17-3-20.pdf (unr.edu.ar)

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2013 [2000]). *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

LÓPEZ MAC KENZIE, J. y SOLER, M. (2014). 2A. *El naufragio de La Plata*. La Plata: La Pulseada.

LÓPEZ PIÑEYRO, Hernán Ignacio (2018). *Arte y política en la Argentina postdictatorial: cuatro máquinas sensibles del Grupo de Arte Callejero (2001-2012)*. Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, sin publicar, Universidad Nacional de San Martín.

MALOSETTI COSTA, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MORGAN, Robert (1998 [1994]). *El fin del mundo del arte y otros ensayos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

MOSQUERA, Gerardo (1999). Robando del pastel global. En J. Jiménez y F. Castro (Edits.). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos.

____ (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: EXIT Publicaciones.

MOUFFE, Chantal (2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 1 (2), summer. Recuperado de <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>

NANCY, Jean-Luc (2014). *El arte hoy*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

PERNIOLA, Mario (2016). *El arte expandido*. Madrid: Casimiro Libros.

RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús (Eds.) (2009). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

RANCIÈRE, Jacques (2002 [2000]). *La división de lo sensible: Estética y Política*. Salamanca: Editorial Salamanca.

____ (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Muse d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

____ (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

____ (2010 [1987]). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación cultural*. Laertes: Barcelona.

____ (2011 [2004]). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

RECASENS, Anna (2014). Espacios, experiencias y recorridos interiores. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 4 (1), 95-110.

RIBAS, Diana I. (2018). Arte y activismo. Intervenciones artístico-políticas críticas al gobierno de la alianza "Cambiemos" (Bahía Blanca, Rep. Argentina, 2015-2018). *Revista FAROL, do programa de pós-graduação em artes da Universidade Federal do Espírito Santo*, 14 (19), 160-175.

RICHARD, Nelly (1998). Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural. En S. Castro-Gómez y E. Mendieta (Coords.), *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate* (pp. 245-270). Ciudad de México: University of San Francisco.

____ (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

____ (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Editora Diego Portales.

____ (Comp.) (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*. Santiago de Chile: Editora Diego Portales.

____ (Edit.) (2018). *Arte y política 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

THOMPSON, Don (2015). *La supermodelo y la caja de Brillo. Los entresijos de la industria del arte contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.

TRÍPODI, María Victoria (2019). La inundación a través del colectivo La Joda. Intervención Estadios de la memoria colectiva. *Metal*, (5). Recuperado de <https://doi.org/10.24215/24516643e015>

VIDAL, Ana (2010). Arte y memoria colectiva. Representaciones de la militancia política y la represión de la década del '70 en Bahía Blanca (Argentina), 1995-2009. *Antíteses, Ahead of Print*, 3 (5). Recuperado de <http://www.uel.br/revistas/indez.php/antiteses>

____ (2016). *Experiencias del “teatro militante” en Bahía Blanca, 1972-1978*. Tesis doctoral, sin publicar, Universidad Nacional del Sur.

Bibliografía específica sobre temas museológicos

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (1999). *Museología y museografía*. Barcelona: El Serbal.

ARTIGUENAVE, Darío Gastón (2018). *Recuperación de memorias, imaginaciones poéticas, interpelaciones educativas y horizontes de emancipación. Una articulación entre prácticas de comunicación/educación y museología social*. Tesis doctoral, sin publicar, Universidad Nacional de La Plata.

ÁVILA ARAUJO, Carlos Alberto (2012). Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST* -, 5 (2), 31-54.

BARTOLOMÉ, Olga *et al.* (2019). Dossier: Nueva Museología, Museología Social. *Revista del Museo de Antropología*, 12 (2), 123-128.

BERMEJO, Talía y CORTÉS ALIAGA, Gloria (2019). Museos híbridos, feministas, descolonizados. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (14), primer semestre, 55-62.

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

BLASCO, María Élica (2007). *Los museos históricos en Argentina entre 1889 y 1943*, ponencia presentada en *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007. Recuperado de <http://rodolfojiunta.com.ar/Patrimonio/Biblio%20036.pdf>

____ (2009). *El Museo Histórico y Colonial de la provincia de Buenos Aires (Luján), 1918-1938*. Tesis doctoral, sin publicar, Universidad de Buenos Aires.

