

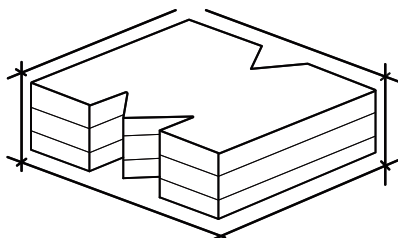
Museos de Bahía



MUSEONARIO

— cómo se hacen los museos de Bahía —

Museos de Bahía



MUSEONARIO

— cómo se hacen los museos de Bahía —

Christian Díaz

(compilador)

Reynaldo Merlino

Andrés Duprat

Jaime Linares

Lucía Bianco

Nicolás Testoni

Christian Díaz

Ana Luisa Dozo

Luis Sagasti

Marcelo Díaz

Sergio Raimondi

“Museonario” fue publicado el 6 de octubre de 2022 en la ciudad de Bahía Blanca.

Bajo la Dirección de Museos de Bahía, dependiente del Instituto Cultural de Bahía Blanca. La edición estuvo a cargo de Marcelo Díaz y el diseño a manos de Daniel Saladino. La impresión, resultado de la Orden de Compra Municipal N° 5027, estuvo al cuidado de Gráfica Zinger.

Museonario : cómo se hacen los Museos de Bahía / Christian Díaz ... [et al.] ;
compilación de Christian Díaz ; editado por Marcelo Díaz. - 1a ed. - Bahía
Blanca : Museos de Bahía Ediciones, 2022.
200 p. ; 21 x 15 cm. - (Museonario / Christian Díaz ; 1)

ISBN 978-987-48788-2-3

1. Museos. 2. Museología. I. Díaz, Christian, comp. II. Díaz, Marcelo, ed.
CDD 069.0982

MUSEONARIO	5
DIPLOMADO EN INTUICIÓN. CÓMO PASAR DE ENUNCIATIVO Y NARCISISTA A REFLEXIVO Y COMBATIVO	13
ESPACIO CONTEMPORÁNEO SE ABRE	47
ACUPUNTURAS URBANAS: MUSEOS	71
MUSEOS ENTRE CONTAINERS I - VARIACIONES SOBRE LA PREGUNTA: “¿QUÉ COMEMOS HOY?”	83
MUSEOS ENTRE CONTAINERS II - MUSEO TALLER APUNTES PARA ENTRAR Y SALIR DEL MUSEONARIO	97
TE JUEGO LO QUE QUIERAS CUANDO EL DEPORTE ES HACER MUSEO	109
LA CREACIÓN DEL ÁREA DE CULTURA MUNICIPAL Y LOS PRIMEROS MUSEOS DE BAHÍA BLANCA	127
¿PALABRAS PARA QUÉ? I - COMO BAILAR SOBRE ARQUITECTURA	141
¿PALABRAS PARA QUÉ? II - SULTANES DEL RITMO	149
SALIR DEL MUSEO CAMINATAS	165
AUTORES MUSEONARIO	191

MUSEONARIO

Cómo se hacen los Museos de Bahía

Este libro nace de **Museonario**, el primer seminario de museos de Bahía Blanca, que a su vez surgió de la necesidad de que los propios protagonistas contaran la experiencia de creación de cuatro museos de la ciudad, nacidos en cuatro décadas distintas: Museo del Puerto de Ingeniero White (1987); Museo de Arte Contemporáneo -MAC- (1995); Ferrowhite Museo Taller (2004) y Museo del Deporte Atilio Fruet (2011). ¿Cuál es el origen de cada uno de estos museos? ¿Cómo era el contexto local y nacional en el cual emergen? ¿Qué condiciones sociales, políticas, culturales se dieron para que, en las últimas cuatro décadas, se formaran en Bahía Blanca cuatro museos? ¿Qué tienen en común sus historias? ¿Qué los diferencia? ¿Qué los emparenta?



La secuencia de sus historias particulares conforma un hilo conductor alrededor del cual se promueven reflexiones, debates y aprendizajes:

- Con la vuelta de la democracia, las inquietudes de los vecinos y vecinas de Ingeniero White comienzan a impulsar un museo que dé cuenta de la vida cotidiana en su localidad y de la inmigración a la ciudad de Bahía Blanca. Como resultado de este proceso, en 1987, se inaugura el Museo del Puerto de Ingeniero White. Reynaldo Merlino fue su primer director. Sergio Raimondi lo dirigió en los 2000. Lucía Bianco es la actual directora.

A mediados de los 90 se abre en la ciudad de Bahía Blanca el primer museo de arte contemporáneo del país, el MAC. Más allá de un nuevo museo, lo que aparece entonces en el panorama local y nacional es un nuevo concepto de museo. Andrés Duprat fue el primer director del Museo de Bellas Artes y creador del MAC, Luis Sagasti integró el equipo de trabajo y fue redactor de los textos de las muestras.

Post crisis del 2001, y frente al vaciamiento y desguace de lo que fuera la usina General San Martín y sus talleres de trabajo, surge en dicho espacio Ferrowhite Museo Taller. Reynaldo Merlino fue el primer director, Marcelo Díaz integró el equipo de trabajo y Nicolás Testoni es el actual director.

Iniciada la segunda década de este siglo, en la ciudad conocida históricamente como capital nacional del básquetbol, nace el museo más joven de Bahía Blanca: el Museo del Deporte, renombrado recientemente como Museo del Deporte “Atilio Lito Fruet”, quien fuera una gloria del básquet local y gestor e



impulsor de este museo. Christian Díaz, Director de Museos y Arte de la ciudad, tiene el Museo del Deporte a su cargo.

Los encuentros de Museonario se desarrollaron entre los meses de abril y junio de 2022, con frecuencia quincenal. La dinámica incluyó un encuentro de índole teórica, los días viernes, con las ponencias y presentaciones que dan forma a este libro y, los días sábados por la mañana, la visita a un museo, con el objetivo de continuar la charla en un formato de diálogo en el espacio, recorriendo las salas, los edificios y las cercanías. La apertura de este seminario -y el conjunto de intenciones que lo movilizan- se suma a la serie de conmemoraciones por los 50 años de la Declaración de la Mesa de Santiago de Chile, encuentro fundamental e inspirador para los museos de América Latina. En él se reunieron trabajadores de la región y científicos sociales para reflexionar acerca del museo como institución e impulsar museos al servicio de la sociedad, de la cual son parte inalienable, para que participen activamente en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven.

En este volumen se incluye también un repaso por la creación de los otros museos de la ciudad, de la mano de Ana Luisa Dozo, directora del Museo y Archivo Histórico. Ana Luisa nos cuenta sobre el nacimiento del Museo de Bellas Artes, primer museo de la ciudad, sobre la creación del Museo y Archivo Histórico, del Museo de Ciencias y finalmente del Museo Fortín Cuatrerros en Gral. Daniel Cerri.

La participación de Jaime Linares en este libro, quien fuera intendente de Bahía Blanca en el período 1991-2003, se da para contar-nos sobre las posibilidades y decisiones vinculadas con la apertura de un nuevo museo y con la gestión de un espacio que albergara a un museo.



La pertinencia y particularidad de la propuesta de la Dirección de Museos y Arte de Bahía Blanca radica en su mirada de los procesos culturales, en el hacer museo desde la perspectiva local y regional y en la necesidad de repensar las tareas y compromisos de los museos en la sociedad contemporánea. Confiamos que en el intercambio de experiencias hemos de encontrar respuestas diversas y, sobre todo, podremos construir nuevas y estimulantes preguntas.

Christian Díaz



01

**DIPLOMADO EN
INTUICIÓN.
CÓMO PASAR DE
ENUNCIATIVO Y NAR-
CISISTA A REFLEXIVO
Y COMBATIVO**

Reynaldo Merlino

conversa con Nicolás Testoni

Viernes 8 de abril

Sala Dr. Bergé Vila, Colón 80, Universidad Nacional del Sur.



(tras un video inicial)

Nicolás: Bueno, ahí va

Reynaldo: Bueno, perdón - hubiera querido detenerme dos minutos en la imagen de la bataraza, la bataraza que es un dibujo de Sabbattini.

N: Vamos a buscarla.

R: A ver...

N: ¿Cuál es la historia de este dibujo?

R: Bueno, no era esta exactamente la imagen pero de cualquier modo... digamos que la editorial del Museo del Puerto tuvo su origen en los primeros trabajos de Sabbattini, en una hojita de lecturas varias que se llamaba "La Bataraza", con un dibujo hermoso, y en algunos textos que se habían superpuesto, después fue absolutamente mejorando, mejorando, cambiando lo que se metía, lo que se publicaba; pero a su vez dentro del tiempo de fundación o creación del Museo del Puerto trabajé yo solo con él, trabajé un año entero, yo sin cobrar nada, él prácticamente cobrando nada, y bueno, solos en el puerto intentando construir algo donde una autoridad dijo "hay que hacer esto" pero sin dinero, sin recursos humanos, sin recursos económicos. Simplemente "hay que hacer esto". Y en realidad, obsesivos como éramos los dos nos metimos a construir.

N: ¿Quién era esa autoridad? para poner un poco en contexto.

R: En ese momento era Isabel Barros de Tarmasco. Yo diría que fue la gestión más interesante, o la única gestión interesante con cierta continuidad, que tuvo en ese momento la subsecretaría de cultura, no hablo de las gestiones actuales porque no las conozco, pero esa gestión fue la que llamó por ejemplo o contactó especialistas mexicanos que trabajaron educación, de ahí nacieron los CECUM, que eran los Centros de Cultura Barrial. Y nada, todo tomó una calidad terrible, porque aparte ella programó el Encuentro de Teatro Antropológico, una cosa que no tenía lugar en la cabeza de nadie. Y digamos que fue una revolución.



N: Bueno, y para poner un poco en contexto el momento histórico para los que son un poco más jóvenes que nosotros, digamos que ese es el momento de la recuperación democrática acá en Bahía Blanca ¿no? porque el Museo del Puerto arranca en...

R: En el 87, 87 pero se empezó un año antes, digamos, a trabajar.

N: Bueno, vamos a darle un comienzo formal a esto.

R: Bueno, ¿a ver cuál es?

N: Reynaldo se encargará de boicotear...

R: Sí, exacto.

N: Minuciosamente como es su costumbre.

N: Bueno, muchas gracias por estar acá, ya saben, soy Nicolás Testoni, he trabajado con Reynaldo durante algunos años.

R: Pero vos sos muy famoso ya, Testoni, no es necesario ni que lo digas, ni que lo repitas.

N: Sujeto de falsa modestia viste que...

R: No, ya sé que sos falso, falso modesto. Falso, modesto y docto, mirá.

N: Bueno, eso es un elogio, se te escapó. Vamos entonces: Los museos de Bahía narran la ciudad, pero paradójicamente no siempre parecen muy preocupados por guardar una memoria de sus actos. Su propia historia es en buena medida un asunto pendiente en esa historia aún por hacer. Creo que muchos de los que estamos hoy acá estaríamos de acuerdo en que la figura de Reynaldo Merlino... Un aplauso, por favor.

R: El aplauso, el aplauso es post mortem, dejate de joder, en serio te lo digo.

N: Digamos que hay un antes y un después de Merlino en los museos de Bahía, para los museos de Bahía.

R: No hay un antes.

N: ¿No hay un antes? hay un antes y un después de Reynaldo en los museos de Bahía, y tal vez en todo el país, y eso es así porque en contra



de la idea de que los museos confirman certezas, Reynaldo no ha cesado a lo largo de los últimos ¿35 años?

R: Mjjjjmmm, qué se yo, más o menos.

N: De recorrer, de correr la frontera de lo que una ciudad considera museable, es decir, valioso; no cualquier ciudad, sino una ciudad en algunos aspectos tan difícil como la Bahía Blanca de la postdictadura, o como la Bahía Blanca de hoy. En ese hipotético glosario de los museos bahienses que asoma en el neologismo “museonario”, el sustantivo propio Merlino, pero por sobre todo el adjetivo “merlinesco”...

R: ¿Y cómo definirías “merlinesco”? Esa ambigüedad de texto, de lectura que no sabes a dónde conduce, ¿qué es “merlinesco”?

N: Esta charla nuestra está destinada un poco a tratar de dilucidar qué es “merlinesco”.

R: En realidad lo vamos a plantear todo como una discusión y disenso permanente, porque yo no estoy de acuerdo para nada cómo plantea él las cosas, y mi intención en este tiempo tan corto es ablandarlo un poco, listo.

N: ¿Pero no lo has logrado en estos últimos veinte años?

R: No, pero ya... Mirá, cuando vean el video que hizo para el galpón enciclopédico yo creo que ahí, ahí estás aprendiendo.

N: ¿Puedo seguir?

R: Sí, sí, perdón.

N: Decía que el adjetivo “merlinesco” sirve para designar un estilo distintivo, reconocible, en cada uno de los espacios que Reynaldo transitó, configuró, creó. Primero el Museo del Puerto allá por 1987, desde 2003 Ferrowhite, a partir de 2015 el Galpón Enciclopédico, y en el medio, como si sobrara el tiempo, las muestras del Museo Histórico, y del Museo del Deporte. Esta tarde, entonces vamos a recorrer en una charla, como ven por completo informal, en la que ustedes pueden preguntar en cualquier momento, interrumpir en cualquier momento...

R: Pero por ahí, hasta podés detener la imagen, porque en realidad las



imágenes son tan complejas, que por ahí, alguien no quiere que se le pase.

N: Vamos a recorrer la trayectoria de Reynaldo. Que Reynaldo se niega a considerar en pasado porque pocas personas han estado, están preocupadas como él por convertir a los museos en ese lugar en el que el pasado se tensa con el presente, por eso vamos a hacer este recorrido a contramano del calendario, empezando por el lugar que ustedes van a visitar mañana, el Galpón Enciclopédico del barrio Bella Vista. Así que...

R: Bueno.

N: ¿Puedo proyectar?

R: Proyecte, proyecte. Proyecte y asombre a la gente. Es realmente interesante.

(proyección de video)

R: Yo lo que quería aclararles es que esta va a ser una charla como de, una charla de miradas, no como son básicamente las charlas que son de palabras, que son enunciativas, narcisistas y esto también puede tener algo de narcisismo ¿no?, pero donde la charla va a ser con los objetos, con las acciones y las personas, con el aura de los objetos por ejemplo, cosa que me interesa muchísimo. Lo que logró acá el amigo Testoni es descubrir el aura que emanaba de las cosas, de los objetos, de las cosas viejas que estaban dentro del galpón, y por otra parte el vínculo extraño que se producía entre los objetos. Es realmente emocionante decir, esa cosa como... descubrir el aura, no sé, descubrir esa cosa que no se ve y uno supone que existe en los objetos viejos, en los objetos vencidos, en los objetos por donde pasó la mano del hombre.

N: Bueno, lo que yo diría respecto a eso es que eso puede estar en el video pero en realidad me parece que es parte de lo que podríamos llamar tu procedimiento, tu obsesión.



R: Bueno, pero el que descubre el aura sos vos, yo intento que tengan aura, o intento que se dé la comunicación, intento que se puedan interpelar los objetos entre sí, por eso digo, no es que no crea en las palabras, creo en las palabras como complemento de lo que proponen, de lo que puede proponer otra lectura, aprender a leer aparte de los libros, comunicarse con los objetos, con los objetos del pasado, del presente o lo que fuere.

N: Estaba pensando que eso que vos te proponés es difícil, porque supone quitar a los objetos de los discursos que los atrapan todo el tiempo.

Público: ¿A eso te referiste cuando usaste la palabra procedimiento?

N: Bueno, hay una cuestión ahí, ¿no?

Público: ¿Qué sería procedimiento?

N: ¿Lo “merlinesco” supone un procedimiento? o sea, hay una manera de... Yo sé que vos no querés hacer esto, de sistematizar las cosas.

R: Y no, no es un procedimiento, porque convertirlo en procedimiento es destruirlo en definitiva, es como analizar de algún modo la obra de arte y empezar a descuartizarla, empezar a ver cuál es la verdad, en realidad, lo que vale para mí es esa comunicación que tiene a su vez el visitante, esa cosa que le hace... que lo hace sentirse interpelado, que lo hace sentirse indignado, que lo hace sentirse irritado, en realidad yo diría que en general es una propuesta disruptiva, y digo disruptiva en el sentido que no se mueve con nada establecido, con ningún discurso oficial, es simplemente algo que viene... bueno, que viene de una cabeza, y quizás de la emanación natural que pueden tener los objetos.

N: ¿Cómo es el procedimiento de armar eso? ¿Cómo se arma eso que vimos ahí?

R: Es que... usted quiere recetas. ¡No hay recetas para esto! En serio lo digo, porque si hubiera recetas aparecerían montones de Galpones Enciclopédicos, y en realidad uno dice: quiero hacer algo igual al Gal-



pón, como han querido hacer cosas iguales al Museo del Puerto. En realidad yo me acuerdo cuando se inventó la Cocina del Museo, no existía en ningún lugar, y en realidad todo lo que han logrado hacer son confiterías y bares, no, no, creo que es algo que va más allá... no es misterioso, va más allá, pero es de una intención, de una intención muy profunda.

N: De una intención y de una intensidad.

R: Intensidad, sí.

N: Ahora, una cosa que me parece a mí, con el Galpón, es que de algún modo llegaste a un lugar ahí, que los museos públicos que dirigiste antes se comprometían a contener ¿no? porque los museos públicos tenían una misión fundacional, se hacían cargo de un discurso de la historia...

R: Bueno, entre todos los que ponían limitaciones, vos sos uno de ellos. Pero claro, concretamente... “Pero NO, Merlino, eso nooo, eso ofende al poder! ofende la religión! ofende al sexo! ofende a...” ¿O no es cierto? ¿Es cierto o no es cierto?

N: A mi me parece que no, pero...

R: No, bueno.

N: No, sí, es verdad.

R: Que vos decías “No Merlino, no pongas eso!”. Qué se yo ¿viste?

N: ¿Yo decía eso?

R: Bueno, entonces yo les voy a leer humildemente lo que dice la tarjeta del Galpón Enciclopédico, que es muy simple: “El Galpón Enciclopédico reúne una gran cantidad de objetos del mundo doméstico y otros pertenecientes a oficios artesanales, el presente del barrio y de un pasado no tan lejano, hay objetos biográficos, objetos inventados, objetos intrusos...” Yo juego mucho con la figura del objeto intruso, que es ese objeto que no tiene nada que ver con el objeto de colección, simplemente es



un papel que aparece en la calle, o el texto de una revista que empieza a conectarse con el objeto y al conectarse y al arrimarse genera una relación, genera una tensión, bueno... que genera a su vez una lectura abierta ¿no? Todo dice, bueno, todo esto a pesar de cierto orden, y la asociación básica.... "el Galpón Enciclopédico vincula objetos entre sí proponiendo relaciones históricas, sociales, políticas, humorísticas. Pretende poner al objeto en acción e inquietar al visitante".

Yo a todo eso le agregaría, pensándolo un poco y después de ver el video, que el Galpón Enciclopédico es nada más que un galpón, un galpón que tiene un parabólico que fue cochera que parece Iglesia, también prostíbulo, quizás bailanta, o compraventa, un poco museo, Casa Rosada, mercado mayorista, y demás. No sé si usted tiene algo más que decir.

N: No, me quedo pensando que ese es un rasgo de tu... de tu trayectoria, porque vos sos arquitecto pero no diseñaste museos, o no diseñaste edificios para instalar museos sino que estuviste todo el tiempo...

R: En locaciones que aparecían, para trabajar digamos...

N: Cómo encontrarle la vuelta a espacios que entre sí son muy diferentes, además ¿no? porque el Museo del Puerto es ...

R: Una casa de madera y chapa sobre pilotes.

N: ¿Ferrowhite?

R: Un gigante de hormigón armado con un territorio inabarcable, inasible.

N: ¿Y el Galpón es una...?

R: Y el Galpón es un galpón de mierda, eso... ¿o no?

N: Bueno, pero a la vez yo creo que hay otro rasgo de lo que vos hacés, que tiene que ver con los objetos y con el espacio museo, pero con la vinculación de esos objetos y de este espacio con un entorno, con un afuera, con un exterior.

R: Bueno, digamos que el Galpón o Ferrowhite, los museos del puerto



eran sitios, eran paradas, eran postas para entrar y salir y bueno, procesionar, o desfilar, o moverse, o nadar, todo fuera del agua, y todo de algún modo tratando de darle sentido a ese lugar que solo en definitiva era el cobijo, era el lugar para reunirse, para tomar un mate y volver a salir, y para mí en ese volver a salir y en esa actividad constante interminable está un poco la..., bueno, la posible, no digo solución, el posible planteo para nuevos museos.

N: ¿Yo le puedo mostrar a la gente de Museonario la entronización de la Virgen de la Sandía?

R: Bueno, no sé si hay menores acá, no sé... en realidad es muy interesante.

(proyección de video Entronización de la Virgen de la Sandía).

N: Bueno.

R: Bueno, bueno, bueno, no sé... a mí me gustaría escuchar la voz de ustedes, que hablen un poco, que me diga alguien a ver qué les pasa, qué sienten, o si les parece que esto es parte de un museo, o si ésta es una acción indigna, o qué sé yo, algo, algo para decir, para preguntarse qué se puede hacer o qué se debiera hacer hoy, o qué cosas debieran trabajar los museos ¿no? al margen de lo tradicional, yo no descarto el inventario, no descarto la organización, la conservación, la limpieza, la desinfección, la desinfectación, no descarto nada, pero digo: alguna intención, que no necesariamente es ésta, pero una intención que nos lleve hacia otro lado, y que haga que los museos cumplan una función alternativa, distinta a la escolar.

¿Y qué dice Tati Montaner?

Tati (en el público): Sabía que me iba...

N: Estaban todos temiendo a quien ibas a...

R: No, nooo, pero escuchame, si no hablamos no se construye nada, y

simplemente para venir a mirar como si fuéramos tontos, no, no es así... Tati Montaner: Me parece que básicamente esto está muy bueno que salga, los museos tienen que salir a la calle, tienen que tener presencia no solo puertas adentro sino puertas afuera, me parece que esta acción performática, hasta incluso que estuvo bueno para el barrio, para tener una presencia en el barrio, para que la gente también... hay una cosa como... hay el museo como de respeto, de entrar en silencio, de ver las obras como hasta teatral diría yo. Y esto lo que produce, o por lo menos me produce la sensación a mí, es de acercamiento y de bajar de ese pedestal, que...

R: Exacto, y ahí estaban las señoras del barrio algunas tomando mate en la calle y lo curioso es que en realidad la gente no se asombra, es decir, no se asombra de ver otras cosas, con todo lo que ve en la realidad, y esto en realidad parece una tontera, pero es una tontera que puede tener, que tiene una intención.

Público: ¿Me puede decir una cosa?

R: Sí, por favor.

Público: Me parece que es cierto lo que dice Tati que se produce esa conexión pero vos, o quienes estuvieron implicados en esto apelan al ritual para lograr eso ¿no? digo, ahí hay una conexión con lo religioso.

R: Sí...

Público: Que está también siempre donde vos armás un altar.

R: Sí, sí, lo que pasa es que lo religioso, en una nueva versión, la neoreligión, si querés bueno, el santo, para eso soy un santo, y también soy un rey, ese es el tema ¿no?.

Tati Montaner: Lo religioso está bueno como para apelar, me parece, a una cuestión que a través de, no sé, de la fe, estamos diciendo algo o estamos presentando algo. A mí me pasa que yo estoy trabajando y estuve trabajando en una serie, ya hace rato que vengo, de santos, entonces dice "Santo Chingolo" que es el santo de los pájaros, "Santa

Merluza", que es la de los mares, entonces, a ver, es valernos, en este caso, de la naturaleza para contar algo, y esto de valernos de no sé, Santa Sandía, para contar también...