____ (2010). La formación del Parque Evocativo y Museo “Los Libres del Sur” (Dolores, 1939-1942). *Cuadernos del Sur-Historia*, (39), 9-36.

____ (2013). El peregrinar del gaucho: del Museo de Luján al Parque Criollo y Museo Gauchesco de San Antonio de Areco. *Quinto Sol*, 17 (1), enero-junio, 1-22.

____ (2013). Museografía y recreación de la historia: la formación del Museo Pampeano y Parque “Los Libres del Sur” (Chascomús, 1939-1943). *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 3 (1), 1er semestre, 1-18.

____ (2013). Productos culturales conmemorativos. La azarosa constitución de la Casa Histórica de la Independencia durante la década de 1940. *Anuario IEHS*, 32 (1), 51-73.

____ (2016). Entre nación y provincia. La organización de museos históricos en Salta durante las décadas de 1930 y 1940. *Andes*, 27, 1-20.

BRULON SOARES, Bruno; BROWN, Karen y NAZOR, Olga (Edits.) (2018). *Defining the Museum of the 21st century*. Paris: ICOM/ ICOFOM.

BRULON SOARES, Bruno (edit.) (2019). *A History of Museology – Key authors of museological theory*. Paris: ICOFOM.

CARDOSO, Eduardo y CUTY, Jeniffer orgs. (2012). *Acessibilidade em ambientes culturais*. Porto Alegre: Marca Visual.

CASTILLA, Américo (Comp.) (2010). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

____ (2017). La profesionalización de los museos en Argentina. Desde la centralidad de los objetos a la prioridad del visitante. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (10), 137-145.

CHAGAS, Mario (2011 [1985]). Um novo (velho) conceito de museu. *Cadernos De Estudos Sociais*, 1 (2). Recuperado de <https://fundaj.emnuvens.com.br/CAD/article/view/971>

____ (2000). *Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus*. Anais do II Encontro internacional de ecomuseus: comunidade, patrimônio e desenvolvimento sustentável e IX ICOFOM-LAM: museologia e desenvolvimento sustentável na América Latina e Caribe, 12- 17. Rio de Janeiro: ICOFOM-LAM.

____ (2007). La radiante aventura de los museos. *IX Seminario sobre Patrimonio Cultural Museos en Obra*, 21 y 22 de noviembre de 2007. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

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

____ (2015). Museologia social e Cultura: o movimento continua sendo. En C. Guimaraens, V. Rangel y M. Bertotto (Orgs.) *Museologia social e Cultura*. Rio de Janeiro: Río Books, 271-276.

____ (2017a). Las dimensiones política y poética de los museos: fragmentos de la museología social. En Rubio, José Fernando y Vignolo, Paolo (eds). *Museos Memoria Historia, 20 y 21 de octubre de 2016: memoria / Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

____ (2017b). Museus e patrimônio: por uma poética y una política decolonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. IPHAN, (25), 121-136.

____ (2019). Memória Social em fragmentos: o poder das encruzilhadas e a museologia em ação. *Cadernos Sesc de Cidadania*. São Paulo: Edições Sesc, (15), 36-40.

CHAGAS, Mario y ABREU, Regina (2008). Un museo en la Favela de la Maré: memorias y narrativas en favor de la dignidad social. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (4), 98-111.

CHAGAS, Mario y GOUVEIA, Inês (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Museologia Social. Cadernos do Ceom*. Ano 27 (41). Chapecó: Unochapecó, 9-22.

CHAGAS, Mario; PRIMO, Judite; STORINO, Claudia y ASSUNÇÃO, Paula (2018). A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. *Cadernos De Sociomuseologia*, 55 (11). Recuperado de <https://doi.org/10.36572/csm.2018.vol.55.03>

CHAGAS, Mario y BOGADO, Diana (2017). *A museologia que não serve para a vida, não serve para nada: o museu das remoções como potência criativa e potência de resistência*. Conferencia en *IV Congresso Internacional Educação e Acessibilidades em Museus e Património*, Lisboa.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane e BRASILEIRO, Alice (2012). *Acessibilidade a Museus*. *Cadernos Museológicos*, 2. Brasília, DF: MinC/Ibram. Recuperado de <http://www.ilandocs.org> (ilandocs.org)

COPIDIS (2015). *Manual Práctico de Diseño Universal. Basado en la Ley 962 "Accesibilidad física para todos"*. Buenos Aires. Recuperado de http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/manual_practico_de_diseno_univers_al.pdf