R: Nosotros también tenemos, perdón, disculpe Tati. Tenemos a San Atilio, patrono de los soñadores, San Atilio simplemente era un vecino, un vecino que nosotros queríamos, él soñaba con su White, con los proyectos de White, y además era así, no digo de una bondad absoluta, pero... tenía como una necesidad de generar un cambio o devolver al White que ya no es, que bueno, que nosotros decidimos beatificarlo y se hizo una procesión, otra procesión en la que se lo beatificaba dentro del hall del Castillo. Ahora lo curioso es que vino muchísima gente, claro, y la gente en realidad no digo lo tomó en serio, porque en realidad para mí nada de esto es broma, pero lo tomó en serio a un punto emotivo.

N: Y a su vez esta genealogía, esta cuestión de las procesiones tiene una genealogía que es muy profunda, porque tiene que ver con...

R: Bueno ¿la genealogía de origen cuál sería?

N: Y, sería la procesión de San Silverio, que es tan importante en Ing. White, la Procesión Fantástica que es este desfile de vestuarios que tiene una forma procesional pero cruza ahí cuestiones, y bueno, podemos después hablar de San Atilio, y podemos terminar con...

R: Yo diría que la procesión, discúlpeme que disienta con usted...

N: No, por favor.

R: No, la intención no era hacer un desfile de vestuario profesional, simplemente era un vestuario que saliera de adentro, que cumpliera una propuesta, pero no dentro del esquema profesional, yo quiero eliminar la palabra profesional académico, aunque exista porque es indispensable.

N: ¿Querés ver una de las procesiones?

R: No, no, lo que quería aclarar que en realidad, también esto es una, es como una instalación dentro de un museo de arte contemporáneo digamos.



Público 1: Como de una raíz formal, todo parte de una raíz formal, después buscamos una cosa más lúdica, y el museo tiene también esa forma, como que tiene una raíz formal que no salimos del todo de ahí, sigue siendo formal, sigue...

Público 2: Yo lo siento completamente al revés, es como lúdico que se mete adentro de una formalidad.

Público 1: Pero a partir de una procesión...

Público 2: En general, yo lo leo al revés, que es algo lúdico que se esfuerza para entrar en lo formal, y compartirlo.

R: Yo diría que no se esfuerza, la palabra no es muy agradable.

Público 2: Se esfuerza entre comillas

R: No se esfuerza, tiene esa voluntad de forma, esa voluntad de crear un acto distinto, que no es esforzarse, por ahí es un privilegio hacerlo ¿no?

Público 2: No, pero de repente, o lo que es cultura de Bahía Blanca que le dio el espacio, por ahí hay otros lugares, que se yo, yo vengo de otra ciudad donde no hay museos como éste.

R: Lo que pasa es que, quiero aclararte... perdón, perdón... En realidad la acción de los museos nunca ha sido, a ver... apoyada positivamente dentro del ámbito municipal, no es que nos dio el lugar, en realidad son museos que han hecho, no lo que se le da la gana, sí lo que sentían y lo que parecía importante para el nuevo camino. Es una propuesta que en particular tienen estos museos de White, son museos que trabajan al margen de la realidad, aunque la realidad fuera hostil, ni siquiera con presupuesto, porque esta cosa que bueno, que van a ver ahora, han sido hechas con algunos subsidios y otras ayudas, pero nunca han estado integradas en lo que es el presupuesto municipal, y en algunos casos molestaba también.

N: Bueno, partimos de un primer desplazamiento que es geográfico, porque los museos previos al Museo del Puerto son museos empla-

zados en el centro de la ciudad y adscritos a edificios oficiales... el subsuelo del palacio municipal en el caso del Museo de Bellas Artes y el subsuelo del Teatro Municipal en el caso del Museo Histórico, el Museo del Puerto se corre hacia una periferia que a la vez es central en términos económicos para la vida de la ciudad, y ese desplazamiento a la vez supone desplazamientos que no son sólo geográficos, sino que tienen que ver con un desplazamiento de clase, y empezar a pensar no sólo en los objetos suntuarios de las familias acomodadas sino también en los objetos de la vida cotidiana y de las clases medias, populares.

R: Bueno, a ver, ingresan nuevos, como yo te dije, tanto los objetos intrusos como los objetos esos que se descartan o se tiran a la basura: una cuchilla toda machacada, un mortero roto, el pedazo de otra cosa... en realidad es como la recuperación de las cosas, de los objetos que realmente en la vida cotidiana tienen valor, aquellos que han pasado por la pulsión de la mano, por la pulsión interna... son los objetos gastados y cargados energía, y por ahí cuando yo te hablo de esa energía emergente, esos objetos tienen esa...

Público: Animados son

R: Están animados, están animados, están animados, porque fueron animados toda la vida

Público: Porque cada uno de esos objetos te cuenta una historia. Te la podés armar si más o menos viviste en esos años y sino te lo podés imaginar...

R: Está bien el criterio, porque no solo hay que llevar la historia a la lógica absoluta, la genealogía total, sino el objeto es, son objetos que pueden ser de ficción, disparados para otras historias, que esa un poco es la actitud también del Galpón Enciclopédico, está todo abierto a una nueva historia, o a la historia de cada uno.

N: Esta cuestión del objeto ficcionalizado o fabricado, que también

es afín a todos estos espacios, me lleva al Arca Obrera ¿te parece que veamos?

R: Me parece perfecto, y si después del Arca Obrera hablamos un poco de Ferrowhite... y yo te voy a dar, vas a ver...

N: Uh, me tengo que agarrar yo.

Público: ¿Puedo hacer una pregunta?

R: Sí, sí, perdón.

Público: ¿La Virgen fue hecha con material nuevo o con material del museo?

R: ¿Qué dijo? No entendí...

N: Si la Virgen fue hecha con material nuevo o un ...

R: No, no, no, la virgen es un... está hecha con una caja de reloj viejo y la Virgen, nada, es una figurita que tiene unos trapitos y un poquito de... no es un objeto valioso de arte, es un objeto inventado, interesante, pintoresco, no tiene otra caracterización.

(proyección de video El Arca Obrera)

R: Bueno, habla un poco de, éste es un proyecto realmente interesante, la construcción de un objeto, y un objeto que se lo carga de sentido y se lo coloca en el mar y en el mar también posibilita la reacción de una crítica hacia, bueno, hacia las dos figuras que veían de las grandes, no digo lanchas, de los grandes barcos y esa cosa que se inserta y a su vez cuestiona un poco las actividades del Polo Petroquímico.

N: Es eso ¿no? Creo que lo dijiste bastante bien.

R: No, más o menos.

N: Más o menos. Bueno, ese es el Arca Obrera, que hay que decirlo es un desarrollo de Guillermo Beluzo, siempre trabajos en equipo, y el arca me parece una cosa, me parece interesante que está toda hecha de plástico, los materiales de la que está constituida tienen que ver

con el presente de Ingeniero White, y bueno, es un objeto que funciona en sala pero al mismo tiempo tiene una funcionalidad por fuera de la sala. Es un objeto cargado de ironía, pero al mismo tiempo tal vez sea más potente en uso, permitiendo acceder a unas aguas que están en buena medida vedadas.

R: Pero a mí lo que me parece importante, discúlpeme...

N: Por favor.

R: Que el arca era una embarcación proyectada para escaparse en caso de que una explosión química... en realidad, ese es el punto más fuerte, discúlpeme que disienta, disienta, o complemente lo que usted dice.

N: De hecho viene con un instructivo de uso porque, bueno ¿de qué está hecha el arca? está hecha de bidones de dispenser como los que están acá, acá al lado, es un objeto cotidiano completamente reconvertido en esta función, entonces cualquiera de nosotros hipotéticamente podría hacerlo en su casa para poder escapar por el mar.

R: En realidad lo que hay de interesante acá también es que hubo apoyo de algunos ex navegantes, en el caso de El Chapa Orzali, digamos, los nudos y lo demás fueron parte de la colaboración de parte del pueblo con un técnico.

N: Sí, porque en realidad los que tenían el *know how* de si iba a flotar o no no éramos nosotros, sino ellos, eso es verdad ¿Qué ibas a decir de Ferrowhite?

R: ¿De Ferrowhite? nada ¿Ferrowhite qué es? ¿Cómo lo definirías vos? Cómo lo definirías en este momento histórico. Yo te doy mi definición o mi, mi...

N: Bueno, yo siempre digo: Ferrowhite es un museo taller, es un espacio en dónde los objetos además de ser exhibidos se fabrican, ¿pero vos qué decís?

R: Bueno, yo digo que... Ferrowhite para mí hoy es un especie polirrubro, lo digo respetuosamente ¡eh!

Público: ¿De qué?

R: De polirubro, polirubro polirubro.

N: Polirubro, un kiosco grande.

R: No, no, un kiosco no, un kiosco te diría que es una cosa... un castillo convertido en kiosco, bueno, lo que vos quieras. Entonces claro, yo te pongo ahí enviados de Miguel Ángel, hay herederas de Natty Petrosino, hay serigrafistas de putamadre, hay carpinteros excepcionales, fotógrafos atentos a lo que pasa, archivistas geniales, diseñadores comprometidos, videastas, fraccionadores de verduras, fabricantes de compost, cuidadores y amigos que dan la vida por el lugar, ahora... (murmillos en el público)

R: Eh?! Perdón, perdón, esto es una....

N: ¿Eso es Ferrowhite ahora?

Público: A nosotros ahora nos interesaba escuchar Ferrowhite cuando vos...

R: El pasado, yo hablo desde el presente, querida, veo lo que está pasando y demás y me entero porque no tengo redes, no tengo twitter, no tengo nada pero me entero de todo, curiosamente, lo digo en serio, ¡eh! Este...perdón, ahora me perdí totalmente.

N: Yo insisto con la pregunta ¿Cómo era Ferrowhite al principio?

R: Y al principio, a ver...al principio te digo que no, no lo quiero, no quiero decir que sí, que fuera excelente, que era más medido, estaba planteado como un taller vacío hablando un poco de la desaparición de talleres y todo lo que fuera, el taller de serigrafía por ejemplo, tenía la propuesta de ser serigrafía crítica, bueno, la Casa del Espía era un café secreto, una especie de café de chusmeaje, eran los puntos básicos para la creación... después, bueno, se empezaron a sumar actividades debido a que vos fortalecías, hacías un estudio de los deseos individuales, entonces cada uno concretaba sus deseos, ahora al con-

cretar tantos deseos se armaron montones de islas, que yo te dije hoy que lo soñé anoche, de gente que marcaba su posición, que orinaba su posición casi al punto de convertirse en elementos independientes donde yo hoy desde una mirada actual, crítica y jodida, podría decir que no hay relación y unión entre tantas unidades, cosa que yo lo veo en el Galpón digamos, que se ve la cosa completa, compleja, y acá se ven montones de cosas muy buenas.

Público: Merlino, ¿ésta es la charla de Testoni sobre Ferrowhite? ¿O es una charla de Merlino sobre Ferrowhite?

R: Y bueno.... noooo, lo que pasa es que... lo que pasa, a ver, yo he trabajado en todo esos lugares y bueno, lo sigo mirando desde el tiempo, entonces.. yo no me quedo mirando “Ay, qué lindo que era el Ferrowhite antes”, era otro Ferrowhite, qué se yo, también el Museo del Puerto era otro, qué se yo, era esa la historia.

N: Yo me quedo con eso que dijiste al principio.

R: ¿Qué te dije? no me acuerdo.

N: Que era un espacio muy austero.

R: Síiii.

N: Que creo que es cierto, y que es una cosa que desconcierta de tu... de tu historia, porque uno supondría, bueno, Reynaldo va a hacer algo abigarrado nuevamente y ahí vos decidís, o bueno, se decide en equipo un primer planteo de muestra muy valiente, yo les cuento, que era una sala extensa, que no mostraba casi objetos.

R: Una sala gigante, casi vacía.

N: Que utilizaba la arquitectura, digamos, y el vacío de esa arquitectura como un testimonio de un desguace, del ferrocarril, y de las empresas del estado que fue el tema inmediato, fundante un poco de Ferrowhite. Esa es una decisión que bueno, que asumiste vos y te la bancaste.

R: Bueno, lo que pasa que también tiene que ver con la característica del lugar, porque no es lo mismo, no es lo mismo el Museo del Puerto

que Ferrowhite en cuanto a locación arquitectónica, digamos.

N: Qué frío que hacía al principio ¿no?...

R: Qué frío que hacía, sí. No, y el lugar sin su austeridad también, fue muy interesante, la austeridad la sigue manteniendo, yo no, nada, lo que pasa que la gente no sabe cuando yo digo herederos de Miguel Angel, bueno, porque alguien decidió que quiero pintar frescos y le dijo "Nico, yo quiero pintar frescos" y entonces Nicolás lo dejó...

N: Reynaldo está hablando de Pablo Oviedo que es actual integrante del equipo del museo, que si bien vos lo conocés hace mucho a Pablo, que le decimos Paul, no compartiste trabajo con él, él ingresó después, y es arquitecto como Reynaldo. O sea que como Reynaldo tiene algunas cuestiones, algunas cosas que son afines a la mirada de Reynaldo, y lo que está haciendo desde hace tal vez demasiado tiempo es pintar un mural en caja de escalera de la Casa del Espía, que es, no se si todos conocen Ferrowhite, por ahí algunos no lo conocen, es el café del museo, es otro edificio, no es el taller de mantenimiento de la usina General San Martín, es o era la casa de los jefes de planta de la usina, y es actualmente nuestro café, y en la planta alta hay un espacio de muestra, conectando esas dos plantas hay una escalera y en las paredes de esa escalera hay un mural en desarrollo que para mí es muy interesante, y que decidimos sostener ese proceso.

R: No, yo en ningún momento digo que esté mal, como cuando te hablo de Naty Petrosino tampoco digo que esté mal, porque también, ese trabajo llamale de inclusión para no decir asistencialismo, bueno le da una perspectiva al lugar, otra perspectiva en otro tiempo histórico en el que quizás es necesaria esa postura.

N: Eso me lleva a mí a otro tema que me preocupa, que tiene que ver con las temporalidades de trabajo en un museo, a mí me da la impresión, pero por ahí es una impresión errada, que en el Museo conviven trabajos con tiempos muy diversos, trabajos que llevan años, como

puede ser el trabajo de Ana, Ana es responsable de archivo, es un trabajo muy sistemático, poco visible...

R: Digamos, el trabajo de Ana es un trabajo estructural.

N: Estructural.

R: Básico, indispensable en un museo. Y hecho con una calidad suprema, pero por ejemplo yo no hablo de ese trabajo porque.

Ana Miravalles en el público: Ahora viene el palo.

(murmullos en el público)

R: Noooo, no, no, perdón, yo creo que son opciones indispensables, nada, no son criticables para nada, son básicas, son necesarias, yo creo que son las verdaderas patas fuertes de un lugar. Las otras cosas son... algunas tienen tintes decorativos, pintorescos, asistenciales, bueno pero son otras cosas, dejémoslo ahí.

Ana Miravalles: Hay algo que me quedé pensando en esta idea que comentabas antes, Nico, respecto de, sobre todo al inicio, esta propuesta de un museo casi vacío, como lagunas en la cual el espacio mismo, más allá, por sobre los pocos objetos que en ese momento estaban expuestos, era el verdadero no sé si mensaje o la propuesta... Yo soy profesora de historia, y ahora estoy en el archivo, pero en los primeros años que trabajé en el museo me ocupaba entre otras cosas de las visitas guiadas; claro, al principio cuando me dije "bueno, a ver, fijate cómo se arma una visita escolar con esto", yo me quería matar, no entendía nada, yo venía de trabajar en la escuela: la línea de tiempo, la fotocopia, bueno, cosas ordenaditas, fue un gran desafío pensar cómo armar una propuesta, porque en definitiva fue pensar entonces en la propuesta del museo no como un lugar donde uno va a dar clase, sino cómo pensar al museo como una herramienta de didáctica, pero completamente por fuera de lo que hasta ese momento yo entendía como la actividad escolar, o el aprendizaje de contenidos... tenía mucho más que ver con experimentar ese espacio, experimentar el peso



de las herramientas, el ruido, en fin, esa sensación que te produce, el olor que había... Creo que fue una experiencia súper interesante. Después, la participación de ferroviarios que venían al museo, que de a poco fueron, no sé si completando, pero que de alguna manera le daban vida a las cosas, a esas herramientas.

R: El tema de las visitas guiadas es un tema bastante crítico en los museos en general ¿Qué es la visita? ¿Cómo es la visita? ¿Es una visita de enciclopedia?

Público: Turística

R: ¿Es una visita turística? ¿Cómo se debería hacer la visita? Para mí ha sido siempre una cosa que me inquieta, porque en general ¡han aburrido las visitas! ¡no la tuya, Ana!

(risas)

R: Nooooo, nooooo, pero vos... me acuerdo que corrías todas las cosas que yo tenía bien puestas para poder desarrollar tu visita, sí, sí, lo recuerdo.

Ana Miravalles: Sí, sí, eso es justamente una de las cosas interesantes que tiene el museo, esa plasticidad, y sobre todo pensar la visita no como una descripción de objetos, esto es una tenaza, esto es un caldero, sino plantear otra propuesta para bueno, tomar algunas cosas de las que nos van contando, qué sensaciones o qué información traen los visitantes, en fin...

R: ¿Cómo plantearías vos hoy una visita si tuvieras que hacerla?

Ana Miravalles: Pero yo ya estoy muy fuera, depende para quién. Otra cosa interesante, aún y con esta propuesta, o justamente gracias a estas propuestas de instalación no convencional, ha sido un desafío pensar distintas propuestas para visitas, ya vengan niñitos, niños de jardín de infantes, hasta chicos de la primaria, estudiantes de la secundaria, de cursos universitarios de toda índole. Pero bueno, como todo, y en las épocas que hacíamos, que yo estaba en las visitas, cuando a mí me decían "ahí viene la guía" me salía un monstruo de adentro, y decía "yo no soy guía, acá las visitas están



pensadas sobre todo como una actividad, no se si docente, pero no como, no piensen en una guía que les va diciendo, esto es esto, esto es lo otro, porque eso está en un cartelito, lo pueden encontrar, sino que la visita está propuesta con un..." bueno, en realidad lo que estoy haciendo es repetir cosas que hemos charlado y que...

R: Pero tampoco es que Ferrowhite está lleno de cartelitos que digan "esto es tal cosa", "esto es tal otra", no, en realidad hay bastante ausencia de carteles tradicionales explicativos, especificadores digo, no sé, capaz que ahora hay.

Ana Miravalles: Bueno, hemos convenido muchas veces en que no era imprescindible esa información, así porque también uno comprueba que la experiencia de la visita al museo no es... sucede eso, uno se olvida que en este castillo, te dicen año 1932, yo me acuerdo porque hace 20 años que lo repito, pero el 99% de los visitantes que vienen a los diez minutos que se lo dicen, se lo olvidaron, pero lo que sí se van a llevar es el entorno...

R: Lo importante era la aparición de ciertos personajes. Por ejemplo, estaba Piba Regueira que la tenés ahí disfrazada (en el video), estaba Pedro Caballero, claro, la función que cumplen los personajes del pueblo que a mí me sorprende que ahí sí, superan lo académico en algún sentido, lo superan al punto que vos ves a los grupos y los manejan de un modo, un modo natural sin nada, sin guiones establecidos, simplemente viene de adentro el modo de trabajarlo.

N: Ahí está.

R: Ah, bueno, ese es Pedro Caballero (en el video). Pedro Caballero un excelente, también se murió pobre, un excelente amigo, excelente amigo que... nada, a quien le cambió la vida su ingreso al lugar, digamos, un tipo que no sabía qué hacer y de repente cuando va al museo, bueno, descubre que puede comunicar, que puede transmitir; aparte jugaba a traer noticias extrañas todos los días para asombrarnos ¿Te acordás? chau Pedro, bueno.



N: Bueno, yo hace un rato les contaba, planteábamos...

R: Perdón que yo te interrumpí, qué se yo, no me acuerdo.

N: Esta cuestión de que el Museo del Puerto, el Galpón Enciclopédico también, funcionan en barrios, en localidades, no funcionan en el centro, pero hay algo en la historia del trabajo de Reynaldo que tiene que ver con una vuelta al centro de la ciudad, que tiene que ver con muestras en la Biblioteca Rivadavia, o habitar el Palacio Municipal de otra manera.

R: Bueno, eso eran los desembarcos, pero en realidad la intención así empezó, desde White, en algún momento la procesión salió de White para llegar a Bahía. No es que fueron planteados para Bahía, fueron planteadas como difusión, como acción, como combate, yo uso mucho la palabra combate también, yo creo que...

Público: ¿Por qué eran combate esas salidas? ¿Por qué era un combate?

R: Bueno, era combate en el sentido de propuesta, una propuesta que no tiene, a ver, que no es habitual y que pone en duda al que mira, en ese sentido uso la palabra combate, así, cuando se habla de un museo combativo. Yo soy partidario de un museo combativo, crítico, reflexivo, para mí cualquier acción, aún esa que miraron de la reina, de la Virgen de la Sandía, es una propuesta de combate, por eso el otro día alguien me dijo el artillero, porque bueno son como... a ver, propuestas donde se pone en crisis un poco lo que es la religión, el credo, es un poco peligrosa para un ojo habitual

N: Señor artillero ¿puedo disparar el video del gran festín?

R: Bueno, dispáre.

(proyección de video El Gran Festín)

R: Bueno, vamos a contarles un poco qué es esto. Estas son acciones que se realizaban en la municipalidad, a pedido del intendente, el intendente nos llamaba para, digamos, organizar la fiesta del 25 de Mayo.



N: ¿Este es un acto oficial?

R: Éste es un acto oficial porque, bueno, viste que hay autoridades eclesiásticas, hay autoridades militares, hay chicas de Ingeniero White, no falta nada, está toda la fauna reunida, de ahí esas miradas tan extrañas del militar, o las manos apretadas, bueno, para mí es una propuesta requete interesante, la gente se lo bancó, el intendente se enojó, pero después como los diarios de Buenos Aires hicieron referencia al modo particular de festejar en Bahía Blanca, estaba Bahía Blanca en el tapete otra vez, y bueno, ahí le gustó.

N: Me parece importante acá reponer otra vez el contexto histórico. Estamos hablando del año 2000, estamos hablando de las vísperas del 2001, fue un momento en el que la recesión de la década neoliberal se siente con fuerza...

R: Está bien, bueno, no sé si están cansados de mirar cosas, díganlo con una honestidad total y paramos.

R: ¿Ahora cuál tenés? La Procesión, una de Ingeniero White y una de Bahía Blanca ¿no?

N: Claro, la Procesión Fantástica ¿Qué era la Procesión Fantástica?

R: Bueno, era un llamado que hacía el Museo del Puerto, no era un concurso, era simplemente un llamado para generar vestuarios de dimensiones extraordinarias, con temáticas conflictivas, o no tan conflictivas, pero con temáticas determinadas, para convertirlos en una procesión y a su vez para favorecer el desarrollo de creatividad, porque en este caso trabajaban las alumnas o profesores de la escuela de artes visuales, pero también herreros, carpinteros, vecinas costureras... lo que tuvo de valioso es, digamos, lo de poner en acción a toda la comunidad en un proyecto de estas características, que duró como cinco años y cada vez salía mejor, y un buen día no se hizo más. Pero históricamente para mí es un hito fundamental dentro de la historia, en este caso del Museo del Puerto.

N: Bien, vamos a ver la procesión del año 98, que fue en la escuela técnica de Ingeniero White.

(proyección de video Procesión Fantástica)

N: Puedo contar cuando me mandaste a llamar a Isabel Sarli.

R: Ah, bueno...