DELFINO, Daniel D.; ALBERT, Yamila; BARALE, Andrés; DÍAZ, R. Alejandro; DUPUY, Sabine J. P.; ESPIRO, Valeria E.; PISANI, M. Gustavo; VIENNOT, Anaïs; CUELLO BULACIOS, M. Cecilia; GONZÁLEZ, Cristián A. y GUANCA, K. Anahí (2015). Museo, territorio, sujetos. Cuestiones en torno al rol y la agencialidad de los pobladores locales en la construcción conjunta de un Museo Integral: el caso de Laguna Blanca (Catamarca, Argentina). En: *VI Encuentro de Museos Universitarios del Mercosur. III Encuentro de Museos Universitarios Latinoamericanos y del Caribe*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 140-147.

DELFINO, Daniel D.; DUPUY, Sabine J. P. y PISANI, Gustavo (2019). Entre la academización del conocimiento indígena y la indianización del Museo Integral de Laguna Blanca: discursos y prácticas en medio de procesos de indigenización. *Revista del Museo de Antropología*, 12 (2), 149-156.

DÍAZ BALERDI, Ignacio (2002). ¿Qué fue de la Nueva Museología? El caso de Québec. *Artigrama*, (17), 493-516.

DUPUY, Sabine (2013). Desde una búsqueda museológica, hacia la reapropiación patrimonial de las comunidades puneñas de Laguna Blanca (Catamarca-Argentina), *V Encuentro de Museos Universitarios del Mercosur. I Encuentro de Museos Universitarios Latinoamericanos y del Caribe*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 162-175.

EIDELMAN, Jacqueline; ROUSTAN, Mélanie; GOLDSTEIN, Bernadette (2013). *El museo y sus públicos: el visitante tiene la palabra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ariel.

FASCE, Pablo Javier (2017). *El noroeste y la institucionalización de las artes en*

Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955). Tesis doctoral, sin publicar, Universidad Nacional de San Martín.

FERNÁNDEZ WALKER, Aldana (2020). Los Programas Públicos del Museo Evita de Buenos Aires. Estrategias para un museo accesible e inclusivo. En Y. Girault e I. Orellana Rivera (Coord.), *Actas Coloquio Internacional Museología Participativa, Social y Crítica* (pp. 227-241). Santiago de Chile: Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Florescano, (Comp.), *El patrimonio cultural de México* (pp. 16-33). México: Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA, Susana (2007). Museos escolares, colecciones y la enseñanza elemental de las ciencias naturales en la Argentina de fines del siglo XIX. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 14 (1), 173-196.

GIRAULT, Yves y ORELLANA RIVERA, Isabel (Coord.) (2020). *Actas Coloquio Internacional Museología Participativa, Social y Crítica*. Santiago de Chile: Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, (2007). La Museología ante los retos del siglo XXI. *Revista electrónica de patrimonio histórico*, (1), 333-358.

____ (2018). *Reflexiones museológicas desde los márgenes*. Guijón: Trea.

JERIA, Verónica (2016). Patagonia 1973: historias del Museo Etnográfico en la Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires. *Fragmentos del pasado. Revista de Arqueología*, (2), 9-28. Recuperado de <http://www.fundacionazara.org.ar/img/revista-fragmentos-del-pasado/002/fragmentos-2016-002-09-28.pdf>

LAVADO PARADINAS, Pedro J. (2015). La museología social: en y con todos los sentidos. Hacia la integración social en igualdad. *Her&Mus: Heritage and Museography*, 7 (1), 65-68.

LECHNER, Elsa (2012). Oficinas de Trabalho Biográfico: pesquisa, pedagogia e ecologia de saberes. *Educação & Realidade*, 37 (1), 71-85.

LEÓN, Aurora (1995). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

LONGONI, Ana (2019). Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (14), 62-74.

LORENTE, Jesús-Pedro (2006). Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica. *Museos.es*, (2), 24-33.

MAIRESSE, François y DESVALLÉES, André (2010) (Dir.). *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin e ICOM.

MAIRESSE, François (2013). *El museo híbrido*. Buenos Aires: Ariel.

MALOSETTI COSTA, Laura (2010). Arte e historia. En A. Castilla (Comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 71-88). Buenos Aires: Paidós.