N: Las Procesiones Fantásticas eran concursos, esos concursos tenían jurado, yo colaboraba con el Museo del Puerto, vivía en Buenos Aires todavía, y una mañana muy temprano, porque Reynaldo te llamaba 6:30 más o menos, “¿Estas durmiendo?, no, Reynaldo no estoy durmiendo”

R: “Estoy comiendo Lezama con dulce de leche”, jajaja

N: Exacto, y bueno, me pidió por favor que si podía gestionar que viniera Isabel, que nunca vino, pero bueno, gracias a eso conocí a Isabel. Pero, ¿quienes fueron jurado de la Procesión? Vos eras Jurado.

R: Sí, Miuki Madelaire, en un momento... y... el otro día te dije y me olvidé.

N: Churba.

R: Churba.

N: Que era un diseñador. Martín Churba.

Público: ¿Esto era después de esos desfiles que se hacían de vestidos de novia? Que era como una demanda de la comunidad, de ver esos vestidos de novia que habían donado al museo ¿Tenía que ver con tensionar eso? ¿O estoy inventando?

R: No, no, no, hubo un momento en la Biblioteca Rivadavia que no recuerdo bien, en una habitación hice un bosque de vestidos, digamos, y después hubo un desfile de novias fantásticas, y ahí es donde aparece, bueno, aparece esa cuestión también, de trabajo con el cuerpo que ha tenido el Museo del Puerto, porque justamente, una chica entradita en carnes con una piel hermosa rosada fue la que hizo los desfiles más interesantes, hizo la novia Granero del Mundo ¿Esa no la

tenemos o la tenemos?

N: La tenemos por acá, sí.

R: Ah, y a su vez hizo también la Patria, que eso también causó alguna molestia. Claro, cómo una gorda iba a representar a la Patria floreciente, y en realidad era una persona con un cuerpo hermoso, rosado, divino, pero bueno. Ahí está, bueno, ésa es (en el video). Y ése es el intendente Jaime Linares. Linares apoyó mucho la tarea de los museos.

N: Es verdad. Esto se da en el contexto de una cierta continuidad en la política del estado municipal, porque Linares fue tres veces intendente.

R: Y otra, la del Fondo Monetario, esa no la contamos, pero se hizo también.

Público: Salieron todos con cabezas de maniqués ¿Te acordás?

R: Ah! eso es Testas Coronadas.

N: La torta del Fondo Monetario está por acá. Ésta es una torta completamente vigente hoy por hoy.

R: La torta del Fondo Monetario está hecha toda con monedas en desuso. Pero después está la torta de la termoeléctrica armada por las vecinas. Es interesante cómo las vecinas tenían, yo no sé si es compromiso político pero, todas esas cosas a ellas las afectaban y de algún modo con la acción materializaban lo que les pasaba. Esto era un concurso de tortas fantásticas.

(proyección de video Tortas Fantásticas)

R: Bueno, el de las Procesiones era realmente un trabajo interesante ¡eh! y pensar, cuando digo la escuela de Ingeniero White, los estudiantes, la voluntad de forma y voluntad de arte, qué se yo, era estremecedor verlo.

N: Yo me acuerdo de haber ido a la escuela y bueno, estaban preparando eso, es realmente increíble el proceso, eran docentes con



chicos, algunos muy chiquitos, recolectando todo el material para hacer esa suerte de escultura móvil, inmensa, increíble.

Público: ¿Y por qué terminó?

R: No terminó, no terminó, o sí terminó digamos, en definitiva, por un lamentable conflicto de equipo en todo caso, por un boicot del equipo que no lo quería hacer, pero si no, bueno hoy seguiría...

Público: Igual, dos cosas: una es la importancia del registro de todo esto, pienso sino ni siquiera estaríamos enterados que sucedió. En contexto Bahía es donde realmente la memoria, la historia se filtra por abajo del asfalto. Y por otro lado pienso si hoy en día es posible, como vos decías Nico, ir a una escuela y que estén las maestras con los nenitos chiquitos, juntando cosas para hacer esto, si no estamos hoy todavía sufriendo algo de ese neoliberalismo de esa época en donde, ni en pedo se van a tomar el tiempo para eso porque a la escuela hay que ir para aprender, matemática, lengua, etcétera. Cómo se generó, primero, la audacia de la propuesta, lo mismo que lo del 25 de mayo en el Salón Blanco de la Municipalidad, y después, la iniciativa de la comunidad en comprometerse.

R: Bueno, pero ese es un trabajo que va desde el museo te digo, es el trabajo desde un equipo de museo que se compromete al margen de la realidad y del contexto, porque estas cosas tampoco se hicieron en situaciones muy favorables de nada porque esto de la Procesión de Vestuario Fantástico salió del equipo de trabajo. Yo digo que hoy lo que no se hace es porque estamos aburridos, porque estamos temerosos, post covid ponelo, puede ser ya una vuelta, pero ya empieza a ser una excusa. En realidad es complejo, es comprometido, hay que meter el alma, hay que involucrarse bueno, involucrarse y tener un deseo profundo. Yo digo que es eso, yo no creo porque sino con esto se termina todo, y no, no es así, quizás no sea esto lo que hay que seguir haciendo pero, para mí hacer alguna otra cosa que tenga algo



que ver más con la realidad, o con la realidad que nos inventamos... aquí hay bastante de ficción también, bueno.

Público: También como ha sido, tal vez captado cierto discurso de este estilo por el mercado, estaba pensando, parece De La Guarda, parece... una performance.

Publico2: Yo pensaba lo mismo, yo decía eso, ¿no? porque es contemporáneo.

R: Sí, pero en realidad poco tiene que ver con esto, porque esto digamos...

Publico2: Sobre todo aéreo

R: No, pero lo aéreo fue una...

Publico2: Era en ese momento como el boom.

R: Pero era una sofisticación en ese momento, todo lo demás es absolutamente humilde, natural y del lugar, sinceramente no es copia ni reproducción de nada.

Publico: No, al contrario, digo, me parece que después fue captado por el mercado.

R: Eso puede ser, sí, sí.

N: Puede ser. Yo les cuento que son las 8:30, en un rato nos van a terminar echando, de acá, de la Universidad

R: Bueno, no nos vamos a dejar echar, simplemente...

(risas)

Público: ¿Las Contaminadas?

R: Ahora viene. Esto último que vamos a presentar para mí es un poco la perla, la perla era una expresión de Ricardo Margo, "la perla de la cuestión", porque es una de las... eeh... una acción realizada por las mujeres del barrio, mujeres de más de setenta años, en este momento tendrían ciento diez supongo ¿no? en la que cantaban y realmente cantaban en combate. Vos hablabas de la palabra combate. El Coro de Las Contaminadas es un coro de combate, es la primera vez, y la única vez, que el pueblo sale realmente a gritar



desde adentro, realmente indignado por la contaminación... ¿cómo? ¿perdón?

Público: Eso y los piquetes

R: Noo, está bien. Pero estoy diciendo, en ese momento histórico no había... no había piquetes. En realidad era una osadía, osadía que también tuvo su problema, porque me llamaron la atención desde el Polo diciendo que... que... bueno, nosotros tenemos sentido del humor pero ellos no tenían tanto sentido del humor.

(risas)

R: Por eso, me parece que son como acciones fundantes, digo, que ni siquiera deben desaparecer. Yo siempre soñaba que en un conjunto coral, en un grupo coral estereotipado que cantaba... bueno, hacer aparecer a este coro junto a este grupo de mujeres enloquecidas, vibrantes y comprometidas.

(proyección de video Las Contaminadas)

N: Un aplauso para Las Contaminadas.

R: Un aplauso. No, pero digo eeh...

(aplausos)

R: Bueno, cerramos un poco, no sé, alguien que diga algo ¿Les ha interesado? ¿les ha gustado? ¿les ha hartado? ¿les ha irritado? En realidad, yo lo miro y a mí me estremece un poco... porque parecen como increíbles todas las situaciones. Además, son como generaciones que han pasado... y que se han alegrado, se alegran, se han comprometido y han demostrado que... que se puede seguir viviendo a pesar de la edad. Estamos hablando de mujeres muuuy mayores, éstas que no tenían temor, o sea no existía, en este caso, el temor de hacer el ridículo. Digamos, un poco ha sido la tarea del museo, obviamente, de conversarlas, acompañarlas e integrarlas.

Público: Me parece que también tiene que ver con estimular la



capacidad del juego ¿no?

R: See

Público: Esa cosa que a uno le asombra ver gente grande jugando y divirtiéndose, cuando en realidad el juego nos gusta a todos y a todas las edades.

R: Bueno, pero hay el juego pelotudo y el juego con intención.

Público: Claro. bueno, pero esto a través del juego, digamos, se está hablando de una problemática...

R: Síii

Público: ... y no deja de ser divertido. A pesar de estar hablando de algo que le jode a todo el mundo.

R: Y porque en realidad es para no vivir dramáticamente y sí poder atacar con felicidad y con alegría el dramatismo, es eso ¿no?

Público: Y sí.

R: Eeeh... digamos que no atendemos al lamento, atendemos a la alegría pero para seguir adelante.

Público: Salir del modo víctima y denunciarlo.

R: Exacto. Bueno, ¿qué dicen? Un gran aplauso por el final ¿no?

(aplausos)

N: Ahora salimos por los barrios con esto.

(risas)

R: No, no sé, salí vos por los barrios, yo no voy.

(risas)

R: Peroo... vos que sos nacional y popular...

(risas)

R: Bueno, prendé las luces así se te... poné la música, dale, dale.

Christian Díaz en el público: La última antes de irnos Reynaldo ¿Qué te cambió a vos toda esa trayectoria, todos estos museos en los que trabajaste?

R: Bueno, eh... para mí fue absolutamente vital, yo en algún momento fui casi un coleccionista de cachivaches y demás, y recién entendí esa acumulación cuando apareció la voz humana, cuando apareció el relato, cuando apareció la comunicación, cuando apareció el trabajo colectivo. Recién lo entendí y a partir de ahí, por eso yo viste que en un momento pintaba, y después no tuve más ganas de pintar... el trabajo individual no lo... casi no lo soporto.

N: ¿Pero hay algo de? perdón, me extendo un poquito más, algo que yo por lo menos descubrí charlando con vos..

R: ¡Chan!

N:.. para esta presentación. Hay algo de la manera que vos tenías de trabajar la pintura que se transfiere al trabajo en equipo de los museos ¿no? Esta guerra contra la forma definida

R: Había un curso de psicología de la forma que en algún momento lo hacía Mara. Mara que había sido un discípulo de Valle Plana, él trabajaba con automatismos y bueno, después en una red que generaba automatismo se trabajaban planos de color, con esos planos de color empezaban a aparecer imágenes y había como... como la piel de una cebolla, en un rechazo permanente de las imágenes que iban apareciendo, en búsqueda de la imagen interna. Esa es la historia, entonces también esa manía de que las cosas no son lo que son exactamente, son todas las cosas que uno imagina, que uno proyecta...

R: Bueno ¿alguna pregunta tienen por ahí? algo... insidiosa, molesta

Público: Yo sigo insistiendo que para mí son obras colectivas cada espacio, cada evento y...

R: Sí

Público: ... el rótulo de museo es como lo que le da la permanencia... ¿entendés?

N: Está bueno ese planteo me parece.

R: Sííí,

Público: Cómo este rótulo institucional de museo es lo que permite esa permanencia en el tiempo.

N: ¿Pongo música?

R: Poné música, dale.

(Suena música / Aplausos del público)

Christian Díaz: Perdón, antes de que se vayan. Mañana, 10 de la mañana, nos encontramos en San Lorenzo 710, que es el Galpón Enciclopédico ¿Estamos de acuerdo, Reynaldo?

R: Estoy de acuerdo, sí, sí.

Christian Díaz: Entonces allá nos veremos, mañana.

R: ¿No querés mandar algunas masitas, algunas cosas como para atender a la gente? Pregunto.

Christian Díaz: Me dijeron que ponían allá.

R: ¿Qué poníamos? ¡Si no tenemos nada nosotros!

(risas)

Christian Diaz: Llevamos masitas, llevamos masitas.



02

ESPACIO CONTEMPORÁNEO SE ABRE

Andrés Duprat

Viernes 22 de abril

Centro Histórico Cultural, Rondeau 29, Universidad Nacional del Sur.

Quiero agradecer a Christian Díaz y a José González Casali por la invitación a participar de estas jornadas sobre los museos de Bahía Blanca y gracias a todos ustedes por venir. Christian hizo una síntesis del recorrido que tuve en el campo de la gestión cultural a partir de haber sido convocado para dirigir el Museo de Bellas Artes en 1991, aunque hubo una instancia anterior menos conocida. En 1990 creamos una Asociación Cultural que se llamó La casa, porque estaba instalada en una vieja casona en la primera cuadra de la calle



Zelarrayán. Fue un momento interesante porque reunió la voluntad de varias personas, la mayoría jóvenes, yo tenía 26 años, provenientes de disciplinas diversas y de diferentes lugares, con ganas de sacudir un poco la escena cultural local. Entre otros estaba Tudor Saveanu, pianista y director de orquesta, que venía de Viena; Horacio Aphalo, artista plástico; Marcelo Auday de humanidades; Héctor Rodríguez Brussa, actor y director de teatro; Diana Scheines, arqueóloga y el músico Julián Del Santo, entre otros. Yo era arquitecto, había vivido en Italia, en Bolonia y en Roma, y estaba de regreso en el país. Teníamos en común el diagnóstico de que la ciudad necesitaba romper una inercia de quietud y conservadurismo muy instalado. No nos satisfacía quedarnos en la crítica, muy habitual, de decir “acá no pasa nada”, creíamos que si no pasaba nada había que hacer que pase. Es verdad que en las ciudades grandes uno puede ser más pasivo y no tener la necesidad de intervenir para que las cosas se produzcan. Yo vivo en Buenos Aires desde hace muchos años y puedo dar fe de ello. Si te gusta el tango hay cientos de lugares diferentes a donde ir, si te gusta el arte contemporáneo hay decenas de galerías, museos y centros culturales, lo mismo si te gusta el teatro, la literatura o la danza. Hay de todo para todos.

El desafío en esos lejanos años 90 del siglo pasado fue: “hagamos de la ciudad un lugar más acogedor” que era lo que nos interesaba. Entonces armamos esa asociación que fue muy dinámica y estimulante, y estaba sostenida por socios que ponían dinero a través de una cuota mensual. Hicimos muchas actividades diferentes, cursos de filosofía, obras de teatro, exposiciones y conciertos. A veces las hacíamos en nuestra propia sede y otras nos vinculábamos con distintas estructuras de la ciudad como el Teatro Municipal donde, por ejemplo, llevamos a cabo ciclos como “Mozart sin corbata”, que eran conciertos de Mozart pero sin la pompa habitual de las galas del Teatro Municipal, u otro ciclo exclusivo para piezas de guitarra que se llamó “Para las seis cuerdas”, como el libro de Borges. Hablando de escritores, el móvil y la inspiración para mí



en la gestión cultural fue mi abuelo Gregorio Scheines, que además de un notable escritor fue un referente de la cultura de la ciudad. Entre otras personalidades invitamos a Bahía al arquitecto Rodolfo Livingston y al músico Manolo Juárez. Había otros grupos en la ciudad que hacían acciones interesantes y con quienes enseguida nos articulamos. El más relevante era la Fundación Senda y, específicamente, Gustavo López que fue y continúa siendo un gran creador y promotor de actividades culturales. Todos esos años fueron muy estimulantes y movimos bastante el avispero, al punto que llamamos la atención en la ciudad. Luego de casi dos años de actividad decidimos disolver la Asociación, algunos de los integrantes se fueron de la ciudad, otros nos quedamos. Estábamos muy satisfechos por el trabajo realizado.

Un tiempo después, Jaime Linares, el intendente de la ciudad, me convocó para dirigir el Museo Municipal de Bellas Artes. Accedí complacido, para mí en ese momento contar con una estructura, aunque sea mínima, después de trabajar durante dos años con cero presupuesto y mucho esfuerzo, era muchísimo. El museo contaba con un equipo de colaboradores, entre los que estaban Marcelo Marzoni, Cecilia Miconi y Claudio Redolfi, un pequeño presupuesto operativo, teléfono y cierta infraestructura.

A poco de trabajar allí detecté que la gestión de ese museo tenía un problema conceptual, una dicotomía que era importante resolver. Ya que, por un lado era un museo de carácter histórico, con una interesante colección de arte que recorría sobre todo el siglo XX, pero a la vez era una institución que pretendía ser dinámica y dar visibilidad a los artistas contemporáneos. La dicotomía consistía en que si uno dejaba colgada la colección, que nos parecía importante para que la sociedad estableciera un vínculo afectivo e intelectual con las obras (abonando la teoría de que uno “no puede amar lo que no conoce”), no había espacio para llevar a cabo una programación



de exposiciones temporarias con obras de artistas en actividad y así vincularse con la escena contemporánea.

En sus orígenes los museos de bellas artes se habían creado como instituciones vivas y dinámicas relacionadas con el arte de su época. En el pasado el Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca había hecho muestras de artistas relevantes y activos como Benito Quinquela Martín en 1954 o Raquel Forner en 1979. Es decir que eran verdaderos museos de arte contemporáneo porque daban cabida a los artistas de su época. Pero esa práctica de a poco se fue perdiendo hasta alejar al museo de lo que pasaba con las producciones artísticas fuera de sus muros.

La propia colección del museo se vio enriquecida por esa práctica virtuosa de estar en consonancia con el arte de su época, y de hecho su patrimonio fue creciendo con donaciones y adquisiciones de obras de artistas del momento, muchas de esas obras hubieran sido imposibles de adquirir más tarde por los elevados precios que fueron alcanzando. Es la misma dinámica que pudimos establecer años después, con la creación del Museo de Arte Contemporáneo y que aún continúa, con la política de adquirir obras de artistas actuales y así ir enriqueciendo la colección.

Volviendo atrás en el relato, cuando asumí en el Museo de Bellas Artes encontré, en rasgos generales, una institución bastante estática y conservadora. No había mucho espacio para las nuevas manifestaciones y el museo no suscitaba interés para nuevos públicos. Era una institución prácticamente cooptada por un sector y dedicada a ese sector. Entre ellos la Asociación Artistas del Sur, gente mayor nostálgica de manifestaciones artísticas que habían quedado atrás en el tiempo y que ya no interpelaban a la sociedad de ese momento. Los jóvenes no iban al museo. De vez en cuando esa inercia era interrumpida por alguna muestra “viva”, pero rápidamente todo volvía a su cauce habitual. Recuerdo particularmente una exposición organizada



por la Fundación Senda que se llamó “El kitsch en nuestros días” en 1991. Era un soplo de aire fresco en medio de un panorama desolador. Habiéndome compenetrado con la situación desde adentro y teniendo un primer diagnóstico, emprendí las acciones para una posible solución a la dicotomía citada. La idea fue duplicar la institución. Por un lado potenciar el concepto de un museo clásico de Bellas Artes que exhibiera su colección y, por otro, crear un museo de arte contemporáneo que diera cabida a las manifestaciones actuales y que fuera capaz de interrelacionarse activamente con la sociedad. Esa idea dio lugar a la concepción del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca para que funcione en forma complementaria al Museo de Bellas Artes. Para lograrlo conté con el apoyo incondicional del intendente Jaime Linares. Conseguimos que una antigua y noble casona de la calle Sarmiento al 400, que ya era propiedad de la municipalidad (pertenece al área de Acción Social) pasara al ámbito de Cultura, específicamente para la creación del museo de arte contemporáneo. La reciclamos, modernizamos e inauguramos en 1995, fue el primer Museo de Arte Contemporáneo público de la Argentina. Años más tarde la idea y el modelo se replicó en diferentes ciudades del país. Hoy, de hecho existen numerosos museos dedicados al arte contemporáneo en casi todas las provincias argentinas.

Gestionar el Museo de Arte Contemporáneo fue muy excitante y a la vez desafiante. Enseguida entendí por qué los grupos conservadores como la Asociación Artistas del Sur estaban tan cómodos con sus prácticas artísticas inofensivas, aceptadas y decorativas. El arte contemporáneo genera cuestionamientos, conflictos y polémicas. Y eso lo convierte en una práctica viva e impredecible. En mí, generó una fascinación que perdura hasta ahora. Con el arte contemporáneo no tenemos perspectiva histórica para poder decodificarlo y, ocasionalmente, encasillarlo, sucede ahora y ese hecho lo hace complejo e insalvable. Y ese vértigo, esa imposibilidad de descifrarlo, es quizás su



mayor fortaleza. El arte no tiene una función específica, y eso es lo que lo hace atractivo e irresistible. Como espectador nada me interesa menos que las obras o las muestras predecibles, las que reafirman mis creencias y mis certezas. Lo mínimo que le pido al arte es que me corra de lugar, aunque sea un milímetro, que cambie mínimamente mi punto de vista, que me haga reflexionar sobre mi cosmovisión, que la altere, la interpele, que la ponga en entredicho.

Gracias a ser el primer museo público del país dedicado al arte contemporáneo, en poco tiempo logramos tener una gran visibilidad y ocupar un lugar de referencia. Habíamos creado un espacio que asumía riesgos, que problematizaba, que interrogaba a la sociedad, que proponía caminos novedosos.

Una acción fundamental en el cambio de paradigma fue la transformación de los “salones de arte”, así se denominaba a los concursos en esa época. En general, en todo el país se mantenía un esquema decimonónico de división de las disciplinas artísticas: Pintura, escultura, grabado y dibujo. Nosotros fuimos pioneros junto al Museo Castagnino de Rosario en implementar los concursos sin disciplinas. Es decir concursos que admitían formatos de obras de arte por fuera de esas cuatro categorías. Gracias a esa amplitud de criterio una legión de artistas que trabajaban haciendo objetos, videoarte, instalaciones, técnicas híbridas pudieron por primera vez presentarse a concursos de arte. Fue así que transformamos los salones de arte en dos bienales de arte sucesivas y complementarias: una de carácter regional que intentaba dar visibilidad a los artistas locales y del sur del país, intercalada con otra de alcance nacional que presentaba lo más interesante del arte contemporáneo de Argentina. Fue un verdadero suceso y seguida la idea de borrar las disciplinas se expandió a otros concursos de todo el país. Las bienales trajeron a la ciudad visitas célebres que enriquecieron la escena cultural, entre otros pasaron Marcelo Pacheco,



Irma Arestizábal, Jorge Glusberg, Justo Pastor Mellado, Luis Fernando Bedit, Miguel Briante, Pablo Suárez, Jorge Macchi, Fernando Farina, Fabián Lebenglik y Elena Oliveras.

Tanto las exposiciones del museo de arte contemporáneo como las bienales generaban no pocas polémicas y discusiones. En esos años un sector de la sociedad bahiense tenía la loca pretensión de que la ciudad estaba blindada a ciertas prácticas vanguardistas. Así que nos divertíamos bastante con Luis Sagasti o Gustavo López polemizando con personajes que parecían de otro siglo. En esos años Bahía Blanca era de por sí bastante pueblerina y la influencia conservadora del diario La Nueva Provincia la llevaba aún más para atrás. Paradójicamente ese clima a nosotros nos resultaba muy estimulante, quizás porque nuestras acciones no pasaban desapercibidas, generaban revuelo y controversias, y todo ello le daba cierto relieve. Pienso que en ciudades grandes y cosmopolitas como Buenos Aires, ese tipo de acciones hubieran pasado más desapercibidas, con la indiferencia de ese tipo de urbes en las que conviven múltiples, diversas y opuestas cosmovisiones.

En nuestro caso las muestras tenían repercusiones en la prensa impresa, en los programas de radio y en la televisión. Y ello ayudaba a romper la endogamia del mundo del arte, poniendo sus temas a consideración de un espectro mayor de gente. Recuerdo que hicimos una exposición de León Ferrari en el museo en 1999, cinco años antes de la que se hiciera en el Centro Cultural Recoleta en 2004 y que fuera un escándalo internacional, con censura y judicializada. Bueno nosotros desde Bahía Blanca fuimos pioneros en presentar sus obras fuertemente políticas y anticlericales en una institución pública. En esos años presentamos también exposiciones de relevantes artistas argentinos como Luis Felipe Noé, Carlos Gorriarena, Juan José Cambre, Fabio Kacero, Pablo Siquier, Gachi Hasper, Ernesto Ballesteros, Irene Bancharo, Magdalena Jitrik, Daniel García, Horacio Zabala, Pepe Franco, Pablo Páez, Oscar Smoje, Tulio Romano, Octavio Seguí y Tulio



de Sagastizábal.

Tulio de Sagastizábal merece un capítulo aparte porque en esos años tuvo un rol fundamental en la formación de artistas, que era un complemento necesario a la acción del museo. Conocí a Tulio en Buenos Aires y enseguida me sentí atraído por su obra, su pensamiento y su mirada lúcida sobre el arte y el quehacer artístico. Con él diseñamos una estructura basada en una serie de visitas y encuentros para análisis de obra apuntado al desarrollo de los artistas locales. Tulio posee un don para ese tipo de trabajo, que sigue ejerciendo aún hoy y lo ha transformado, además de en uno de los grandes artistas contemporáneos de Argentina, en un referente y un maestro para varias generaciones. Es una persona extremadamente culta y sensible pero a la vez con una gran delicadeza para no influir a sus alumnos sino lograr que cada uno encuentre su propia voz. Frecuentó Bahía Blanca durante un largo período y pienso que sin dudas su contribución fue fundamental para el desarrollo del arte contemporáneo en la ciudad.

También presentamos numerosas exposiciones de artistas de Bahía Blanca como Mariela Scafati, Natalia Cacchiarelli, Laura Rojas, Alicia Antich, Gustavo López, así como de artistas de la región y muestras temáticas colectivas como “Seis propuestas para el próximo milenio” o “Dieciséis bahías”.

Organizamos actividades teóricas para reforzar y complementar las exposiciones. Trajimos junto a la UNS y la Revista VOX a Jorge Gumier Maier, artista y curador del Centro Cultural Rojas de la UBA, que había generado un movimiento muy interesante en esos años dando lugar y fomentando nuevas estéticas. También realizamos cursos de arte y estética dictados por los profesores de la UBA Hugo Petruschansky y Lucas Fragasso, entre otros.

La sede del MAC tenía un espacio anexo que consistía en una especie



de garage con un fondo al aire libre. Ese lugar fue transformado en un espacio experimental de teatro que coordinaba Marcelo Marzoni del staff del museo en donde se presentaban obras de vanguardia. Marcelo y el grupo Caos invitaban dramaturgos, directores de teatro y coreógrafos para trabajar y presentar obras. De esa manera las artes escénicas también tenían su lugar en el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo. Por allí pasaron importantes referentes como Rafael Spregelburd, Mariana Bellotto, Claudio Hochman y Javier Daulte. Años más tarde junto al arquitecto Luis Caporossi proyectamos una ampliación en ese espacio que contemplaba nuevas salas y un auditorio y donamos el diseño a la municipalidad quienes llevaron adelante la obra. El proyecto se completaba con una reserva para obras de arte en el fondo del lote, que además conformaba un auditorio al aire libre, pero esa etapa aún no se llevó a cabo. No pierdo las esperanzas de que se pueda realizar en un futuro próximo.

Con la creación del Museo de Arte Contemporáneo pasó otra cosa paradójica e interesante para analizar. De golpe el museo ocupó el lugar de la vanguardia, de lo experimental, de lo osado y transgresor. La paradoja consistía en que nosotros llevábamos adelante la gestión de un museo, que encima era público, y, salvo raras excepciones, las instituciones nunca están por delante de las producciones artísticas. La verdadera vanguardia la conforman los artistas, con sus experimentaciones y sus creaciones. Los museos y demás instituciones culturales van detrás, intentando detectar y dilucidar a las vanguardias, siguiendo las pistas y la senda que los artistas van trazando con sus obras y sus experiencias. Recuerdo que en esa época la Escuela de Artes Visuales, que en mi imaginario debía ser en relación al museo una usina de transgresiones y subversiones, se comportaba en forma conservadora, como un organismo defensor de estéticas anticuadas y viejos valores. En mis encuentros con los alumnos y profesores de



esa institución siempre los insté a estar por delante del museo, a criticarlo, pero no por vanguardista, sino por convencional. Bajo mi punto de vista son los artistas los encargados de cambiar los paradigmas y crear nuevas perspectivas.

Una cosa que me llamó mucho la atención en pleno auge y celebración del MAC fue que desde distintos lugares del país recibíamos comentarios elogiosos y nos preguntaban cómo habíamos hecho, qué planes futuros teníamos, cuál era nuestra estrategia. Estudiaban el caso del MAC de Bahía Blanca como modelo de gestión. Nosotros no éramos académicos que habíamos llevado adelante un plan preestablecido. Éramos un grupo de jóvenes a los que nos habían dado la gestión de un museo con mucha libertad y aprovechamos esa plataforma para plasmar nuestras ideas y para llevar a cabo proyectos que nos interesaban. Pero no teníamos una gran claridad conceptual respecto a lo que teníamos que hacer y a dónde debíamos llegar. Confiábamos en nuestro instinto. Nos sentíamos, y pienso que efectivamente lo estábamos, profundamente conectados con un momento y una escena emergente. Pero no necesariamente de una manera intelectual, sino más bien sensible, como parte de una generación que estaba sinérgicamente articulada con determinadas búsquedas. Y gracias a esa conexión sensible fuimos originales y eficaces con nuestras acciones. Hay algo de esa conexión que tenemos en la juventud y que después perdemos. Pienso que hay cosas que podemos hacer cuando ostentamos el arrojo y la imprudencia de la juventud. Cuando somos jóvenes sentimos que no tenemos nada que perder, nada que defender, ningún prestigio que cuidar, somos más arriesgados quizás por inconsciencia pero hay un enorme poder en ello. Hay algo en la desfachatez y la falta de respeto a lo establecido que funciona como motor de cambio. A medida que crecemos, nos volvemos más cuidadosos, más medidos, tememos perder lo obtenido o ponerlo en riesgo. Nos volvemos



expertos y conservadores. Miramos sólo a través de nuestra experiencia. Y esa es la receta para dejar de innovar.

Otra de las fortalezas del museo en esos años tenía que ver con que se había constituido en un lugar de encuentro e intercambio cultural de un modo doméstico y natural. El museo era una institución de puertas abiertas en la que se reunía buena parte del ambiente cultural, intelectual y artístico de esa época. Uno viajaba a Buenos Aires o al exterior y volvía cargado de información y experiencias que se compartían en forma llana y amigable. Los catálogos de las muestras circulaban de mano en mano enriqueciéndonos y a través nuestro enriqueciendo también la escena. Los visitantes e invitados por cualquier institución que llegaban a la ciudad pasaban por el museo donde eran recibidos calurosamente y se generaba un ámbito de charla e intercambio. En distintos períodos se sumaron al staff del museo en diferentes roles gente muy valiosa como Cristina Alvarado, Luis Sagasti, Ignacio Amodeo e Iván Romanelli.

El contexto histórico de la creación del museo era muy particular. Los años 90, Menem y las políticas de privatización. El achicamiento del Estado y el descuido por las empresas e instituciones públicas. En el ámbito de la cultura y las artes y, a causa del espacio que iba dejando vacante la retracción de las políticas públicas, vivimos el surgimiento de instituciones privadas como el Museo MALBA, la Fundación PROA, la Fundación Telefónica, el Centro Cultural Borges, la Fundación Antorchas. Estas instituciones junto a las agencias culturales de los países centrales como el British Council, el Goethe Institute, el Instituto Francés, el Instituto de Cooperación Iberoamericana ocuparon el centro de la escena argentina y todo giraba en torno a ellas. Bahía Blanca era una excepción. La gestión que encabezó Linares dio prioridad a la cultura creando entre otras cosas el primer museo público de arte



contemporáneo y el paseo de las esculturas. Así que desde Bahía trabajábamos a contrapelo de la tónica imperante en esos tiempos.

Un antecedente a la creación del Museo de Arte Contemporáneo lo constituyó el Simposio Nacional de Escultura Monumental que dio origen al Paseo de las Esculturas. Se llevó a cabo en el año 1993 y el MAC se inauguró casi dos años después, en 1995.

El origen de ese simposio tuvo que ver por supuesto con el contexto histórico al que antes me referí: privatizaciones y achicamiento del Estado. El ferrocarril, que había sido una gloria argentina y que permitió el desarrollo de una red de comunicaciones nacionales muy eficaz, había caído en desgracia. Gran parte de esa estructura fue privatizada y otra directamente abandonada. En un enorme predio del ferrocarril en la calle Brickman y Avenida Colón había “montañas” de residuos ferroviarios. Y cuando digo montañas eran efectivamente montañas. Ocupaban cientos de metros justo frente al complejo de viviendas del ferrocarril, esas construcciones inglesas tan interesantes.

Pensando qué hacer con todo eso, comencé a pergeñar una idea. Convocar a artistas, especialmente escultores, para que transformen parte de esos rezagos metálicos en obras de arte. Le planteé la idea a Ricardo Margo que era el Secretario de Cultura y a Jaime Linares el intendente, y ambos se entusiasmaron. A partir de allí armé una lista de 10 artistas, dos de los cuales eran de Bahía Blanca, y comenzamos con ellos una serie de reuniones para ir definiendo la dinámica del evento. En común acuerdo con los artistas decidimos que no sería una competencia con ganadores y perdedores sino que sería un encuentro, un simposio. Acordamos un honorario para cada artista y una mecánica de trabajo. Los artistas eran: Raúl “Pájaro” Gómez, Bastón Díaz, Claudia Aranovich, Edgardo Madanes, Mariana Schapiro, Rodolfo Nardi, Patricia Landen, Danilo Danziger y dos escultores de Bahía Blanca: Fortunato Jorge y Hugo Pisani.



Organizamos un primer viaje exploratorio en el que los artistas recorrieron el lugar, documentando, filmando, “marcando” y reservando algunas piezas que les interesaban por su morfología.

Luego hubo un período en el que cada uno desarrolló su idea y su proyecto. En base a los proyectos calculamos, junto a ellos, las necesidades técnicas. Hicimos un convenio con la escuela técnica La Piedad para sumar soldadores y demás técnicos. También convocamos a artistas y estudiantes de arte para que asistan a los escultores y a empleados municipales que colaborarían en diferentes rubros como manejo de grúas y plumas, soldadores, herreros, etcétera.

En octubre de 1993 se llevó a cabo el simposio. Fue una fiesta. Cada artista contaba con varios colaboradores locales y disponía de un espacio específico, además de la infraestructura necesaria. El evento era público y a cielo abierto. Lo recorrieron miles de personas que veían cómo gradualmente los rezagos se transformaban en obras de arte. Recuerdo que había mucha solidaridad y colaboración entre los propios artistas. Fueron días tan felices como extenuantes. Organizamos conciertos en el lugar y al final hubo una inauguración en la que distinguimos a los artistas y a cada uno de los colaboradores. Fue hermoso y el resultado está a la vista ya que posteriormente la municipalidad dispuso la creación del Paseo de las Esculturas sobre el entubamiento del arroyo Napostá en el que instalaron las diez obras en continuidad con el Parque de Mayo.

Lamentablemente con el tiempo han hecho reparaciones e intervenciones muy poco felices que atentan contra las obras. Me refiero a groseros agregados a las esculturas para reforzarlas, deficiente mantenimiento, carteles indicadores que compiten con las obras, etc. Es importante y necesario revertir esas intervenciones y poner en valor las obras.

Muchos años después, ya desde la Dirección de Artes Visuales del Ministerio de Cultura, tuve la oportunidad de realizar dos proyectos que

de alguna manera estaban inspirados en la experiencia del Simposio de Esculturas Monumentales de Bahía Blanca. Los denominé "In Situ". Hicimos uno en Bariloche en 2012 y otro en la ciudad de Cuenca en Ecuador en 2016. La mecánica era similar. Seleccionamos un conjunto de artistas, en esos casos no eran estrictamente escultores sino artistas plásticos de diversa índole, que pudieran llevar a cabo un proyecto al aire libre y articulado con el paisaje urbano y natural. En "In Situ Bariloche" que ocurrió luego de la tragedia de la erupción del volcán Puyehue convocamos a Jorge Macchi, Leandro Erlich, Graciela Sacco, Nicolás Robbio, Tomas Espina, Edgardo Madanes (que también participó del Simposio de Bahía Blanca), dos artistas patagónicas como Valeria Conte Mac Donell y Ruth Viegener, el artista chileno Bernardo Oyarzún y el brasileño Joao Loureiro. Años más tarde lo reeditamos en Ecuador, articulados con la Bienal de Cuenca y la Unasur, con artistas de toda Sudamérica, a razón de un artista por país. Ambas experiencias fueron formidables y enriquecedoras sobre todo por el hecho de que el arte irrumpa en las calles, en el paisaje y en el trajín urbano, sin pedir permiso y por fuera de las instituciones culturales habituales como museos y centros culturales.

El arte es un fenómeno humano que se nos presenta en diferentes formas y nos propone formas diversas de conexión: la reflexión crítica, el conocimiento, el asombro, el goce, la poesía, la emoción, la incertidumbre, el desconcierto e incluso el rechazo. Todas son válidas. Pero hay un tópico que me desvela a propósito del arte contemporáneo y es el de la interpretación. Existe la creencia de que las artes visuales esconden un mensaje encriptado que hay que descifrar. Para ello los instrumentos y herramientas provienen en general de otras disciplinas: por ejemplo, la historia o la literatura. Muchos servicios educativos y mediadores despliegan esa especie de traducción. Nos explican los cuadros, nos cuentan historias y se supone que así des-

corren el velo misterioso de las artes visuales. Nada más lejos de que ello ocurra.

Todo ello surge de la mala formación, por parte de la educación convencional que en general todos tenemos, a la hora de pararnos frente a una obra de arte. Al encontrarnos desguarnecidos y sin saber bien de donde agarrarnos, y al no soportar esa especie de intemperie que se crea entre nosotros y la obra, que nos interpela y aparentemente nos exige alguna respuesta, sentimos la necesidad de una explicación salvadora. Allí aparecen lo que yo denomino las "muletas", que toman forma de anécdotas, relatos, datos de color y, por supuesto, las benditas traducciones. Entonces irrumpen los mediadores que vienen convencidos a revelarnos los secretos del arte y a abrirnos los ojos a la luz del conocimiento. Hay varios tipos de aproximaciones: una es contarnos la historia del artista y algunas anécdotas que explicarían parte de los secretos de su obra. Otro recurso es contarnos qué "quiso" transmitirnos el artista. Y otro: qué representa o significa la obra. No estoy en contra de la información, me gusta estudiar y saber más acerca de las cosas. De hecho una de mis frases favoritas es "uno ve lo que sabe" de Bruno Munari. Pero en la pretensión de traducir una obra visual a un lenguaje literario es posible que, no sólo destruyamos la sutileza de su composición formal o cromática, sino también que la reduzcamos a ser un mero vehículo de un mensaje unívoco y funcional que termina por destruir o cancelar cualquier otra interpretación u aproximación.

Hay textos brillantes sobre el tema. Uno de los mejores es "Contra la interpretación" de Susan Sontag, que tiene medio siglo pero está absolutamente vigente.

Yo combato la idea de que la única aproximación a las obras de arte sea meramente intelectual y académica. La creación artística es un campo de expresión humana, no es una ciencia, está hecha por individuos que sienten la necesidad de expresarse. Es una forma de con-

xión sensible entre personas. Y no es necesario tener una preparación profesional o académica para conectar con ella. Lamentablemente ha prevalecido la idea del arte como una disciplina académica, un territorio excluyente poblado de expertos, curadores y profesores, que deja afuera al individuo común. Esa es una de las tragedias del arte contemporáneo, hay que recuperar la aproximación sensible a las obras. Es común que vayamos a una exposición y sintamos la necesidad de leer un texto que nos explique qué estamos viendo, o que venga un mediador a explicarnos lo que acabamos de ver. Imagínense si eso nos ocurriera en otros casos, por ejemplo, cuando vamos a ver una obra de teatro, una película, al asistir a un concierto o al leer una novela: que después tengamos la necesidad de acudir a algún experto que nos explique lo que acabamos de ver, escuchar o leer. Sería inaceptable, nos sentiríamos mal, diríamos que la obra es demasiado críptica y que no comunica. Ahora bien, en el mundo de las artes visuales contemporáneas eso está aceptado, fomentado e institucionalizado. Vamos como ovejas a los museos, bienales y galerías esperando a que alguien nos explique lo que acabamos de ver. Que nos traduzcan el lenguaje visual a un lenguaje “discernible”. Debemos levantar nuestra autoestima, poder pararnos frente a una obra de arte e intentar una conexión sensible. Darnos el tiempo de involucrarnos con lo que la obra propone (y no con su traducción literaria). Muchas veces la traducción funciona como un falso atajo, nos tranquiliza en un primer momento con recetas y tips para poder “entender” lo que quiso hacer o “decir” el artista. Pero en ocasiones esa explicación aparentemente tranquilizadora nos impide tener una experiencia subjetiva y emocional en relación a una obra.

Como las artes visuales, la música es un lenguaje en sí mismo que no necesita traducción. Si escuchamos una pieza musical conectamos sensiblemente con ella, nos dejamos llevar por su melodía, sus climas, su atmósfera, su ritmo y su capacidad de conmovernos, no

se nos ocurriría en primera instancia preguntar qué quiso decir el músico con esa composición, qué estaba describiendo, directamente no hacemos esa traducción, escuchamos con el corazón. Pienso que debemos intentar volver a conectarnos con las artes visuales de esa misma manera, ver las obras y conectar con la propia lógica y lenguaje que proponen. Cómo resuenan en nosotros los colores, las texturas, las formas, el contenido, la composición y las imágenes.

Pienso también que la profesionalización de las artes, tanto en sus productores como en sus mediadores, ha ayudado a esta crisis y ha llevado las cosas en general a un lugar poco interesante. La aventura de la creación artística no es una carrera universitaria, no es una profesión regular, se nutre de canchales misteriosos y profundos. Por ello pienso que el arte debe recuperar el delirio, su sentido lúdico y ser menos “profesional”. Todo se ha normatizado, las bienales se esparcieron por todo el planeta y todas se parecen entre sí, los museos y las colecciones también, el epifenómeno del arte termina regulando el tipo de creaciones.

A la vez, con el desarrollo del capitalismo especulativo, el arte se ha convertido en el reducto de lavado de dinero por excelencia. Una banana pegada con una cinta en una pared puede costar 150.000 dólares, y venderse tres veces. Y no tengo nada contra el artista, Maurizio Cattelan, a quien considero un gran creador, al contrario, creo que con su obra señala y visibiliza ese fenómeno decadente y frívolo.

Y aquí entra otra paradoja, el mundo del arte es frívolo y decadente, pero a la vez aparentemente fomenta y admite todo tipo de crítica, incluso al propio sistema. Como la banana de Cattelan, que sugestivamente se titula “Comediante”, pero también obras que denuncian tragedias como guerras, racismo, matanzas, segregaciones. En esos casos los artistas “bienpensantes” desde su superioridad moral nos señalan las injusticias del mundo ¿Por qué el sistema acepta y

fomenta esas “críticas” y colabora a colocar esas obras en museos, galerías, bienales y colecciones, si pensamos que muchas de esas injusticias y horrores son producidas justamente por las políticas que ese mismo sistema defiende y representa? Por la sencilla razón de que en el mundo del arte cualquier denuncia no tiene consecuencias en el mundo real y encima termina fortaleciendo el propio sistema, mostrándolo sensible, solidario y preocupado por el prójimo, por los derechos humanos, o por el cuidado del medio ambiente.

Pero no se depriman. Creo que la experiencia artística nos propone un enriquecimiento único. Nos hace gozar, reflexionar, pensar, sentir y explorar nuestros propios límites. Es un universo diferente, con sus propias reglas. A mi particularmente me atrae el hecho de que nunca terminamos de cercarlo, de entenderlo cabalmente, siempre hay un imponderable, algo que se nos escapa, algo no previsto, algo nuevo, algo diferente. Y esa cualidad hace que sea apasionante e irresistible. Se recrea, se transforma, y así, capta y mantiene nuestro interés. Es un campo dinámico y en eterna expansión. Hoy consideramos dentro del universo del arte objetos, elementos o acciones que hace 50 años estaban muy por afuera de ese campo. Y por esa misma razón las formas del arte futuro se nos presentan difusas, inciertas e inquietantes.

Para terminar quiero compartirles una vivencia personal acerca de los extraños caminos de la experiencia estética. Hace unos años fui invitado a participar como jurado en el Festival de Cine de Venecia. Junto a los otros miembros del jurado vimos unas 25 películas diversas. Yo asistía a las proyecciones munido de una libreta para anotar mis impresiones y recordar momentos o situaciones destacables. Había películas provenientes de diversos lugares del mundo y de diferentes temáticas y estéticas. Hubo una sola película que me produjo

una gran conmoción, ya que la odié particularmente. Estuve a punto varias veces de levantarme e irme de la sala. Pero persistí y pude verla completa. Era un documental que se llamaba “Caniba” y consistía en una larga y perturbadora entrevista al protagonista de una historia extrema. Un japonés de una familia acomodada que en sus años de estudiante en París había cortejado a una compañera holandesa, la había invitado a cenar a su apartamento para luego asesinarla y devorar parte de su cuerpo. El asesino fue descubierto cuando intentaba descartar los restos de la chica en unas valijas en Bois de Boulogne. Luego de ser arrestado en Francia, y gracias a la influencia de su familia, fue trasladado a Japón donde fue declarado insano y, por ello, fue puesto en libertad al poco tiempo. En la actualidad el hombre se ha convertido en una especie de personaje mediático que frecuenta programas de televisión de clase B contando su crimen como una “hazaña” o una rareza. En el documental el asesino cuenta su versión del crimen entre risas mofándose de lo sucedido. El modo de filmar la entrevista era extraño y original, daba la impresión de que la cámara intentaba penetrar en el cuerpo o en la mente del asesino. Mientras veía el documental escribí en mi libreta muchas notas, todas negativas, no iban a contar conmigo para premiar esa película repulsiva. Durante los días siguientes imágenes de la película volvían a mi mente persistentemente. La película fue creciendo en mi interior. Era evidente que no iba a poder sacármela de la cabeza fácilmente. Con el paso del tiempo el film comenzó a decantar de una extraña manera, me hacía pensar qué había sido lo que me había molestado tanto, cuál era el límite que había tocado en mí. Durante la selección final ni se me ocurrió proponer ese film a consideración para un premio. Pero uno de los jurados lo propuso, uno a uno el resto del jurado nos fuimos sumando, reconociendo el enorme poder que el documental había operado en cada uno de nosotros. La película se llevó el premio especial del jurado. Para mí fue un ejemplo palpable del misterioso e



imbricado modo en que las manifestaciones artísticas operan en nosotros. Creo que olvidé la mayoría de las películas del festival. “Caniba” aún permanece en mi mente. No sé si la volvería a ver.



03

ACUPUNTURAS URBANAS: MUSEOS

Jaime Linares

SUM, 2 Museos, Bellas Artes y MAC, Sarmiento 450.

Estas líneas son comentarios emitidos en la Reunión de Directores de Museos que organizó la Municipalidad hace algunos meses y de la que participé acompañando al Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Andrés Duprat, que resultó un muy agradable momento compartido con Christian Díaz y todo su equipo de colaboradores.

Utilicé para el encabezamiento Acupunturas Urbanas, que es el título de una publicación de Jaime Lerner, y que me pareció apropiado para intervenciones en la ciudad que cambian y mejoran el entorno donde se hacen.