____ (2013). Arte e historia en los museos: nuevos y viejos desafíos. *Voces en el Fénix*, (29), 60-67.

MARTIN I OLIVERAS, Antoni (2013). El concepto de museo y su ampliación epistemológica. Escuelas museológicas modernas y contemporáneas. Una visión historiográfica. *Her&mus*, (13), 100-112.

MAYONI, Gabriela (2019). *Colecciones, museos y enseñanza de la historia natural en los colegios nacionales argentinos (1870-1900)*. Tesis doctoral, sin publicar, Universidad de Buenos Aires.

MENSCH, Peter van (2016). Metamuseological challenges in the work of Zbyněk Stránský. *Museologica Brunensia*, 5 (2), 18-26.

MINOM (1984). *Declaración de Québec. Principios básicos de una nueva museología*, recuperado de <http://museosdesantafe.com.ar/wp-content/uploads/2014/08/DECLARACION-DE-QUEBEC.pdf>

____ (1992). *Declaración de Caracas*. Programa Regular de Cultura de la UNESCO para América Latina.

____ (2017). *Declaración de Córdoba. La museología que no sirve para la vida, no sirve para nada*. XVIII Conferencia Internacional del MINOM-ICOM. Recuperado de <http://www.minom-icom.net/noticias/minom-cordoba-declaration-2017-es-pt-fr-en>

MERLINO, Reynaldo y RAIMONDI, Sergio (1998). Lo viví porque me acuerdo. Modos del relato oral en el Museo del Puerto de Ingeniero White. *Voces recobradas*, 1 (2), 24-31.

MOUTINHO, Mario (2012). Nueva museología de ayer, sociomuseología de hoy: de los procesos históricos a las tendencias actuales. *Revista de Museología (RdM)*, (53), 30-33.

MOYA, Laura, GRAMAJO BÜHLER, Matías y DI LULLO, Eugenia (2010). Museo Universitario de Arqueología: 10 años después...I Congreso Nacional de Museos Universitarios (La Plata, Argentina, octubre 2010). Recuperado de Museo Universitario de Arqueología: 10 años después... (unlp.edu.ar)

MOYA, Laura (2020). *Hacia la integración entre Museo y Comunidad en la localidad de Trancas (Tucumán/Argentina)*. Tesis de Maestría en Museología, sin publicar, Universidad Nacional de Tucumán.

MUSEO DEL PUERTO DE ING. WHITE (2001). *De la ría a la panza. Chupín whitense (de naturales, sociales, lengua, matemática, plástica, música, teatro y cocina)*. Bahía Blanca: La Cocina del Museo.

____ (2002) *No sabe qué rica la mojarrita frita. Recetas, historias y dibujos de chicos de una escuela de White*. Bahía Blanca: Museo del Puerto de Ing. White.

____ (2003). *Qué bien se vive (en el Caribe). Taller De la Ría a la Panza*. Bahía Blanca: Museo del Puerto de Ing. White.

____ (2004). *A vuelo de chanco. Mapas aéreos del barrio Saladero*. Bahía Blanca: Museo del Puerto de Ing. White.

Museos en Obra - IX Seminario sobre Patrimonio Cultural (2007). Santiago de Chile: DIBAM.

PANELLI SARRAF, Viviane (2008). *Reabilitação do museu: políticas de inclusão social por meio da acessibilidade*. Tesis de maestría. Escuela de Comunicación y Artes. USP. Recuperado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-17112008-142728/es.php>

PANOZZO ZENERE, Alejandra (2018). *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del museo de arte contemporáneo*. Rosario: UNR Editora.

PEARCE, Susan (1995). Estructurar el pasado: las exposiciones arqueológicas.

Museum international, XLVII (185), 9-13.

PEGORARO, Andrea (2009). *Las colecciones del Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires: un episodio en la historia del americanismo en la Argentina 1890-1927*. Tesis doctoral, sin publicar, Universidad Nacional de Buenos Aires.

PEREIRA, Marcella (2018). *Museología Decolonial: Los puntos de la memoria y la insurgencia de la creación museal*. Tesis doctoral, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

PÉREZ CASTELLANOS, Leticia (coord.) (2016). *Públicos y museos: ¿qué hemos aprendido?*, 1. México: ENCRyM-INAH. Recuperado de <https://www.encrym.edu.mx/Uploads/Publicaciones/PDF-68123.pdf>

____ (2017). *Apuntes para pasar de la teoría a la práctica*, vol. 2. México: ENCRyM-INAH. Recuperado de ENCRyM___estudios_sobre_publicos_V-II.pdf (ilamdocs.org)

PERRIERE, Hernán (2019). *Patrimonio, Nación y Escuela Secundaria. El uso de los Museos de Historia y el tratamiento del pasado Regional y Nacional en el sur de la Provincia de Buenos Aires*. Tesis doctoral, sin publicar, Universidad de Buenos Aires.