Siempre tuve la sensación de que los museos existentes en 1983: el Histórico y Ciencias Naturales -que estaban en el subsuelo del Teatro Municipal- y el de Bellas Artes, -que estaba en el subsuelo del palacio Municipal- no contaban con lugares adecuados ni tenían capacidad



de expandirse y desarrollarse adecuadamente y que representaban simbólicamente –el estar en lugares bajo nivel– de áreas no jerarquizadas y que debían adquirir otro protagonismo.

2 MUSEOS: Bellas Artes y Contemporáneo

A partir de 1991, habiendo sido electo intendente, invito al arquitecto Andrés Duprat a incorporarse al equipo de colaboradores y tuvimos la fortuna de trabajar durante diez años juntos. Lo conocí visitando una muestra que él había curado, en un espacio de la calle Zelarrayán en la primera cuadra. Me sorprendió su montaje y su manera de ver el arte, en un breve intercambio que tuvimos. Consideré que era la persona adecuada que necesitábamos para un cambio de paradigma en esta nueva etapa. Por idea de él se crea en 1995, el Museo de Arte Contemporáneo que fue el primero en el país.

Se recuperó y puso en valor para su sede La María Luisa, una edificación de los años 20, edificada en un espacio muy amplio que permitía la posibilidad de ampliaciones complementarias. Compartía el lugar con el histórico Museo de Bellas Artes, que salió del subsuelo a la superficie. En el año 2000 con el diseño del Arquitecto Luis Caporossi y el propio Duprat, comenzamos la obra de lo que es el MAC, que dispone de las instalaciones y espacios que requieren las diversas manifestaciones de expresión en la actualidad. Cuando finalizamos la gestión en diciembre de 2003 estaba terminado, y se inaugura oficialmente en abril de 2004. Del proyecto original quedó pendiente el depósito en la parte posterior del predio, para la colección del patrimonio de la Municipalidad.



PASEO DE LAS ESCULTURAS

En 1993 se realiza el Simposio de Escultura Monumental, utilizando valioso material de rezago del ferrocarril, que se vendía por kilo y estaba depositado en la zona del puente Colón. Dos artistas de la ciudad: Hugo Pisani y Fortunato Jorge, junto a ocho de Buenos Aires, entre los que recuerdo a Bastón Díaz, Pájaro Gomez, Madanes, con la colaboración de agentes municipales, convirtieron ese descarte en las esculturas que conocemos. Fue un acontecimiento que contó con una convocatoria importantísima de vecinos a lo largo del proceso que duró una semana. Cada uno recibió a cambio de la escultura el valor de lo que percibía mensualmente un Director Municipal y la estadía, la comida y los pasajes.

Había que encontrar un lugar para esos mojones urbanos. Decidimos que desde el inicio del entubado del Napostá en calle Casanova hasta Rodríguez podía ser el espacio para transformar, ya que habían fallado intentos de utilización anteriores (canchas de padle y tenis) y teníamos necesidad de ir “cerrando” esa cicatriz que es el arroyo tapado. Se hicieron sendas peatonales con diseño de la artista Cecilia Miconi, y se programó un área donde se construyó la fuente. La inauguración fue en abril de 1994, coincidente con un encuentro de Delegaciones de Ciudades Hermanas en nuestra ciudad, donde cada una plantó un árbol característico de su región.

Se convirtió rápidamente en un lugar de encuentro masivo, que materializaba la idea que sosteníamos de construir espacios públicos de calidad como lugares para compartir la ciudad.



MUSEO DEL PUERTO

Cuando en diciembre de 1983 se inicia el gobierno de Juan Carlos Cabiron, fui designado Secretario de Obras y Servicios Públicos del municipio. Hasta ese entonces trabajaba en Construcciones Portuarias y Vías Navegables cuyas oficinas estaban en el interior del Puerto. Poco tiempo antes Prefectura había terminado sus nuevas instalaciones y había desafectado la antigua sede, que antes había sido la Aduana desde 1907 y hoy es el Museo del Puerto. El edificio tenía un deterioro importante en sus bases de madera por su antigüedad y la falta de un mantenimiento adecuado, pero era una referencia urbana muy importante que era posible recuperar.

En ese entonces existía la figura de Capitán del Puerto, cargo para el que fue designado el Práctico Pedro Taramasco. Con autorización del Intendente, solicitamos la tenencia del edificio para evitar que siguiera agravándose su condición, sin tener en claro su destino, porque privilegiamos su historia dentro de la localidad portuaria.

Arquitectura Nacional es el área a cargo del mantenimiento de los Monumentos Históricos para lo cual dispone de partidas (siempre exiguas) en los presupuestos nacionales. Sabido esto me contacté con el jefe de la Delegación Bahía Blanca, el arq. Taylor, que con muy buena predisposición se sumó a la idea. Con él elaboramos un plan de recuperación, en el que la Municipalidad aportaba los materiales y Arquitectura contratava mano de obra, a medida que iba recibiendo recursos. En un contexto de alta inflación y con un deterioro de sus bases muy superior a lo que calculamos, los trabajos se hicieron muy lentos, pero a fines de 1987, al fin, estábamos cerca del objetivo. Para ese entonces la Subsecretaria de Cultura, Isabel Barros, encomendó al Arq. Reynaldo Merlino un proyecto para utilizar el edificio como un Museo que testimoniara la rica historia social de Ing. White, que acababa de festejar sus 100 años.

La moderna concepción de un Museo dinámico en la recopilación de testimonios, investigación de historias y participación comunitaria en su cocina, sumado a salas que recrean la vida de esa población de inmigrantes, han hecho que El Museo del Puerto sea hoy, a 35 años de su inauguración en abril de 1988, el sitio que alberga la memoria colectiva de las familias whitenses y goza de gran prestigio, por los diversos programas que han tenido allí su origen.

FERROWHITE

Cuando el gobierno nacional decide privatizar los ferrocarriles, en Bahía Blanca, un grupo de ex ferroviarios decidió “reservar” parte de la historia de la empresa en que habían trabajado, en un alejado galpón de los talleres Noroeste.

Acordamos “dar refugio” a estos objetos en el viejo Hotel de Inmigrantes, que habíamos adquirido para ser sede del Museo Histórico y otras dependencias en 1993 y todavía faltaba hacerle intervenciones constructivas antes de su traslado.

El objeto fue la recuperación del material para hacer un museo ferroviario que reflejara la trascendencia del ferrocarril en el desarrollo del país y, en especial, su contribución al crecimiento de Bahía Blanca, tanto en lo económico como en lo social.

Con la colaboración desinteresada de muchos viejos ferroviarios jubilados y complementados con algunos planes sociales municipales, se fue trabajando en la puesta en valor de la gran cantidad de objetos. La documentación fue seleccionada por un equipo encabezado por la profesora Ema Vila.

Para albergar tan variados elementos que iban desde planos a carros de lucha contra incendios o grandes tornos, comenzamos la



búsqueda para encontrar un lugar acorde.

A finales del año 2000 pudimos acordar el traspaso de la Usina Gral. 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. (En el 2002 fue declarado Patrimonio Nacional, ante nuestro requerimiento).

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.

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

La Delegación de Ingeniero White se encargó 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 2003.

Por último, el área y el material se pusieron a disposición del arquitecto Reinaldo Merlino, director del Museo del Puerto, para que materializara el 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 materializó una idea que tuvo su génesis mucho antes.

MUSEO HISTÓRICO

En 1993, el Ejército, que ocupaba desde hacía casi 100 años el Edificio de calle Saavedra que fuera construido como Hotel de Inmigrantes y que sólo había tenido ese uso dos o tres años, dejaba las instalaciones. La Municipalidad compra entonces el edificio en remate público (previo acuerdo) que tenía por objetivo central que sea la sede definitiva del Museo Histórico, ya que representaba muy claramente un momento del país (Hotel de Inmigrantes) y disponía de una superficie que, si bien excedía las necesidades, podía albergar otras. Aún hoy, parte están utilizando organismos de la Provincia como la Escuela de Estética y el CIE pero que pertenecen al mismo complejo. También funciona allí la Biblioteca Popular La Pajarita de Papel.

La tarea de puesta en valor llevó mucho tiempo e inversiones, ya que por la antigüedad eran construcciones sin capas aisladoras y tenían agregados (torretas de guardia en los extremos) que había que sacar, además de construir aberturas faltantes e instalaciones.

No recuerdo fecha del traslado definitivo que fue posterior al 2003, pero ha quedado un lugar acorde y jerarquizado que hoy es muy reconocido, y los que allí trabajan han hecho de él una referencia muy reconocida.

En definitiva, emergió a la luz el pasado, en un edificio histórico recuperado en su valor e incorporado al Patrimonio Municipal para que sea la excelente sede de nuestro Museo Histórico



MUSEO DE CIENCIAS

Con diferencia de pocos meses, surgió la posibilidad de comprar un predio de unas 15 hectáreas, en el sector noroeste de la ciudad, donde había funcionado desde principios del siglo pasado una gran feria de remates y contaba con una importante forestación. La ciudad a principios de los 90 comenzaba a expandirse hacia esa dirección y no había previsión de espacios verdes de escala para un sector tan extenso. Se decidió negociar, con autorización del Concejo Deliberante, su compra ya que el valor era altamente conveniente para destinarlo a un parque (hoy Parque de la Ciudad).

Dentro de las instalaciones que había, estaba un galpón, la vivienda del sereno y una construcción que era la sede administrativa de la Feria. Si bien sus dimensiones no eran demasiado amplias, la potencialidad de ampliación estaba garantizada.

Allí emergió el otro Museo que estaba apretado y sumergido bajo el Teatro Municipal y que hoy veo con satisfacción que ha ido adquiriendo gran importancia en la comunidad educativa.

Como último comentario agregó que el Museo Histórico y el de Ciencias Naturales ocupaban dentro del Teatro Municipal toda la superficie que en los planos originales figura como Café del Teatro, que no tengo referencia que haya funcionado nunca.



04

MUSEOS ENTRE CONTAINERS I – VARIACIONES SOBRE LA PREGUNTA: “¿QUÉ COMEMOS HOY?”

Lucía Bianco

Viernes 6 de mayo

Auditorio OSDE, Rodríguez 362.

Este tipo de charlas son también ocasiones para volver a preguntarse cómo hablar del Museo del Puerto. Cómo hablar de una experiencia que es tan cotidiana para quienes trabajamos ahí, pero



que a la vez excede a cualquiera que intente contarla. Porque el Museo del Puerto es una experiencia colectiva de trabajo acerca de la historia y el presente de vecinas y vecinos de Ing. White que hace 35 años se lleva adelante entre muchas personas y de un modo dinámico, con continuidades, pero también con muchísimas variaciones, porque está siempre en movimiento.

Y cuando digo “experiencia colectiva de trabajo” no me refiero sólo (y nada menos que) al equipo de trabajo actual, del que están presentes algunas compañeras, sino también a los equipos de trabajo anteriores que pueden pensarse incluidos en este presente del museo. Porque se trata -tal vez a diferencia de otros espacios municipales- de un museo cuyos equipos fueron cambiando siempre en relación al equipo anterior, en una relación de formación y a veces de tensión, por qué no, pero a partir de algunas continuidades de transmisión posibles. Eso hace que podamos hablar de un proyecto colectivo hasta hoy, con cambios y derivas, que permitieron la continuidad de ese proyecto.

Además, no es posible hablar de esa experiencia de trabajo sin preguntar por su articulación con la comunidad, empezando por el ejemplo más directo: la Asociación Amigas del Museo ¿Es posible hablar del Museo del Puerto sin considerar a las muchas Asociaciones de Amigas que se fueron dando desde sus inicios? Diría que es imposible. Como es imposible hablar de este espacio de trabajo municipal sin las cientos de articulaciones que a lo largo de años se dieron con otrxs habitantes de la localidad (personas que viven cerca, sus familias, cocineras, pescadores, sindicatos, escuelas, clubes de fútbol, colectividades inmigrantes, sociedades de fomento, otras instituciones intermedias y demás).

Bueno, entonces, para intentar hablar del Museo del Puerto, elegí una pregunta que sirva como guía en esa dificultad. Es como un acertijo



también, medio pavote ¿vieron que los acertijos tienen algo de pavos? En este caso se trata de una pregunta sobre una pregunta, y dice:

¿Cuál es la pregunta, que nos hacemos todos los días, sin la cual no podemos vivir?

Sí, hay una pregunta que nos hacemos todos los días, incluso varias veces al día. Y si no la respondemos no podemos seguir existiendo... Una pregunta que se formula desde el inicio de la humanidad hasta hoy...

Público: ¿Qué como hoy?

¡Sí, eso! La parte pava de este acertijo es que coincide con el nombre de esta charla: “¿Qué comemos hoy?” Vieron que casi siempre se anuncia en plural, así: “qué comemos”. Vos la dijiste en primera persona, porque posiblemente sea la pregunta que formula quienes viven en soledad... pero la prehistoria de esa pregunta siempre es en grupo, es en torno a un fuego, para planificar el día de quienes están a su alrededor. Y un poco cuando la pronunciamos la seguimos diciendo desde ahí, porque es una de las primeras preguntas de una sociedad. Lo cierto es que, si no la respondemos, no comemos, no existimos. O tal vez: si no la respondemos alguien la responde por nosotrxs. Eso es un aprendizaje del Museo del Puerto: ¡Ojo! si no te respondiste esa pregunta dos o tres veces por día, quiere decir que alguien la respondió para vos, trabajó para resolver eso para vos.

Ahora, con esa incógnita como guía voy a intentar contar algo de la experiencia del museo hasta hoy. Tal vez tenga que ver con que durante años trabajé en la coordinación del Área Cocina del museo. Y que existiera ese rol es también es una característica de este museo en particular.

Se trata de una pregunta que de algún modo está presente en un objeto que van a encontrar cuando entren a la sala Cocina. Lo instalamos el año pasado ¿No, Caro? Es esta olla, que pueden ver en la pantalla. Está colgada en la pared que es lo primero que se ve al ingresar. En el fondo de esa olla dice:

*Ay de los museos
que quieren contar la historia
sin hablar de las cocinas
¡Sin cocina no hay historia!*

Una de las primeras cuestiones que surgen con la pregunta “¿Qué comemos hoy?” tiene que ver con las tensiones de la historia, que muchas veces se invisibilizan en los museos. Y que estaban elididas ya desde el surgimiento de este tipo de instituciones en el siglo XVIII: forjados en el pasaje del imperio a la colección privada burguesa, como parte del atesoramiento de sectores dominantes de la economía que empezaba a mostrarse públicamente, los museos eran también un modo de reafirmar ese poder. Y por lo tanto desde entonces escondían las cocinas ¿no?

Que aparezcan las cocinas también hace pensar que para comer hay que ir a comprar al almacén, o al supermercado, con algo en el bolsillo. Y eso pone en escena muchas tensiones. Porque puede no haber mucho en ese bolsillo: Hablar de comida es también hablar de la falta de comida. Hablar de comer es imposible sin pensar en el hambre, en la distribución de los alimentos o de su injusta distribución. Entonces ¿Cómo fue posible en Bahía Blanca, en 1987, un museo que empiece a preguntarse por las cocinas?

Estuve presente en la primera de esta serie de charlas, cuando habló Reynaldo Merlino (primer director del Museo del Puerto), y algo de un

clima de época podía escucharse también, una voluntad de irrumpir cierta lógica que había dejado la dictadura militar en la ciudad. También en ese momento había un clima colectivo en Ingeniero White: Era entonces cuando se retomaban una serie de lazos sociales, saberes y tradiciones de organización vecinal, con la voluntad de activar en el presente algo del pasado colectivo. Antes de 1985, la idea de organizar el centenario de la localidad reúne a instituciones intermedias, vecinas y vecinos de Ing. White, que se proponen mejoramientos en la localidad, recuperar edificios históricos, organizar festividades como el carnaval, entre otras acciones.

Esto coincidió con la voluntad del gobierno democrático de entonces, que escuchó ese clima de época en relación a sus propias políticas públicas. La propuesta de Isabel Barros Taramasco, la entonces Subsecretaria de Cultura, incluía un sentido amplio de la cultura y una apertura a lo que pasaba en los barrios, a lo hasta entonces “periférico”. En ese marco se da el inicio del Museo del Puerto, convocando desde el Estado a un grupo de profesionales a conformar su equipo, técnicos del ámbito de la cultura, muy jóvenes. Creo que eso permitió desarrollar un modo provocador y en constante búsqueda de articular las prácticas comunitarias, la invención y el abordaje de la historia, desde ese espacio municipal.

Si, de algún modo desde entonces esa articulación posible -y también dudosa- entre Estado y comunidad incluía inventar algo ¿no?, incluía algo de la frescura y la inquietud de inventar algo.

Para seguir adelante, vuelvo a la pregunta que nos organiza: “¿Qué comemos hoy?”, que ante todo es una pregunta enunciada desde el presente. Algo que hacemos todos los días y que por eso va cambiando de respuesta cada vez. En ese sentido está bueno pensar

qué comemos HOY en el museo, qué cocinamos, qué preguntas nos estamos haciendo con las acciones presentes. Para empezar, puedo decir que tienen algo de la dinámica de una costa: una costa no es una línea, es una transición en movimiento. Es ante todo una zona de encuentros, también con fricciones, de variaciones, de límites dudosos. Así que, más que intentar contar la historia nos preguntamos ¿hay exactamente un límite entre el pasado y el presente?, ¿hay límite entre el puerto productivo y el White en el que se vive la vida de entrecasa?, ¿hay un límite entre lo social y lo que llamamos natural?, ¿hay un límite marcado entre el trabajo y el tiempo libre?

Tenemos que movernos continuamente para abordar estos temas, incluso hasta pensar: ¿Qué es este museo? ¿un museo de qué? ¿Es un museo de todo? sin lo pretencioso de pensar que abordamos la totalidad social para abarcarla toda, sino que bueno, tal vez sea un museo que habla de la vida en movimiento, tal vez sea un museo que se permite sostener las preguntas, sostener la incerteza ¿no? Y eso no es menor dentro del Estado, no es menor que un museo estatal se permita dudar.

Pero tanto hablar de la incerteza... y la pregunta “¿Qué comemos hoy?” ¡Es la pregunta más concreta del mundo! Así que para volver a alguna certeza les diría que sí, que el Museo del Puerto trabaja con la historia. Ahora, ¿con qué concepción de historia? tal vez tiene más que ver con un espacio que no solo es pasado, sino que también incluye el futuro. Tiene que ver con las tensiones, con las divergencias, con las diferencias dentro de ese espacio tenso, que es posible abordar en el territorio Ingeniero White. Por eso, uno de los centros metodológicos que atraviesa muchas de nuestras actividades -y es un modo de pensar en equipo también- es el Archivo Oral del Museo del Puerto.

Se trata de un archivo que empezó en la década del '90, desde entonces fue creciendo hasta hoy, con voces de pescadores, cocineras, estibadores, fomentistas, sindicalistas, vecinas que cuentan sobre sus margaritas durante el escape de cloro del 2000 o vecinos que cuentan cómo fabricar un barco en una botella, por ejemplo. Me parece interesante decir que Sergio Raimondi fue quien empezó trabajando en la constitución de ese archivo y, como parte de esa práctica, profundizó muchos aspectos teóricos que hacen al museo, cuestiones conceptuales que traman la práctica del museo hasta hoy.

El Archivo Oral contiene una cantidad enorme de voces y sonidos que comprueban que no es UNA la historia. Sino, en todo caso, una serie de historias, que articulan un modo de contar más polifónico, pero no armónico. Algo de ruido múltiple, que también al ser múltiple un poco diluye la idea de que hay una verdad única, porque esas múltiples historias derivan, se contradicen... además cualquier archivo oral está hecho de silencios. También está hecho de cosas que se omiten, ya sean palabras o inquietudes que el museo todavía no escuchó. Por eso es tan importante volver a preguntarse continuamente: ¿qué estamos escuchando?, ¿de qué modo estamos contando esa historia de tensiones?, ¿qué estamos omitiendo? ¿a quienes? En definitiva, las posibles respuestas van cambiando con los equipos, con los debates que se dan dentro del equipo, con la variación que produce la actualidad, una vecina que entra una mañana y plantea un problema nuevo que no habíamos escuchado.

Bueno, vuelvo YA a la pregunta que nos guía, porque si no me empiezo a perder también yo en esa multiplicidad. Preguntar “¿Qué comemos hoy?” tiene una cuestión oculta adentro. ¿Vieron? Es una trampa. Dice “Qué” pero en el fondo la pregunta es sobre “Quién”. “¿Quién cocina hoy?” En el museo preguntamos “¿Quién cocina en un puerto?”

La cuestión es muy importante para indagar cuáles son los sujetos sociales que hacen un puerto, que lo construyeron y lo hacen cada día. Por eso la centralidad de la cocina no sólo en la muestra del Museo, sino también como tema transversal a muchas de sus actividades y archivos. Esto lo decimos una y otra vez, pero siempre es actual: para que el puerto exportador de hoy mueva millones y millones (de toneladas de cargas y de dólares), es necesario que lo muevan los cuerpos de personas que trabajan en el muelle, entre cintas transportadoras, en camiones, vendiendo viandas... y para que esos cuerpos se muevan es necesario que coman ¡si no les faltaría fuerza! no podrían levantarse a la mañana. Entonces: para que esos cuerpos se muevan son necesarias las cocinas. Las cocinas hablan de todxs aquellxs que con sus cuerpos hacen la historia, aunque en la narrativa de la historia no suelen estar incluidxs. Además, tenemos que preguntar, necesariamente ¿quiénes hacen un puerto además de los que trabajan en él? también lo hacen quienes sustentan redes barriales y vecinales de ayuda, por ejemplo. También lo hacen las subjetividades, también lo hacen los sueños, lo que parece imposible o posible, también lo hacen los deseos.

Preguntarse quién hace un puerto es también prestar atención a los saberes que eso implica. Si se empieza a mirar con detenimiento el trabajo de una cocinera, su hacer, aparecen una cantidad increíble de saberes, de prácticas, de modos que ¡oh casualidad! parece que estuvieran olvidados ¿no? desprestigiados, dejados de lado. Bueno, eso llevó al museo a proponer, por ejemplo, que un trapo de cocina sea un objeto central de indagación. Sí ¿Por qué no tomar un trapo de cocina para leer ahí el siglo XIX, el siglo XX y siglo XXI? o más, toda la historia universal hasta hoy!

Durante años el museo miró las cocinas desde esa perspectiva. Además, en los últimos años, esa mirada tuvo otro giro también, en re-

lación con los feminismos. Es así que se sumó a las actividades del museo (que durante años ponen en el centro las prácticas de cocina, de la pesca artesanal, la música popular, entre muchos otros saberes) un taller de bordado miniatura. Si les preguntamos a mujeres que hoy tienen 60 años, o incluso un poco menos, recuerdan que esa práctica era obligatoria en la escuela. Así que aprendían la técnica del punto cruz o el punto atrás, muchas veces encontraban en ese hacer lugar para el disfrute, pero lo hacían desde el rol que se esperaba que tendrían en la sociedad en ese momento. Hoy, pueden retomar el bordado desde la valorización de su saber, pero con centro en el placer. Hacerlo por ganas, por inventar, por encontrarse con otras y otros, por crear algo colectivamente. Entonces, algo de estos saberes de algún modo se ponen en relación distinto.

Este taller de bordado, que coordina Malena Corte, pone en relación al tema de los saberes particulares que se valorizan a partir del feminismo como una pregunta nueva ¿no? Una variación dentro de las preguntas que se hacía el museo. Porque sí es posible sostener desde este espacio del Estado una posibilidad de pregunta, de indagación, hasta de experimentación que en otros ámbitos como el de la militancia feminista no es tan fácil que suceda. Tal vez porque desde la discursividad de ese ámbito es más difícil abrir el diálogo con vecinas de Ing. White, por ejemplo. O, mejor dicho, la escucha, dar lugar a lo que va a pasar o les está pasando en el presente.

Esa voluntad de escucha no está separada de algo fundamental para que estos Museos sean posibles -y ahí sí, Nicolás (Testoni), incluyo a FerroWhite-, que es un componente muy descontrolado, que es el de la afectividad. Parece ñoño, parece no sé qué, pero yo les diría que más que un componente el afecto es una columna vertebral, porque se trata de proyectos que te ponen en un lugar tan incierto como el



de poner en juego tus afectos, tus sentimientos, lo mucho que te involucras con otros. Y eso hace a veces hasta hace difícil hablar ¿no?

Hoy justo tuvimos una reunión los dos equipos de trabajo para organizar una actividad conjunta y cuando llegamos empezamos a charlar sobre cómo andaba tal vecino, tal vecina, gente que nos preocupaba saber cómo está. Y me quedé pensando en eso, estamos... no sé, estamos también queriendo gente cuando hacemos un museo. Bueno, un poco con eso termino, porque es en lo que andamos ahora, justamente después de una pandemia que nos mantuvo meses en aislamiento. Podría haber una colita del “¿Qué comemos hoy?”, volviendo a pensar que se trata sobre todo una pregunta en plural. Hasta alguien solo en medio de un desierto se va a preguntar “¿Qué comemos?”. Si seguimos insistiendo con este espacio al que llamamos “museo” es sobre todo por eso, porque se trata de una pregunta colectiva. En el fondo nadie come en soledad.



05

MUSEOS ENTRE CONTAINERS

II - MUSEO TALLER
APUNTES PARA
ENTRAR Y SALIR
DEL MUSEONARIO

Nicolás Testoni

Viernes 6 de mayo

Auditorio OSDE, Rodríguez 362.

Recién pensaba... qué difícil esto de armar un Museonario, ¿no? Porque, como marcaba Lucía, es complejo dar una definición precisa de los museos de White, al punto que en los propios museos de White me da la impresión de que a veces nos hacemos los distraídos ante el desafío. ¿Por qué? Porque las definiciones del diccionario tienden a congelar los sentidos, y a nosotros nos resulta muy difícil concebir lo que hacemos por fuera de una historia extensa en la que los sentidos necesariamente cambian. Esto que les voy a contar, entonces, tiene bastante que ver con esa historia. Son apuntes para entrar y salir del Museonario en los que resuenan, sin que lo hubiésemos premeditado, muchas de las cosas que dijo Lucía hace un rato.

Sobre el final de su último mandato, el 6 de noviembre de 2003, el intendente de Bahía Blanca Jaime Linares, que me enteré estuvo conversando con ustedes hace quince días, inauguró la obra de recuperación del edificio que hoy es sede de Ferrowhite, pero recién un año más tarde el museo abrió sus puertas al público plenamente constituido. Uno podría preguntarse: ¿Ferrowhite fue el último acto de gobierno de la Subsecretaría de Cultura radical o el primer museo del Instituto Cultural peronista? Puede que ambas cosas y, a la vez, ninguna. Porque hablar del origen de esta institución requiere tener en cuenta, además, la trayectoria cambiante, a veces conflictiva, del conjunto de personas que se las arregló para anidar no uno sino dos museos con vocación “comunitaria” bajo el ala de ese municipio que, bien o mal, pero siempre puntual, paga nuestros sueldos. Una trayectoria que no comenzó en 2003 o 2004 sino, como les contaba Lucía, con la constitución del Museo del Puerto, allá por 1987. Me gusta pensar que los museos de White han llegado a convertirse en una (micro)política del Estado democrático ganada -también- desde abajo, sostenida en la sospecha de que la crítica a las instituciones es más interesante cuando se da a la tarea, improbable, de transformarlas. Puede que sólo sea una expresión de

deseo pero atrás de esa zanahoria es que, con Carlitos y Ana -que están hoy sentados acá-, y con un montón de otra gente, desde hace años, vamos tirando.

Bancar Ferrowhite implica esa apuesta cotidiana por el largo plazo. Ponerle una ficha al porvenir en la ruleta de una época obsesionada con el rédito inmediato. Quien sabe si, en contra de nuestra propia tendencia a llenar de eventos el calendario, de lo que se trata en este lugar es de organizar esa paciencia, y a través de ella, otras maneras de experimentar el tiempo, de asociar la larga duración con el instante intenso, los témpanos del archivo con el crisol de la fiesta. Una actividad empecinada en prolongar no alguna clase de certeza respecto de nuestro destino como institución, sino la propia posibilidad de este devenir abierto.

Cuando empezamos a trabajar, pensábamos que lo que estábamos fundando era un museo ferroviario. Un museo de los trenes, que tan importantes han sido para la historia del país y de la ciudad. Pero se nos imponía todo el tiempo la evidencia paradójica de que, abocado a los trenes, en este museo no hubiera un solo vagón, una sola locomotora. ¿Dónde estaban las gloriosas máquinas vaporeras de las que tanto nos hablaban? En su lugar, lo que aparecían eran miles de pequeñas piezas, elementos sueltos que algunos ferroviarios, o sus familias, habían salvado casi de contrabando, mientras las cosas de mayor peso y valor eran mandadas por la propia empresa a remate. Los objetos que Ferrowhite atesora representan menos un “patrimonio” que la evidencia de un despojo. Son el testimonio de lo que algunas personas de a pie hicieron de manera mancomunada para que la historia de ese despojo no fuera fácilmente olvidada. Ferrowhite, entonces, no es un museo de los ferrocarriles. Es el museo de los que se quedaron en la vía. Comprender eso nos llevó a prestar atención no sólo a los objetos sino a las mujeres y los hombres a través de los cuales esas cosas habían llegado

hasta nosotros. Nos dimos cuenta de que el núcleo de sentido de la institución que estábamos conformando no estaba sólo en las cosas sino además, y sobre todo, en ese hacer compartido que las había puesto a salvo. Ese era nuestro patrimonio, pero claro, no era nuestro. Era de todos, y a la vez, de nadie.

Ferrowhite podría funcionar como el memorial de un mundo que se acabó, cuyas ruinas no nos quedaría más remedio que lamentar. Pero no es exactamente eso. Ferrowhite, como ustedes saben, es un museo taller. Un lugar en el que las cosas, además de ser exhibidas, se fabrican. ¿Y qué produce un museo taller? Un museo taller genera herramientas. 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 centenares de trabajadoras y trabajadores que forman parte de esa historia. Eso dice, textual, el folleto que te damos en la entrada y eso más o menos es lo que intentamos, a pesar o en razón de que casi siempre nos sale otra cosa. No es fácil contar de qué va Ferrowhite. Un año en este museo tiene 36 meses, un montón de mañanas todas diferentes. Un día toca montar con lupa las miniaturas que el ferroviario Carlos Di Cicco talló en taquitos de madera balsa y al otro cinchar con un torno que pesa toneladas. A lo largo de la última década y media, sin que sepamos con exactitud cuánto de libertad, de azar y de necesidad hay en todo esto, nuestro museo funcionó alternativamente como salón de baile, taller de serigrafía, corsódromo, carpintería, sala de conciertos, panadería, peluquería, herrería, tanguería, fábrica de baldosas, balneario contaminado, escenario teatral, café bacán, e incluso, como un museo.

Comenzamos haciendo entrevistas bajo los protocolos de la "historia oral" y terminamos comprometidos con nuestros entrevistados en el

armado de libros de historia y hornos de barro, de salsa en conserva y bolsas para las compras que no sólo dan cuenta del pasado de una comunidad sino que, de algún modo, intentan incidir sobre su presente. Ferrowhite produce lo que muchas veces no es rentable -casi nunca, la verdad-, pero a menudo sí imprescindible, implicando en esa producción a un estibador con un arquitecto, a una licenciada en historia con un mecánico de locomotoras, a una bailarina con una colonia de cangrejos. Seres que establecemos en este lugar relaciones que derivan pero al mismo tiempo están un poco más allá, o más acá, tanto de las habilidades pulidas en las aulas, como de las rutinas que el trabajo y el consumo programan para nuestra vida.

Después de mi charla con Reynaldo el otro día, ¿hará falta aclarar que casi nunca estamos de acuerdo, que renegamos todo el tiempo, que casi nada nos sale redondo? En este museo hay quien piensa que con conocer con más precisión la historia de este lugar, previniendo así las generalizaciones apresuradas y los mitos que esas generalizaciones fundan, alcanza y sobra. Pero también está aquel que reclama que este museo vale sobre todo por las intensidades que genera, por la capacidad de transformar al visitante en un vecino, al vecino en un ciudadano, y a ese ciudadano en un artífice. Y tampoco falta quien ve al museo como a un poderoso par de anteojos bifocales, como a un instrumento de talante crítico capaz de leer en la materialidad de los objetos cotidianos el proceso general del mundo. Y la verdad, amigas y amigos, es que importa menos decidir quién tiene razón que el pequeño milagro de que al cabo de tanto tiempo sigamos trabajando alrededor de una misma mesa. La historia de Ferrowhite, como la del Museo del Puerto, creo yo, es también la historia de nuestra variable capacidad para convertir nuestras discusiones en una potencia. Aunque la cosa no siempre funcione y casi nunca resulte del todo coherente.

Vean si no: Ferrowhite es un museo municipal al que se le cuelga la etiqueta de comunitario. Cada una de nuestras mañanas está dedicada a explorar la potencia de este contrasentido, a ensayar la amalgama inestable, tal vez imposible, entre las realidades complejas que los términos Estado y Comunidad tienden a ocultar cuando –escritos así, en mayúscula y singular–, se los contraponen como entidades sin fisura ni matiz. Porque la particular condición de existencia de este museo de las huerteras, de los skaters, de los artistas expedicionarios y de los visitantes domingueros es que sea al mismo tiempo “del Estado”. Todo junto. ¿Un Estado infalible, “panóptico”, total? No, el Leviatán cachuzo, criollo, de un país nunca del todo posible, siempre a medio armar. La pregunta tras bambalinas podría ser: ¿cómo llevar adelante una práctica institucional que no romantice a los colectivos con los que nos vinculamos, pero tampoco demonice a la institución de la que formamos parte? Porque atender un lugar como este requiere vivir bajo el asedio de un pensamiento mala onda: aquel que sugiere que un museo es siempre un aparato en el que se reproduce el orden desigual de las cosas, o su justificación, o peor aún, sus “compensaciones simbólicas”, la victoria moral que se concede a los derrotados. Un sitio en donde no para de fabricarse la aceptación de lo existente, aún a costa de su subversión imaginaria.

Balsas de supervivencia y repasadores, teatro documental y tomates en conserva, una locomotora manisera para manifestar y una sala de museo inflable para intentar no perder la calle en tiempos de pandemia: entender a Ferrowhite como una construcción colectiva supone revisar, sin terminar de desmontar jamás, la jerarquía establecida entre quienes trazan el mapa y quienes, con suerte, somos ubicados en él. Es decir, implica reconsiderar las reglas no escritas que en nuestra ciudad regulan la producción de representaciones sobre el espacio y el tiempo común. Esas mismas reglas que, en más de una ocasión, le asignan al

puerto que habitamos la tácita y paradójica condición de “motor económico”, “sitio pintoresco” y “zona de sacrificio”.

Ferrowhite es un museo en la triple frontera, un enclave en la encrucijada entre población local, poder político y capital trasnacional, 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 hace rato que agonizan los trenes, un museo de los trabajadores en un puerto que bate récords de embarque con cada vez menos laburantes, un museo de los vecinos en un lugar en el que las políticas de “responsabilidad social empresaria” del capital trasnacional intervienen con fuerza en la definición del significado y los límites de la palabra comunidad.

Por eso me parece que lo que intentamos en este sitio, con mayor o menor suerte, no tiene tanto que ver con reivindicar alguna clase de identidad local, como con la posibilidad de establecer relaciones que, conectando escalas y procesos, nos permitan, por un lado, entender cómo es que las cosas llegaron a ser como son y, por el otro, entrever cómo es que las cosas aún pueden ser de otras maneras. A fin de cuentas, volvernos visibles, poner en valor nuestras historias, puede servir tanto para afirmarnos en una demanda de reconocimiento, como para reivindicar nuestro derecho, y el de las cosas que atesoramos, a permanecer indefinibles. Es decir, a entrar y salir del museonario. En un museo taller la noción de museo no puede ser otra cosa que una tarea. No un asunto concluso, sino una cuestión pendiente. Un artefacto a desarmar y, en la medida de lo posible, hackear. O al menos, tunear un poco. A menudo se entiende que los museos nacen porque existe algo supuestamente “auténtico”, “natural”, “puro” u “originario” que proteger. ¿De qué? De un exterior, de un tiempo, de un otro, que nos amenaza. Acá tratamos de pensar, en cambio, que lo que un museo atento a

su entorno preserva es la posibilidad, humilde, de pergeñar modos de relación que contribuyan a ampliar la igualdad a la mayor cantidad de diferencias posibles. Es decir, no sólo un conjunto de objetos, sino además –y en particular– la capacidad de cooperar, de juntarse, de compartir, entre personas que tienen en común el hecho de ser muy distintas y, a la vez, de necesitarse. Una disposición que difícilmente cristalice en una fórmula porque muta y se reconfigura de lugar en lugar y de época en época.

Cierro con un par de ejemplos del pasado inmediato. Antes de la pandemia teníamos pensado plantar una huerta en nuestro predio. La emergencia sanitaria suspendió la iniciativa. Pero, por suerte, no sólo los virus mutan. También lo hacen las ideas. Ferrowhite tuvo que cerrar sus puertas al público pero aprendió a meterse por debajo de la puerta de sus vecinos. El museo de los trenes cerealeros se convirtió en un sobre con semillas que echaron raíz en más de 40 patios. En algunos, la siembra no prosperó. Pero en aquellos patios en que sí lo hizo, lo que germina cada tanto no es sólo la acelga y los tomates, o la posibilidad de comer más rico y más barato, o la memoria de una habilidad que no supimos heredar de nuestras abuelas, sino el resultado de un aprendizaje conjunto, desobediente al individualismo que prescribe la época. Por eso, aún en su fragilidad efímera, esas plantitas sobre el surco representan piezas de colección para este museo.

Soy de los que piensa que la pandemia no nos hizo mejores. Que aprendimos poco y nada y que, en general, todo va para peor. Pero puede que para nosotros, la lección de estos últimos dos años haya sido la siguiente: quizá el bien máspreciado de un museo sea la vida de sus visitantes, en tanto y en cuanto tengamos en cuenta que un visitante siempre puede llegar a ser algo más que un simple visitante. Un patrimonio paradójico, insisto, porque sobre él no podemos colgar ninguna etiqueta

de inventario. Una institución pública con vocación “comunitaria” trata, justamente, sobre eso: sobre la posibilidad de la vida en común. Sobre aquello que resulta, como decía al principio, inapropiable. En Ferrowhite, esta idea un poco abstracta intenta adquirir el peso y la materialidad de un hacer compartido. Es eso lo que está detrás de las viejas herramientas que el museo conserva, de la imprenta decimonónica que reactiva Guillermo, del archivo que con paciencia y rigor componen Ana y Julieta. Pero también de las nuevas herramientas que el museo se inventa. Una trama de colaboración, de saberes y, como decía Lucía, de afectos que cada crisis nos exige reimaginar.

Este es un museo que, como nuestra casera Zulema, se pregunta: ¿cómo llego a fin de mes? Un museo que corre con los bomberos porque se quema la estación Noroeste. Acá, esa imaginación utópica que los cataclismos del mundo ponen en jaque se tramita en menesteres cotidianos. La promesa de un mañana mejor no está ahí. No puede darse por descontada. Se improvisa con lo que tenemos a mano: un taller de serigrafía y confección textil, otro de construcción de hornos y estufas de barro, una red de huertas domésticas, jornadas de jardinería y de fabricación de cajones de cultivo, y la distribución periódica de verduras de producción agroecológica a precio justo. O sea: qué comer, cómo vestir, con qué calentarnos. En eso estuvimos entretenidos en el último tiempo. Trabajar en este museo es trabajar en contra de la idea de que existen futuros inevitables. Pararse de manos ante la certeza de estar destinados a la catástrofe. Y, tercios en la tarea de ser felices, ahí donde se pueda, buscar a tientas sembrar de posibilidades el porvenir.

Bueno, hasta ahí.
Gracias.



06

**TE JUEGO LO QUE
QUIERAS.
CUANDO EL DEPORTE
ES HACER MUSEO**
Christian Díaz

Viernes 20 de mayo

Sala Payró, Teatro Municipal, Alsina 425.

¿CÓMO NACE UN MUSEO?

El museo del deporte nace el 12 de octubre de 2011.
Atilio "Lito" Fruet, una gloria del básquet nacional, leyenda y mito del básquetbol bahiense.

Lito fue conocido como “El gran capitán”, jugó los Mundiales de Básquet de 1963, en Brasil, y de 1967 en Uruguay. Fue parte de la época dorada del básquet local de las décadas de 1960 y 1970 cuando Bahía Blanca se consolidó de manera definitiva como capital de ese deporte y sus jugadores fueron la base de todos los equipos ganadores de torneos provinciales y nacionales. Junto con Alberto Pedro Cabrera y José Ignacio De Lizaso, Lito Fruet formó un trío mágico, talentoso y extraordinariamente equilibrado. Se retiró en febrero de 1974. Una decisión que venía madurando y que esa noche tomó forma definitiva. Fue el momento ideal: su equipo, Olimpo, se impuso a Estudiantes por 52 a 50, él hizo el último doble, robó la última pelota y su equipo se consagró campeón. Apenas terminó el encuentro se abrazó con Cabrera y al oído le dijo su decisión. Intercambiaron camisetas. La foto de Lito con la 14 de Beto habla de la mística de esa generación.

El 12 de octubre de 2011 gracias a Lito Fruet y a un esforzado y reducido grupo de colaboradores abrió sus puertas el Museo del Deporte de Bahía Blanca.

«¿Por qué gana tan seguido Bahía Blanca? ¿Por qué permanece inmovible en su sitio de número uno del básquetbol argentino?»

Por esto... Por esta fuerza avasallante del espíritu que vibra en Fruet y De Lizaso y que es patrimonio de todo el equipo. Porque el básquetbol se siente así. Como lo sienten los bahienses: en la sangre, en la piel, en el alma...».

Oswaldo Orcasitas, El Gráfico, 1970.

«Era la final del provincial de 1970, que se jugó en cancha del club Altense, en Punta Alta, y llegamos a la definición con La Plata, un equipo difícil, con Carlos González, «Finito» Gherman, Sfeir y Perazzo. El estadio estaba

completo y la verdad es que ganábamos fácil, por casi 20 puntos. Pero De Lizaso estaba «invicto», no la podía meter. Entonces se dio esta jugada, en la mitad del segundo tiempo. Salimos en contrataque con el negro, yo lo habilito desde la mitad de cancha y él hace su primer doble. Entonces me acerco, lo miro a los ojos y salió esa reacción mutua»,
contó Lito sobre aquella fotografía.

El carácter, la energía, la voluntad y la entrega no son la forma, son el contenido.

En definitiva, la vida, sin pasión, no es vida.

El 23 de octubre del 2018 falleció Lito Fruet.

Quando el Museo Del Deporte nace en 2011 fue por el impulso de Lito Fruet y amigos, sumada a la figura de Claudio Velázquez, empleado municipal. Lucía mencionaba la continuidad de los equipos de trabajo. El museo del deporte, no es el único en la ciudad, pero sí el que más claramente nunca tuvo un equipo de trabajo consolidado. Era Lito que recorría casas de amigos, acompañado por Claudio, pidiendo objetos para el Museo. En 2015 se conformó un equipo de trabajo para armar la muestra de la reinauguración del Museo en una nueva sede, en Drago 45. De esas personas sólo quedan Claudio y Lito.

A principios de 2016 cambió el gobierno, y el espacio del museo recientemente inaugurado pasó a contener en un rincón a la oficina de atención al público de Turismo, en el fondo a la oficina de turismo y en el espacio previsto para el archivo y depósito o almacén de guarda primero llegaron Los Chopen y luego pasó a ser el lugar de almacenaje de la Secretaría de Deportes.

En 2018 falleció Lito. El museo dejó de pertenecer a Cultura, pasando a depender de la Subsecretaría de Deportes.

En 2020 desde la Dirección de Museos y Arte solicitamos que el Museo del Deporte volviera a depender del Instituto Cultural. En diciembre de 2021 junto a la nueva denominación, Museo del Deporte, Atilio Lito Fruet, aprobada por ordenanza (Ordenanza n° 20469) en el Concejo Deliberante, se hace el traspaso a Cultura y a la Dirección de Museos y Arte.

¿ESTO ES UN MUSEO? ¿LO PUEDO ROMPER?

El renacimiento del Museo del Deporte Atilio Lito Fruet
enero 2022

El museo, un espacio a menudo asociado con el pasado más lejano, se ha convertido en un representante del presente.

En febrero de 2022 se cierra el museo al público y se comienza a trabajar en la renovación con un trabajo desde **el archivo, la muestra y el concepto**.

Este trabajo de renovación está basado en una serie de premisas:

De un museo que exhibe las grandes glorias del deporte bahiense a un museo que nos invita a recuperar el valor del juego por el juego mismo.

Proponemos no dejar nunca de disfrutar esa cualidad lúdica que a veces se pierde de vista cuando solo miramos al deporte como competencia.

Por otro lado, buscamos centrar la mirada en el valor cultural

y social que propician las redes del deporte. Esas que se tejen en los clubes de barrio, los parques, las plazas y los espacios públicos, como lugares donde se comparten e intercambian saberes y experiencias.

Ese entramado que es plataforma necesaria para que surjan figuras estelares como las que iluminaron el nombre de la ciudad hasta volverla, por ejemplo, capital del básquet.

Como no podía ser de otra manera en esta reapertura del Museo del Deporte Atilio Lito Fruet, el básquet es uno de los ejes. Y se trabajó con un gran apoyo de la Asociación Bahiense de Basket (ABB).

Este año el básquet es también parte de la agenda de Espacios Públicos, con la habilitación de canchas en algunas plazas y parques de la ciudad.

Sumamos la cancha de básquet dentro del Museo. Sumamos el plectro de la fachada y el mapa participativo. El resto fue trabajar con lo que teníamos, resignificando, sumando capas de sentido, sumando esa visión de lo que hay detrás de... detrás de los campeones, detrás de la medalla, detrás del logro.

Identificando y mejorando los objetos sociales preexistentes en la colección y ofreciendo a los visitantes herramientas para ayudarlos a discutir, compartir y socializar en torno a los objetos.

Imagínense mirar un objeto no por su significado histórico, sino por su capacidad para iniciar una conversación. Cada museo tiene artefactos que se prestan naturalmente a las experiencias sociales. Puede ser en el Museo del Puerto, un repasador o una torta que haga que los visitantes compartan recuerdos de la cocina de su abuela o un sector de construcción interactiva que aliente a las personas a jugar en forma cooperativa como podría ser el prende en Ferrowhite. Puede ser la

obra de arte ¿Quién mató a quién? de Sebastián Gordín en 2 Museos, o una foto en el Museo Histórico que nos muestra a gente en la calle escuchando la Sentencia en los primeros juicios por delitos de Lesa Humanidad en la ciudad de Bahía Blanca. Podría ser el sonido de un silbato llamando a los visitantes a formar equipo y competir.

Estos artefactos y experiencias son todos objetos sociales. Los objetos sociales son los motores de las experiencias en redes sociales, el contenido en torno al cual ocurre la conversación. Los objetos sociales permiten a las personas centrar su atención en una tercera cosa en lugar de entre sí, lo que hace que el compromiso interpersonal sea más cómodo. Las personas pueden conectarse con extraños cuando tienen un interés compartido en objetos específicos. Nos conectamos con las personas a través de nuestros intereses y experiencias compartidas de los objetos que nos rodean.

¿Qué hace que un objeto sea social?

No todos los objetos son naturalmente sociales. Un objeto social es aquel que conecta a las personas que lo crean, lo poseen, lo usan, lo critican o lo consumen. Los objetos sociales facilitan los intercambios entre quienes los encuentran.