PODGORNY, Irina y LOPES, María Margaret (2008). *El desierto en vitrina. Museos e historia natural*. México: Limusa.

PREBISCH, L. y RIBOTTA, E. (2009). Museo de Arqueología: primer caso de inclusión de público no vidente en Tucumán. En libro de resumen del *Primer Encuentro Nacional sobre Accesibilidad en los Espacios Patrimoniales* (pp. 72-83). Tucumán: Horco Molle.

PUPIO, Alejandra (2012). *Profesionales y aficionados en la conformación, interpretación y exhibición de las colecciones arqueológicas Coleccionistas y museos de la provincia de Buenos Aires* (Vol. 1 y 2). Tesis doctoral, sin publicar, Universidad de Buenos Aires.

Red de museos comunitarios de América: www.museoscomunitarios.org

RIBAS, Diana I. (2019). Otra revisión de un relato consolidado. En M. de las N. Agesta y J. López Pascual (Coords.), *Estado del Arte* (pp. 61-86). Bahía Blanca: EdiUNS.

ROLNIK, Suely (2006). Geopolítica del Chuleo. *Transversal Texts*, octubre. Recuperado de <https://transversal.at/transversal/1106/rolnik/es>

____ (2007). La memoria del cuerpo contamina el museo. *Transversal Texts*, enero. Recuperado de <https://transversal.at/transversal/0507/rolnik/es>

____ (2008). Furor de archivo. *Revista colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 9 (18), 9-22.

____ (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta limón.

SANTOS, Paula Assunção dos (2010). Introduction: To understand New Museology in the 21st Century. *Cadernos de Sociomuseologia*, (37), 5-11.

SANCHO QUEROL, Lorena (2014). *Museos polifónicos, memorias cotidianas y esencias urbanas*. En *Actas del 7º Congreso CEISAL, Memoria, Presente y Futuro en América Latina*. Oporto, CEISAL, UFP.

SUASNABAR, María Guadalupe (2013). *Arte y sociedad en Tandil: el desarrollo de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y la creación del Museo Municipal, 1916-1938*. Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, sin publicar, Universidad Nacional de San Martín.

____ (2019). *De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955*. Tesis doctoral, sin publicar, Universidad Nacional de San Martín.

TOLCACHIER, Fabiana, RIBAS, Diana y MENGHINI, Raúl (Coords.) (2016). *¿Un espejo roto? Marcas del pasado reciente en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: EdiUNS. Recuperado de Repositorio Digital Institucional de la Universidad Nacional del Sur (RID-UNS): [¿Un espejo roto? Marcas del pasado reciente en Bahía Blanca](#)

TORRES, Marcela *et al.* (2020). Infancia Transgénero en Chile. Centro Educativo Selenna Escuela Amaranta 2019-2020 Área de Educación, Mediación y Ciudadanía del Museo Histórico Nacional. En Y. Girault e I. ORELLANA RIVERA (Coord.), *Actas Coloquio Internacional Museología Participativa, Social y Crítica* (pp. 289-300). Santiago de Chile: Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral.

UNESCO (1973). Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui. Table ronde organisée par l'Unesco, Santiago du Chili, 1972. *Museum*, XXV (3). Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127362fo.pdf>

VALDEBENITO CARRASCO, Yocelyn (2019). Del *arjé* a los saberes nómades: La dimensión política de la educación en los museos artísticos. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (14), primer semestre, 176-187.

VARINE, Hughes de (2000). El ecomuseo. *Ciencias & Letras*. Porto Alegre, (27), 61-101.

____ (2007). El ecomuseo. Una palabra, dos conceptos, mil prácticas. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, (8), 19-27.

____ (2014). O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do CEOM, Centro de Estudos do Oeste de Santa Catarina*, 27 (41), 25-35.

____ (2020). *El ecomuseo singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo*. Santiago: Ediciones ICOM Chile.

VAZQUEZ, Rolando (2018). El Museo, Decolonialidad y el Fin de la Contemporaneidad". *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, 9, 46-61.

VENEGAS ADRIAZOLA, Fernanda (2020). Recuerdos por siempre, patrimonio y memorias desde la cárcel. En Y. Girault e I. Orellana Rivera (Coord.), *Actas Coloquio Internacional Museología Participativa, Social y Crítica* (pp. 339-355). Santiago de Chile: Ediciones Museo de la Educación Gabriela Mistral.

ZAVALA, María del Rosario (2016). *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)*. Tesis doctoral, sin publicar. Universidad Nacional de Cuyo.

Bibliografía específica sobre temas históricos

AGESTA, María de las Nieves; LÓPEZ PASCUAL, Juliana y VIDAL, Ana María (2018). Bahía Blanca en su dimensión cultural. En M. Cernadas de Bulnes y J. Marcilese (Coords.), *Bahía Blanca durante el siglo XX. Una historia política, económica y socio-cultural* (pp. 207-271). Bahía Blanca: EdiUNS.

FRANCO, Daniel (2018). Reflexiones sobre la política cultural del kirchnerismo. *Sociales en debate*, (10), 13-23.

HEREDIA CHAZ, Emilce (2014). *De la Responsabilidad a la Contaminación Social Empresaria: la ingeniería social del Polo Petroquímico de Bahía Blanca*. Tesis de Licenciatura en Historia, sin publicar, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

____ (2018a). *Industria petroquímica, desigualdades hídricas y extractivismo urbano: Hacia una ecología política del agua en Bahía Blanca*. En 3° Jornadas Nacionales de Ecología Política. Universidad Nacional de San Juan, San Juan.

____ (2018b). Industria petroquímica, extractivismo urbano y derechos humanos. En M. Campana y J. Giavedoni (Comps.), *Debates sobre Estado, gobierno y control social. La Violencia como condición del Neoliberalismo*. PEGUES: Rosario.

____ (2018c). *La tercera fundación de Bahía Blanca: la ciudad en la transformación neoliberal*. Bahía Blanca: Ediuns.

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.

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.

LÓPEZ PASCUAL, Juliana (2014). *Representaciones, prácticas y tensiones en la institucionalización de las actividades culturales. Bahía Blanca, 1940-1969*. Tesis de Doctorado en Historia, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

MOLINA, Hernán (2007). *1886-2003. Intendentes de Bahía Blanca. Comisionaturas*. Bahía Blanca: Imprenta Fiore.

MONACCI, Gustavo (1979). *La Colectividad Británica en Bahía Blanca*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.

NOCETI, Belén (2017). ¿Reserva, puerto o ría? Conflicto socioambiental en el estuario de Bahía Blanca, Argentina. *Etnografías Contemporáneas*, 3 (4), 64-91.

NORA, Pierre (1998). La aventura de Les lieux de mémoire. *Ayer*, (32), 17-34.

NOVARO, Marcos (2010). *Historia de la Argentina 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

PUCCIARELLI, Alfredo R. y CASTELLANI, Ana (Coords.) (2017). *Los años del*

kirchnerismo: La disputa hegemónica tras la crisis del orden neoliberal. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI.

RAMBORGGER, María Alejandra y LORDA, María Amalia (2009). La situación ambiental del área costera de la bahía Blanca: un análisis cualitativo a través de sus paisajes. *Huellas*, (13), 172-191.

____ (2010). Análisis de las transformaciones antrópicas de la franja costera de la Bahía Blanca a partir de la interpretación de fotografías aéreas. *Revista Universitaria de Geografía*, 19 (1), 49-70.

RIBAS, Diana I. (2008). *Del fuerte a la ciudad moderna: imagen y autoimagen de Bahía Blanca*. Tesis doctoral, sin publicar, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

VALES, Laura (2003), octubre 03. Una breve historia de los planes sociales. De Cutral-Có a los planes productivos con subsidios. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/elpais/subnotas/26350-9596-2003-10-05.html>.

VIÑUALES, Graciela y ZINGONI, José (1990). *Patrimonio urbano y arquitectónico de Bahía Blanca*. Bahía Blanca: La Nueva Provincia.

ZINGONI, José María (1996). *Arquitectura industrial: ferrocarriles y puertos. Bahía Blanca, 1880-1930*. Bahía Blanca: EdiUNS.