En una exposición tradicional del museo, los visitantes pueden mirar fotos colgadas en las paredes. Pueden leer información sobre cada foto y su creador en el texto de la etiqueta, y probablemente puedan acceder a información sobre cómo se cataloga la fotografía en la base de datos de la colección del museo. A veces, los visitantes pueden tomar sus propias fotografías de las fotografías.

El objetivo del Museo del Deporte es alentar a los visitantes a interactuar entre ellos sobre las historias y la información disponible, entonces FB o IG es la opción ideal. Y de manera similar, si desea alentar a los visitantes a participar socialmente en torno a su contenido, debe considerar formas de incorporar la funcionalidad social en las exhibiciones, incluso si eso significa disminuir otros aspectos del diseño.

Hay tres razones básicas para hacer preguntas a los visitantes en las exposiciones:

Animar a los visitantes a involucrarse profunda y personalmente con un objeto específico. Las camisetas de los clubes que actualmente compiten de manera oficial en el básquet.

Motivar el diálogo interpersonal entre los visitantes en torno a un objeto o idea en particular. La noción de tiempo en el deporte es abordada con un cronómetro, con relojes de arena y con un reloj de ajedrez. La imagen de la "palomita" de Manu Ginobili (El 15 de agosto de 2004 Argentina lograba una de sus mayores hazañas en el deporte olímpico durante los Juegos de Atenas. Frente Serbia y Montenegro, seleccionado Campeón del Mundo, Argentina lograba una victoria histórica sobre el final con una increíble jugada), esos 3.8 segundos que podemos ver en una tablet en la vitrina pasando lento, pasando rápido y pasando a velocidad normal. 3.8 segundos son 3.8 segundos para todos, pero ¿cuál es la percepción del tiempo para Manu que espera recibir la pelota y tirar, para Montecchia que corre y tiene que decidir tirar él o encontrar un compañero a quien pasársela, para el entrenador de la selección argentina, para el entrenador de Serbia y Montenegro, para los jugadores argentinos en el banco de suplentes, para el público visitante en el estadio, para el público local, para el espectador televisivo? Para quiénes esos 3.8 segundos no pasan nunca y para quiénes ya pasó.

Para proporcionar comentarios o información sobre el objeto o la exposición, incluimos ploteos que acompañan la muestra: **Juego luego existo. Animarse a perder el miedo a perder. Juega como en el potrero.**

La interpretación en vivo no siempre es posible, práctica o deseada por los visitantes. Incluso sin intérpretes en vivo, hay formas de diseñar escenarios provocativos y activos para objetos que pueden generar diálogo. Así como la iluminación dramática puede dar a los objetos un poder emocional, colocar los objetos en “conversación” entre sí puede mejorar su uso social. Cuando los visitantes encuentran opciones de diseño sorprendentes u objetos que no parecen ir juntos, surgen preguntas en sus mentes y con frecuencia buscan oportunidades para responder y discutir sus experiencias.

Una picadora de carne en el reverso del otro lado de la camiseta de Messi, a continuación de las vitrinas Bahienses de selección que contienen a los bahienses que más se han destacado en su disciplina.

Una de las formas más poderosas y simples de provocar una respuesta social es a través de la yuxtaposición.

Ningún discurso museográfico, al igual que cualquier otra clase de discurso, puede ser inocente o neutro, pues su propia naturaleza consiste, precisamente, en construir una mediación entre el contexto original de lo que muestra y el contexto interpretativo del visitante.

Para hablar de Juan Carlos Curzio exponemos una chaqueta y un video en una tablet que con imágenes compitiendo en speedway, recibiendo premios, saludando. Al ponernos los auriculares el relato que escuchamos es el siguiente:

“El Tribunal Oral Federal de Bahía Blanca condenó a cuatro ex miembros de la Triple A por crímenes de lesa humanidad cometidos entre 1974 y 1975. Juan Carlos Curzio, Héctor Angel Forcelli y Osvaldo Pallero fueron sentenciados a cumplir una pena de 10 años de cárcel por haber sido hallados culpables del delito de asociación ilícita. Para Raúl Roberto Aceituno, la condena fue a prisión perpetua: además de confirmar que integró la Triple A, el TOF lo halló responsable del asesinato del estudiante y militante estudiantil David Hover “Watu” Cilleruelo.”

¿POR QUÉ ALGUNOS OBJETOS INGRESAN AL MUSEO Y OTROS NO?

La pregunta que siempre preocupa en relación con el museo es sobre los criterios de selección, es decir, ¿por qué algunos objetos ingresan al museo y otros no? Conocemos, de algún modo, las teorías clásicas de selección según las cuales una obra merece ser elegida por el museo: ser buena, hermosa, inspiradora, original, creativa, poderosa, expresiva, históricamente relevante y otros cientos de criterios semejantes. Sin embargo, nadie podía explicar por qué un objeto era más hermoso y original, más importante que otro. Remarca el poder de los museos para elegir, una precondition para la crítica institucional –el museo es criticado por cómo usa y abusa de este supuesto poder.

En la nueva propuesta del museo del deporte les pedimos camisetas a todos los clubes de básquet de la ciudad.

El patrimonio ante su público. Y el público como patrimonio

El museo puede ser considerado como un espacio recreativo, y su patrimonio es de carácter interactivo, independientemente de la pre-

sencia o ausencia de un determinado acervo material.

El patrimonio más valioso en estos espacios de interacción consiste en el hecho de que en su interior “en lugar de haber cosas, ocurran cosas”.

Es necesario, en otras palabras, reconocer al visitante como el patrimonio más valioso con el que puede contar cualquier espacio museográfico. Todo museo se debe a sus visitantes. O al menos ésta es la situación deseable, en términos de comunicación social, si se espera que el patrimonio cultural se integre a las experiencias de formación de las comunidades interpretativas a las que pertenece por derecho propio.

¿Qué clase de diálogo se establece entre el patrimonio y la visión del mundo que tiene el visitante?

¿Un Museo para qué?

Las actividades que el museo desarrolla no deben verse como fin sino como medio para algo con más trascendencia. Suele resultar más práctico presuponer cuáles son las necesidades de sus visitantes. Un museo, sobre todo uno público, normalmente se interesa por tener mucho público que conozca sus colecciones y que asista a sus exposiciones.

Está bien, pero queremos pensar el museo con un objeto social más fuerte, más vinculante. En esa medida, el museo puede entenderse y utilizarse como una herramienta de transformación. Si se habla de transformación, es porque algo necesita ser modificado. El cambio no es un discurso gratuito que busca la simple originalidad, sino que es el producto de una lectura del entorno, de haber detectado necesidades

en la sociedad, en las que instituciones, como las nuestras, pueden intervenir positivamente.

Un museo debe verse como una entidad que tiene oportunidad de transformar, debe encontrar su sentido y su razón de ser en la transformación positiva del entorno donde se encuentra, debe, sobre todo enfocarse más en el trabajo con su comunidad.

Se reconoce que no hay un saber, sino muchos saberes. En las acciones y miradas del museo no se trata simplemente de imponer a los individuos un punto de vista específico, sino de incentivarlos a que hagan preguntas sobre el quehacer de la Institución, a que participen también en esta construcción. Esto lo que permite es reconocer al otro como sujeto de saber, se le pone en el mismo plano, se entabla un diálogo entre iguales, buscando complementariedad, y consensos a través del entendimiento. Este es un paso primario en el reconocimiento y valoración de la diferencia. Solo se crece en la diversidad, de ahí se parte. La diferencia enriquece. La diferencia hay que hacerla obvia, hay que resaltarla como fuente de orgullo.

Y los museos son uno de los lugares más apropiados. **“El museo como lugar de batalla”.**

No podemos saber el resultado hasta que no lo ponemos en práctica, y en este mismo sentido, nos ponemos del lado de los museos que deciden compartir sus experiencias (también sus fracasos) y así, crear redes de aprendizaje y conocimiento con otros profesionales.

Barrio de Clubes

Desde el Museo del Deporte proponemos socializar y darle visibilidad a la historia de cada uno de los clubes de barrio de la ciudad, su labor en el presente, sus proyectos, su realidad. Y que los protagonistas y

gestores de esta propuesta sean la propia gente de cada club: trabajadores en general, dirigentes, entrenadores, utileros, socios y deportistas.

En los clubes, además de la formación deportiva, se desarrollan diariamente actividades sociales y culturales que juntan a toda la comunidad barrial.

“No sólo pasa por la formación deportiva. También tiene que ver con la contención cultural y la formación ciudadana. Como nodos barriales, los clubes interactúan y articulan con el resto de las instituciones. Hacen que cada ciudad y comunidad sean mejores. También importa la identidad que genera un club, con un barrio o una parte de una ciudad”, Dice Nadia Delelisi, referente bahiense de la Unión Nacional de Clubes de Barrio con la que estamos trabajando.

El Museo del Deporte Lito Fruet procura involucrarse y reconocerse en ese mundo de clubes, en la cultura barrial, para rescatar y darle visibilidad a las pequeñas y grandes historias que allí se tejen. Buscamos el registro de la cotidianeidad de los clubes y sus personajes, esas historias de sueños, trabajo, dedicación y pasión.

En este museo se disuelve el principio de autoridad, que es sustituido por el principio de experimentación, a su vez apoyado en la estrategia de prueba y error.

¿POR QUÉ VAMOS A MUSEOS?

Me hago esta pregunta y se la hago a cualquiera que haya ido a un museo. En particular, estoy interesado en por qué las personas van

a museos. ¿Qué nos impulsa? ¿Qué esperamos ver? ¿Pretendemos aprender mientras estamos allí? ¿Qué es una buena experiencia en un museo?

¿Por qué las personas entran? ¿Por la camiseta de Manu, la de Messi? ¿Por las actividades? ¿Por qué vuelven? ¿Porque hay un aro y una pelota en la sala para jugar?

¿Por qué asiste al museo y no realiza otra actividad, y por qué lo hace en cierto momento, bajo ciertas condiciones de difusión y frente a determinadas opciones culturales que se le ofrecen como alternativas para usar su tiempo libre?

Para repensar un museo necesitamos pensar por qué la gente vendría a un museo y ahí preguntarnos ¿Cómo hacer museo? ¿Cuáles son las relaciones de las personas con los museos? ¿Cómo es la relación del bahiense con el deporte? Y ¿Cómo es la relación del bahiense con los museos?

¿Qué haría que una visita a un museo transforme, ponga en juego, enriquezca o cuestione la visión del mundo previa a la experiencia en el museo del mismo visitante, y que a la vez lo atraiga, lo interese, lo entretenga, despierte su asombro o lo divierta?

El museo se termina de construir por una mirada.

Como visitantes y/o trabajadores de museos buscamos que la visita al museo pueda ser tan placentera como disfrutar una película, un libro, un partido de fútbol o básquet, y tan memorable como cualquier otra experiencia de aprendizaje como puede serlo un viaje o una conversación. Salir con ganas de volver y contar a amigos y familiares lo bien que la pasamos, qué descubrimos.

La vida cotidiana es incorporada al museo del deporte. El juego es esencial en el recorrido de visita.

Juego, luego existo.

1

Las bases de estas experiencias están en las lecturas, charlas y escuchas de diversos referentes de la museografía, entre otros: Nina Simon, Lauro Zavala, Américo Castilla, Nick Gray, Reynaldo Merlino.



07

LA CREACIÓN DEL ÁREA DE CULTURA MUNICIPAL Y LOS PRIMEROS MUSEOS DE BAHÍA BLANCA

Ana Luisa Dozo

Viernes 3 de junio

Sala Payró, Teatro Municipal, Alsina 425.

Con motivo de haber sido invitada a disertar en el seminario Museonario sobre la creación de los primeros museos de la ciudad, me pareció conveniente relacionarla con la evolución del área de cultura municipal.



Lo primero que se crea es la Comisión Municipal de Bellas Artes, por resolución del 4 de diciembre de 1930, pero con un accionar limitado a la organización del Salón Municipal de Bellas Artes. Más tarde, el 6 de mayo de 1946, el Comisionado Municipal Julio César Avanza crea la Comisión Municipal de Cultura, que tenía como misión difundir las expresiones artísticas, y estimular el intercambio regional.

Comprendía las siguientes secciones:

Museo Municipal de Bellas Artes (1931)

Museo y Archivo Histórico Municipal (1943)

Teatro Municipal de Arte (1913) Secciones: Escuela Municipal de Arte Escénico y Declamación; Escuela Municipal de Bellas Artes y Conservatorio Municipal de Música.

La Comisión auspiciaría además la formación de una Orquesta Sinfónica Municipal y coros.

Por ordenanza 295 del Honorable Concejo Deliberante del 31 de agosto de 1950, se crea la Secretaría de Cultura y Asistencia Social, con la finalidad de concretar el ideario justicialista en relación con la difusión de actos culturales con libre acceso y ayuda social.

Esta nueva secretaría tendría a cargo:

Museo Histórico Municipal

Museo de Arte

Colonia de Vacaciones Agustín de Arrieta

Hogar del Niño

Obra Social del Personal Municipal

Archivo Municipal

Realización de actos y espectáculos culturales.



Se preveía la instalación y funcionamiento del Museo Histórico Municipal, en cumplimiento de las ordenanzas del 29 de mayo de 1933 y 6 de abril de 1943, y la designación de Antonio Crespi Valls como director.

El 20 de febrero de 1967, durante la intendencia del Dr. Luis María Esandi, se creó la Dirección Municipal de Cultura, cuyas secciones eran:

Museo de Bellas Artes

Museo Histórico y de Ciencias Naturales

Teatro Municipal

Centro Municipal de Estudios Folklóricos (1971)

Por el decreto 1.622 se pone en vigencia una nueva estructura orgánica funcional de la Comuna por la cual se crea la Subsecretaría de Cultura y se designa un funcionario a partir del 1º de marzo de 1980 y una jefa de división. A las dependencias existentes, se agrega el Museo Histórico Fortín Cuatreros (1983) creado desde el Museo Histórico.

Por Ordenanza N° 12.711 del 8 de julio de 2004, se creó el Instituto Cultural de la ciudad de Bahía Blanca para asistir al Departamento Ejecutivo en el diseño, ejecución y supervisión de las políticas municipales referidas a la conservación, promoción, enriquecimiento y difusión del patrimonio histórico y cultural de la ciudad de Bahía Blanca.

A continuación me referiré a la creación de los primeros museos de la ciudad.

Museo de Bellas Artes

Sus inicios están relacionados con la creación de la Comisión Municipal de Bellas Artes, que se ocupaba de la organización del Salón Municipal Anual de Arte, creado el 10 de abril de 1930 para artistas y aficionados con un año de residencia mínima en Bahía Blanca. Los premios eran para escultura, pintura y dibujo, como también para estímulo. Las obras premiadas podían ser adquiridas por la comuna para la formación del Museo Municipal de Arte.

El Museo fue inaugurado el 2 de agosto de 1931 en un caserón de calle Belgrano 54, siendo Comisionado Municipal Justo B. Jonas, para promover y difundir las actividades plásticas, conservar y ampliar su patrimonio. En una sala se ubicaron las obras cedidas por particulares, en otra más pequeña una muestra colectiva de pintores locales y la tercera sala era la secretaría.

Luego se trasladó a la planta baja del Club Argentino, con instalaciones más apropiadas y un conjunto de obras adquiridas y donadas, algunas por la Asociación Cultural, completando el conjunto un préstamo del Museo Nacional.

De la Avenida Colón pasó a la calle O'Higgins, luego al subsuelo del Teatro Municipal y transitoriamente al Salón Blanco del Palacio Municipal.

El Arq. Enrique Cabré Moré presidía la Comisión Municipal de Bellas Artes y a la vez era director del museo en formación.

Para la instalación definitiva del museo se adaptaron las salas ubicadas en el subsuelo del Palacio Municipal, en la calle Alsina. En su apertura fue invitado a exponer el pintor Benito Quinquela Martín, que trajo una colección de 54 obras con óleos, dibujos y grabados al agua fuerte. Una de estas obras se incorporó al patrimonio del Museo que entonces dirigía Saverio Caló (1954/ 1963).

El Museo debía ocuparse de la organización periódica del Salón Anual Regional de Arte, que se realizaba para cada aniversario de la ciudad, y del Salón para la selección previa al Salón Nacional de Artes Plásticas, que convocaba a muchos artistas del sur argentino.

El 28 de junio de 1935 se crea el puesto de Conservador Encargado del Archivo Histórico de Bahía Blanca y del Museo de Bellas Artes.

Museo Histórico

El 6 de abril de 1943 se creó un instituto denominado Museo y Archivo Histórico Municipal de alcance regional, a partir de la sección histórica existente en el Museo de Bellas Artes (1931) y del Archivo Histórico de Bahía Blanca, que había sido creado el 29 de mayo de 1933 por iniciativa del concejal Francisco De Salvo, para reunir toda la documentación histórica sobre la fundación de la ciudad y su posterior desenvolvimiento, quedando pendiente su instalación efectiva.

Se nombra como director honorario al Arq. Enrique Cabré Moré, pero este instituto no alcanza a existir 90 días debido a la intervención provincial por la revolución de 1943.

Sin embargo, antes de este episodio, Cabré Moré, quien fuera fundador y primer Director del Museo de Bellas Artes, como también presidente Honorario del "Museo y Archivo Histórico Municipal", alcanzó a crear el Escudo Oficial de Bahía Blanca que se estableció por Ordenanza del 18 de mayo de 1943.



Un museo en un teatro

Terminados los trabajos de adaptación en parte del subsuelo del Teatro Municipal, llamado “17 de Octubre” durante la intendencia del Ing. Norberto Arecco, y obtenidos por donación o custodia objetos, documentos, ilustraciones y fotografías, además de la documentación histórica guardada en el Archivo Municipal, ante la presencia de numeroso público se inauguró el 29 de octubre de 1951 el Museo Histórico Municipal.

En este espacio del teatro, inaugurado el 9 de agosto de 1913, alguna vez funcionó una confitería, a la que el público accedía por medio de las escaleras que comunicaban todos los pisos desde el paraíso hasta el subsuelo.

(ordenanzas del 29/05/1933 y 06/04/1943)

Una amplia misión

Además de conservar el patrimonio histórico-cultural local y regional; estudiarlo y difundirlo para conocimiento de la comunidad; se preveía incorporar nuevas colecciones u objetos que testimonien la historia de la ciudad y la región; brindar un servicio a la comunidad educativa; promover instancias de divulgación histórica y científica; conmemorar hechos, instituciones, comercios y personajes que atestigüen el desarrollo de la ciudad; gestionar publicaciones sobre el patrimonio del Museo y la ciudad y proponer nombres para las calles, espacios verdes y barrios del partido de Bahía Blanca.



Su patrimonio

El patrimonio ingresó por donación o custodia procedente de particulares e instituciones o empresas de la ciudad y permitió incorporar objetos, documentos, ilustraciones y fotografías de Bahía Blanca y una amplia región.

Del Museo Histórico partió el patrimonio que sirvió de base para la creación de los Museos Fortín Cuatreros (1983), del Puerto de Ingeniero White (1987), de Ciencias (1993) y FerroWhite también en el puerto (2004).

Formación de un Archivo Gráfico Documental

En 1954 se dispuso la formación de un Archivo Gráfico Documental, que conservara el material cinematográfico de interés histórico referido a Bahía Blanca y su partido. Se autorizó a la Secretaría de Cultura y Asistencia Social a obtener con destino al Museo Histórico el material documental filmado en Bahía Blanca, de interés para su archivo. Posteriormente se fueron incorporando otras películas, incluso con la participación del Sr. Marcelo Vallés, que fue un gran colaborador del Museo.

Esta sección constituye hoy la Cinemateca del Museo, que comenzó a funcionar en el 2018 para rescatar y conservar materiales filmicos y videográficos producidos en Bahía Blanca, como también generar un archivo y catálogo de películas, videos, libros y colecciones de revistas.

Además de los documentales biográficos de personajes bahienses y de cortometrajes temáticos y costumbristas como “La costumbre del vermouth” o de estilo conmemorativo (“193º Aniversario de la Ciu-



dad”), hoy produce otras series de cortos: Visitantes, Miradores, Entrevistas y Testimonios a 40 años de Malvinas, que pueden verse en las redes sociales del Museo, el canal de Youtube y la programación del canal local BVC.

Museo de Ciencias Naturales

El 24 de marzo de 1955 se creó un Museo de Ciencias Naturales, considerando que en el Museo Histórico se habían venido reuniendo piezas de Paleontología, Zoología, Botánica y Mineralogía para el estudio de la región.

Se dispuso que ambos museos funcionarían en la misma sede, comunicada con la calle Dorrego y Zeballos, con el nombre de Museo Histórico y de Ciencias Naturales, dirigido por Antonio Crespi Valls.

El 11 de abril de 1955 se habilita una sala para Ciencias Naturales y el 9 de julio de 1962 se abrió oficialmente una gran sala ubicada debajo de la platea del Teatro Municipal, que redujo su cámara acústica.

En enero de 1993 se separa esta área para dar origen al Museo de Ciencias, que funciona en la quinta González Martínez.

Creación de un Archivo Fotográfico

El 5 de abril de 1955 se habilitó en el Museo un Archivo Fotográfico para conservar las fotografías relacionadas con obras y actos municipales que testimoniaran la función y acción de la comuna.

Junta de Estudios Históricos

En octubre de 1966 se creó la Junta de Estudios Históricos, cuya finalidad fue reunir a las personas que en Bahía Blanca tenían un interés por la investigación histórica. La Municipalidad apoyaría los estudios y publicaciones que constituyeran aportes culturales para la comunidad. Además, se organizarían conferencias y jornadas de estudio.

Museo Fortín Cuatrerros

En 1983, desde el Museo Histórico se crea el Museo Fortín Cuatrerros en la localidad de Gral. Cerri, declarado Monumento Histórico Nacional y Provincial, que comprende una antigua construcción defensiva próxima al que fuera conocido como “Paso de los Cuatrerros”, establecida por el Teniente Coronel Daniel Cerri en 1876. Esta casa-fortín construida a fines del siglo XIX servía además para albergue de la peonada.

El Museo se reinaugura en el ex Hotel de Inmigrantes

El 11 de abril de 2014 el Museo y Archivo Histórico fue reinaugurado en el edificio del ex Hotel de Inmigrantes, en el que esta vez debe compartir sus instalaciones con talleres municipales, un servicio de ambulancias y dependencias provinciales y privadas.

El Museo Histórico continúa conservando el Archivo Histórico Municipal, que se enriquece con la documentación procedente del Archivo de Mesa de Entradas del Municipio y de otras secciones. Lamentablemente aún no ha podido ser instalado debido a que las dependencias

que tenía asignadas al momento de la compra del edificio del ex Hotel de Inmigrantes, fueron ocupadas. No obstante lo cual, se continúa trabajando de manera interna.

El Museo y Archivo Histórico de Bahía Blanca ha pasado por distintas circunstancias, no habiendo sido lo suficientemente valorado y con limitaciones que han condicionado su desenvolvimiento. Es de esperar que en algún momento sea reconocida su labor asignándole los espacios y las condiciones necesarias para poder emprender nuevos proyectos y continuar poniendo en valor su actual sede que es Monumento Histórico Nacional.

08

¿PALABRAS PARA QUÉ? I – COMO BAILAR SOBRE ARQUITECTURA Luis Sagasti

Viernes 3 de junio

Sala Payró, Teatro Municipal, Alsina 425.

La frase se la adjudican a muchos músicos, mayormente de jazz. Pongamos que fue Thelonious Monk, entonces, quien dijo que escribir sobre música es como intentar bailar sobre arquitectura. Tengo para mí que este enunciado bien puede aplicarse a cualquiera de las artes. Trasvasar de un lenguaje a otro las impresiones y percepciones que un arte nos suscita no es una empresa imposible –después de todo, por qué no mover las caderas de acuerdo a lo que el estilo jónico nos impulse– sino insuficiente. Hay un afuera del lenguaje –una



suerte de aura previa al dolor de cabeza, algo que se presenta siempre en modo umbral- que es su condición de posibilidad, lo que impulsa a decir. Escribir sobre música es tan difícil como escribir sobre cualquier arte visual si es que no se tiene, con el lector, una experiencia estética en común, un código compartido.

Desde su fundación, en 1995 hasta el 2002 escribí muchos catálogos para el Museo de Arte Contemporáneo, cuando Andrés Duprat estaba como Director. Había, desde el vamos, una limitación tanto espacial como temporal. Una limitación que, como todas, constituía un buen estímulo. El catálogo de una muestra tenía que estar listo, puntualmente, para la inauguración y era usual que las obras (si el artista no era de Bahía Blanca) llegaran al Museo con una semana de antelación. De modo que había muy poco tiempo para observar los trabajos con detenimiento y escribir sobre ellos. Por supuesto, uno los conocía por fotos; de modo que ya había un esbozo previo, un esqueleto, referido más a los aspectos conceptuales que sensibles de la propuesta dado que estos últimos solo pueden apreciarse con la obra físicamente enfrente a quien observa. El otro límite, dijimos, era el espacial. El catálogo debía tener una media de tantas palabras. A veces ocurría que el Museo presentaba dos exhibiciones conjuntas y no había presupuesto para dos catálogos. Se dividían las cosas, claro, y en consecuencia había que escribir más acotado, intentar ser más certero, decir mucho con poco (bueno, de eso se trata la literatura, después de todo). Dar cuenta de una propuesta estética en una hoja A 4, por así decir.

En el Museo entendíamos que la opinión personal de quien redactaba el catálogo no era sustancial. Más allá de eso, no había ninguna clase de autoridad cultural trabajando allí en ese momento para que al público le interesaran sus impresiones personales. El rol es muy claro: un empleado municipal, cuyo sueldo lo pagan los contribuyentes, tie-



ne que explicarle a los vecinos de la ciudad por qué, con sus impuestos, el Museo ha decidido que tales obras deben ser contempladas por la población. Y eso constituye una gran diferencia respecto a si se escribe para una galería privada. En este caso no hay por qué tener algún afán de didactismo. Además, es muy habitual que suceda, en esos eventos privados se convoca para que, precisamente, quien escribe dé su visión personal. Un pecado, no sé si esa es la palabra, muy habitual en esos casos, es transitar un repertorio de lugares comunes, una suerte de ego trip, del tipo: Bueno, cuando conocí a Gorriarena... Como en los almuerzos de Mirtha Legrand, donde todos hablan de sí aunque le pregunten por un tercero.

Al escribir con cierta intención pedagógica debería evitarse caer en alguna clase de redundancia, el tentador afán de escolaridad. Si bien no hay que presuponer que el lector es un completo analfabeto sobre cuestiones artísticas (si visita un museo es porque un mínimo interés en el asunto tiene), a mi entender hay que partir de cierto piso sin dejar de aclarar, entre comas o paréntesis -y si se quiere en forma disimulada-, algunos conceptos plásticos. No es sencillo, o nunca lo fue para mí, al menos, practicar esos equilibrios.

Antes de continuar, deberíamos detenernos en un par de preguntas: "¿Qué es entender arte?" ¿Qué decir de una obra? Creo que aquí podríamos hacer un parte aguas. De un lado quedaría el arte conceptual, del otro aquellos donde predominan los elementos plásticos sobre los ideológicos. El Arte Conceptual requiere un discurso, un relato, que lo sustente. El impacto de la rueda de bicicleta de Duchamp en la retina no es algo que tenga la contundencia de La noche estrellada, de más está decir. Uno no se queda mirando horas la Rueda porque, en verdad, no difiere mucho de las que cada tanto se nos pinchan. En lo personal creo que puede valorársela con contundencia cuando nos detenemos en los cuadros colgados alrededor. Entonces se percibe



claramente en la obra de Duchamp un exceso de contemporaneidad que casi no habitaba al resto de los artistas. Allí aparece el relato, entonces, que enmarca la obra, la recorta sobre el resto y, sí, se percibe distinta a la rueda de nuestra propia bicicleta. Escribir sobre cierto arte conceptual es, de alguna forma, más fácil que sobre otras estéticas porque el trabajo consistiría, mayormente, en identificar los signos distintivos de la obra e integrarlos en un sistema coherente de relaciones. Vínculos siempre abiertos, conviene recordar; por eso creo que es muy adecuado el uso del potencial: "esto podría entenderse como." Hay que evitar la clausura determinante de las lecturas. Relativizar la propia mirada.

Por otra parte, creo que en un catálogo de arte deberíamos no abandonar ciertos postulados del positivismo. Partir siempre de datos empíricos. Escribir sobre lo que se ve físicamente. Quien lee un catálogo, al menos un catálogo producido por el Estado, debe tener frente a sus ojos todo lo que se consigne de una obra. No creo que sea una observación banal. Se interpreta a partir de los signos que están allí delante. Evitar la trampa de referirse a cosas, elementos, que no puedan percibirse.

Creo que la modalidad artística más compleja para llevar a palabras es la que se configura a partir del Paradigma de la Presentación, aquello que se presenta como autónomo de la realidad, como algo agregado a la realidad. Si bien el arte no figurativo, el arte abstracto, debe ser visto como un síntoma de época, o como una manifestación de la lógica del devenir del arte (qué ocurre para que se pinte de tal forma, para que se regrese sobre ciertos modos al parecer agotados), la lectura debería detenerse, acaso principalmente, en los aspectos puramente plásticos. Y ahí sí, bailamos sobre arquitectura, Mr. Monk. Cuando el arte es puramente formal o puramente estético, para llamarlo de alguna forma, deberíamos orientar la mirada sobre ciertas constantes



que aparecen en la pintura. Constantes que, claro, son también constitutivas del Paradigma de la Representación (lo que se percibe en la obra representa algo del mundo exterior). Hay que invitar a detenerse sobre las diferentes maneras de construir el espacio, las peculiaridades de las formas puras, el volumen, los efectos sinestésicos, la incidencia de la luz, la estructura subyacente, la gestualidad, los timbres, las tramas, etc. Orientar un recorrido visual, distinguir el esqueleto formal que estructura una obra, y, a partir de ahí, invitar a la distinción de contrastes, equilibrios (o falta de ellos), proporciones entre opuestos (lo curvo y lo recto, lo oscuro y lo claro, lo vacío y lo lleno...), ritmos, simetrías, tensiones. Es decir, en base a estas constantes plásticas identificar dar cuenta de la gramática que pretende establecer el artista. Hasta allí llega el discurso de la crítica. Lo que sigue es el salto poético del observador para que, amén de la comprensión racional de las obras, tenga un pleno disfrute emocional. Las estrategias para conseguir eso exceden las intenciones de estas líneas.



09

¿PALABRAS PARA QUÉ?

II – SULTANES DEL RITMO

Marcelo Díaz

Viernes 3 de junio

Sala Payró, Teatro Municipal, Alsina 425.

Buenas tardes. La idea de habernos invitado a compartir esta charla con Luis era para poder hablar un poco de nuestras experiencias en los museos en nuestro rol de “escribidores”. Él en los catálogos de las muestras en el MAC, yo en Ferrowhite, en el guión de sala y en la folletería. Ustedes ya escucharon a Nico en otra jornada, seguramente habrá comentado que en Ferrowhite, si bien hay asignadas funciones específicas, todos hacen un poco de todo. Ese fue mi caso, así que voy a tratar de hacer un esfuerzo, y pensar

cómo recortar esa experiencia múltiple para hablar sólo de escribir en el museo.

Pero conviene empezar por el principio. Tratándose de palabras, uno podría pensar que “en el principio está el verbo”, pero no, en este caso en el principio está Reynaldo, que le pide a Nico que me diga si no quería sumarme a un equipo que se estaba formando para la creación de un nuevo museo, que necesitaba alguien que escribiera, pero no que escribiera como se escribe en los museos, sino más bien que escribiera tipo poeta. Obviamente me entusiasmó la propuesta y dije que sí sin pensarlo demasiado, sin siquiera preguntar cuánto me iban a pagar, cosa que, créanme, no hay que hacer nunca, por más entusiasmado que uno esté. Así que acepté y me preguntaba ¿por qué buscar alguien que escriba tipo poeta? ¿Reynaldo acaso quería que hubiera poemas en las paredes? No, no quería poemas en las paredes, es más, creo que en el museo ideal de Reynaldo no solo no habría poemas, sino que directamente no habría texto en las paredes, ni en ningún lado (murmulllos, risas) ¿Ya conocieron a Reynaldo?

Público: Sí!

Bueno, entonces imaginen el resto (risas) Ahora, entre nosotros, las preguntas del párrafo anterior son preguntas retóricas para empezar la charla en una atmósfera dramática, la realidad es que yo ya conocía a Reynaldo, conocía bien el Museo del Puerto (una vez, en una de esas comidas fantásticas que hacía el museo me disfrazaron de escanciador grecolatino de vino y bebidas espirituosas, con apenas una túnica y en patas, y pasé por culpa de eso una semana en cama con gripe), conocía y admiraba los textos de la muestra, los libros y la folletería del museo, y conocía y era amigo de Sergio (Raimondi), que era quien los escribía. Así y todo, Reynaldo me explicó en detalle el tipo de no-escritura que pretendía en este museo que estaba por ser Ferrowhite.

¿Cuál era la preocupación y precaución principal con la entrada del

texto en la muestra? Cuidar que no subsumiera la experiencia de recorrer el espacio y la muestra en un relato previo. Porque el lenguaje informa, y la muestra necesitaba tener algo de información, como por ejemplo de dónde habían salido esos objetos, que habían sido rescatados del desguace por un grupo de ferroviarios, etc. la historia que probablemente ya conozcan; y el lenguaje también explica, y necesitábamos cierto nivel de explicación, como para entender de dónde venía el desguace, por qué el mismo espacio que ocupábamos había dejado de ser un taller para transformarse en museo, y las transformaciones en el puerto, en la ciudad, en el país... ; pero el lenguaje también categoriza: ubica las cosas, las situaciones y las personas en un orden más o menos fijo, prolijo, sin contradicciones, como para memorizar y repetir. Y el lenguaje también estandariza, de modo que todo lo que podemos experimentar de manera singular se aplanan en una monolengua en la que todos sabemos, experimentamos, y sentimos lo mismo. No se quería caer en eso. No sabíamos muy bien qué hacer, pero sí de qué cuidarnos.

Así que pensar en poesía para alcanzar esa especie de no-escritura parecía razonable: la escritura de poesía, en principio, no está tan preocupada por la información, ni por la explicación, y menos que menos por reproducir las categorías con las que el mundo nos llega más o menos ordenado, sino por las relaciones no previstas o no evidentes. Ni hablar de la estandarización, solo puede haber algo como poesía en la medida en que escapemos de la estandarización. Trayendo de memoria y seguramente con un poco de distorsión a Pierre Reverdy desde mi juventud moderna en el milenio anterior: hay poesía cuando establecemos una relación entre realidades aparentemente distantes. O a Raúl González Tuñón: estamos en una encrucijada de caminos que parten y caminos que vuelven. No es entonces que no hubiera información, ni explicaciones, ni categorías, porque ese vacío



del espacio, esas piezas sueltas con las que se montaba la muestra, esa especie de decomiso preventivo y hormiga que habían hecho los ferroviarios nos interrogaban pidiendo alguna interpretación, aunque para llegar a ella no parecían alcanzar las explicaciones y las categorías existentes. Bueno, alejarse de la estandarización también tiene que ver un poco con eso, con ir más allá de las categorías existentes. Y con escuchar. Por ejemplo a Atilio Miglianelli, que una mañana, mirando el castillo nos dijo, medio de la nada:

“Acá cayó una bomba. Es como si hubiera caído una bomba. Una bomba que dejó todo medio igual, pero que destruyó todo.”

¿Cuál había sido la bomba? ¿De qué modo o a qué nivel todo se había destruido? ¿Y cómo era posible que esa destrucción se siguiera viendo normal? Así que estábamos en una suerte de escenario paradójico de posguerra, y había que inventarse una manera de poder moverse ahí, de poder leer y escribir eso. Pero además ese escenario se podía volver más complejo, porque el mismo Atilio podía aparecer al otro día con la propuesta delirante de acondicionar los túneles que están debajo del castillo (por los que circulaba agua para enfriar las turbinas cuando la usina estaba en funcionamiento, y que Atilio conocía por su trabajo de buzo, cuando se metía ahí para hacer mantenimiento) para hacer “El túnel de la historia”, una especie de versión didáctica, whitense y subterránea del Túnel del Tiempo: ir por debajo, recorriendo una línea de tiempo pintada en los túneles, yendo del presente hacia el pasado.

Así que se trataba no solo de forjar una escucha y una escritura para dar cuenta del paisaje de posguerra, sino para hacer lugar a la imaginación para reconstruir. No nos podíamos quedar con la nostalgia, que siempre tiene algo de tranquilizador, porque con los trabajadores y ex trabajadores no solo habían aparecido los objetos salvados del



desguace, también llegaban los relatos de trabajo, los modos de organización, el deseo y la capacidad de imaginar para seguir: desde poner una calesita, unas parrillas, o una radio, a esa especie de descenso a los infiernos de la historia argentina que soñaba Atilio, mezcla de Virgilio, cueva de Altamira y tren fantasma.

Pero el desafío principal eran los objetos. Por ejemplo esas piezas de hierro de tamaño descomunal, llaves, tuercas, bulones. Familiares y extrañas a la vez. Por su tamaño, por el peso, por su forma llamaban la atención de quienes entraban al museo, tanto de los que no sabían qué eran, como de los que sí. ¿Qué decir de esos objetos? ¿Cómo dar cuenta de la fascinación que provocaban?

Esos objetos oscilaban entre decir mucho y no decir nada. Empezaban a decir cuando se acercaban a otro objeto, cuando ingresaban en una situación o relato, cuando los tomaba alguien. Pasaban de ser un hierro mudo a ser herramientas parlantes: “Esta era la llave que usaba Pedro Caballero cuando...”; “Esta tuerca te dura mil años, se van a caer estas paredes y todo lo de alrededor, y esta tuerca va a estar igual que como la vemos ahora”; “Fijate las cosas que hacían los ingleses!”; “Mirá la terminación, esto es una hermosura, una obra de arte”; “Me pasé 40 años entre llaves como ésta”; “¿Qué brazos había que tener para usar esta maza, todos los días?”; “Yo me llevaría todo esto a mi casa”... Cada contacto una frase, cada frase un mundo posible.

Permítanme que traiga unos versos de una poeta que me gusta mucho, Laura Wittner, que dicen:

No es que leamos mal los signos.
Es que las cosas no son signos.

Laura Wittner, Mis padres bailan jazz en el Café Orión

Esas cosas, que no son signos, pasaban de la mudez a la locuacidad cuando dejaban de estar aisladas y establecían relaciones, a veces previsible, a veces imprevisible, a veces distantes y sorprendidas. Cada uno de esos objetos tenía el poder de colocarnos, a quienes trabajábamos en Ferrowhite, y a quienes nos visitaban, en una encrucijada de caminos que parten y caminos que vuelven, como escribió Tuñón. Y agrego una cita más. Es una cita de Fito Paez:

Las cosas tienen movimiento.

No como en esas películas de cuidadores de museos en las que las maquetas y las cosas por la noche cobran vida. No es magia. No fue magia (risas) Tienen movimiento, o esconden la posibilidad del movimiento, incluso fijas a un soporte, sobre una mesita azul como las que hicimos en el museo, o en una vitrina. La muestra tiene que buscar ese movimiento, hacer que cobren vida, tiene que conseguir que no dejen de moverse incluso cuando el ojo las vea sospechosamente quietas y silenciosas. Esas cosas tienen una historia, un uso, pasaron por distintas manos, formaron parte del trabajo de tal o cual grupo, estuvieron en la trama de la vida productiva, social, económica, cultural, afectiva del ferrocarril, del puerto, de White, de Bahía Blanca. ¿Es posible evocar esa vida siguiendo los hilos de esa trama (los hilos, o la maraña de rutas que convergen en el puerto, o los rieles de la que fuera la playa de maniobras más grande de Sudamérica, por poner la metáfora en distintas escalas) en una bolsa de arpilleras, en una cajita de café con un zorrillo dibujado en la que ahora se guardan tornillos, o en una pala con la que se echaba carbón a la caldera de una locomotora? ¿Y qué hacer con la escritura? ¿Provocar y acompañar ese movimiento? Después de la cita de Fito puedo traer con cierta naturalidad una pregunta que me hacía entonces: ¿en qué baile me metí?

Pero volvamos a esa escena del museo que se estaba haciendo y todavía no era. O mejor: volvamos a esa escena del museo que se estaba haciendo y todavía no era, pero (para situarnos también en el lenguaje). Se traía un objeto del depósito, se lo ubicaba en tal lugar, para que dialogara o friccionara con otros, se lo reubicaba, se lo cambiaba por otro. Mientras escribía, el corrector automático me cambió “fricciónara” por “ficciónara”. También. Ferrowhite se pensaba como Museo Taller, que mostraba objetos de una colección, objetos que eran fragmentos rescatados de ese mundo destruido por la bomba silenciosa que escuchaba Atilio, y también fabricaba objetos, objetos que imaginaban otros mundos posibles, o que servían para interpretar éste. En ese momento en el que se bocetaba en el espacio, buscábamos un lenguaje que no se pusiera por encima de las cosas, las personas y las situaciones, con el riesgo de que convirtiera al museo en una especie de libro tridimensional, con ilustraciones. Queríamos a los objetos, las situaciones y las personas en su singularidad, con su “aura” como diría Reynaldo, participando de una trama coral, compleja, de sentidos, plena de tensiones también, y no que vinieran a “ilustrar” un relato fijo de la historia. No la realidad detenida, congelada en la generalización y los estereotipos, es decir en la relaciones naturalizadas del poder, sino el museo como una realidad en movimiento, cambiante, sujeta a los propios cambios del mundo en el que estaba y también, por qué no, ayudando a provocar cambios, o simplemente a provocar.

Así que se trataba de poner en movimiento el museo, a partir de poner en movimiento una colección, un grupo de personas (trabajadores municipales, ex ferroviarios, vecinos del bulevar, etc), y un determinado contexto. Entonces la consigna del museo fue: EL MUSEO EMPIEZA AFUERA. Un poco a partir de la experiencia de las caminatas, que Reynaldo traía del Museo del Puerto, y de las que les va a hablar Sergio en el próximo encuentro. Empezaba afuera, y había

empezado antes, como continuidad de una práctica del Museo del Puerto. Desplazamientos y continuidades en el espacio, y también en el tiempo. En principio se pensó que las visitas guiadas se iniciarán reconociendo el lugar en que se emplaza Ferrowhite, pero de a poco eso se desplazó a pensar al museo no tanto como un espacio que aloja una colección presentada de determinada manera, sino más bien como un dispositivo, un dispositivo de aprehensión (o experimentación), (o interpretación), (o todo eso a la vez), de la realidad, partiendo del entorno, lo que permitiría, fantaseábamos, que el museo no solo empezara afuera, sino que también siguiera afuera, en las casas, en la calle, como un modo de estar y andar en el mundo no a partir de la fijeza de categorías externas y su lengua estandar, sino en la dinámica de ser capaces de establecer, cada vez, múltiples relaciones.

Rebobinemos: las cosas no son signos, nos dice el poema; las cosas tienen movimiento, nos dice la canción ¿y las personas? bueno, hay que decir que el baile en el que nos metimos estaba lleno de gente. No solo en el equipo de trabajo, que intentaba aprender a cada momento a proponer y escuchar y acomodarse a las propuestas de lxs otrxs, sino en las visitas cada vez más frecuentes de ferroviarios, marineros, bolseras, buzos... No hacen falta poemas o canciones que nos digan que las personas no son signos, por favor! pero ojo, para la monolingua estándar lo son, todos lo somos.

Está en la sala Natalia Martirena, que fue parte del equipo de Ferrowhite, y dirigió todas las obras de teatro documental que hicimos en el museo. Natalia es bailarina, actriz, performer, directora de teatro y de danza, actualmente es la directora de los OAS, los Organismos Artísticos del Sur (orquesta, ballet y coro), y me gustaría invitarla a que nos cuente un poco de su experiencia en Ferrowhite con el teatro documental:

(aplausos)

Natalia Martirena: Bueno, gracias, yo voy a ser muy breve. Si bien, como dijo Marcelo, he hecho un poco de todo en escena y en las instituciones, me reconozco como bailarina:bailarina-actriz, bailarina-docente, bailarina-directora de teatro o de escuela. Así que lo que hicimos fue poner el cuerpo en el centro del museo. El cuerpo como productor de sentido. Probamos mucho, y nos fuimos dando cuenta que lo que los intérpretes iban contando, que era su historia de vida, sus propios recuerdos, eran de una manera en el relato, y de otra en sus cuerpos. Digamos algo así como que el relato recuerda, y el cuerpo vuelve a vivirlo. Nos sorprendía en personas grandes que mientras contaban algo aparecían gestos, posturas, movimientos que venían de otra época, intensidades juveniles en esos cuerpos que tenían su edad. Empezaban a contar sentados, y en un momento les proponía levantarse, caminar, recorrer el espacio, y con el movimiento aparecían recuerdos que, bueno, suena paradójico, no recordaban. "Uh, me había olvidado de esto!". No se trataba sólo de contar, sino de poner en marcha un proceso que hacía emerger cosas que estaban olvidadas. Hacíamos rutinas escénicas de repetición, con los relatos, pero de pronto aparecía la emoción, la emoción como e-motion, como movimiento, cambio, algo que te saca de vos mismo, un movimiento que transforma. Y entonces algo se revelaba, se revelaba ante la mirada de otros, porque eso es la escena. Podríamos decir que esta práctica de teatro en el museo no solo amplificaba, desde la escena, el alcance de una memoria que ya existía, sino que generaba una memoria nueva, la actualizaba, recuperaba historias olvidadas. Olvidadas en el relato, pero presentes en el cuerpo. Circulaban recuerdos, circulaban afectos, el trabajo en el museo era también una práctica afectiva. La escena movía y nos con-movía, nos movía colectivamente. También intentábamos conceptualizar eso que estábamos haciendo, un poco a la par, un poco con el diario del lunes. Era una experiencia fuertemente corporal, decíamos que eran cuerpos moldeados por el trabajo, y



movidos por el deseo... una experiencia que nos descentraba, porque la palabra no estaba en el centro, la historia no estaba en el centro, ni siquiera la escena estaba en el centro, porque más de una vez fue intervenida por el público, vecinos, o amigos, que interrumpían para agregar algo. Creo que fue mucho tiempo después que comprendí la potencia que tenía el teatro documental. Bueno, eso, no quiero hacerlo más largo.

(aplausos)

Pienso que así como la consigna **“El museo empieza afuera”** buscaba armar una especie de circuito utópico que continuara al museo en otros espacios (llevar al museo con uno, como modo de mirar), también el teatro documental desbordaba, desde dentro, al museo.

Volviendo un poco atrás, decíamos que las cosas no son signos, que los cuerpos no son signos, y es hora de decir que las palabras tampoco son signos, al menos no lo son en un poema ¿lo serían en una muestra? ¡Años repitiendo el esquema con el árbol, y el matrimonio estable y ejemplar entre el significante y el significado, mismo esquema que se repite en forma y contenido, y en cuerpo y alma, para que nos vengan a decir que no es así! ¡Hemos sido engañados! Significante/significado, forma/contenido, cuerpo/alma, relaciones dicotómicas, unívocas, en las que se privilegia el segundo término (significado, contenido, alma) por sobre el primero, el más concreto, el que se lleva como una carga. Hay un texto muy lindo del bahiense Héctor Libertella, está en su autobiografía, *La arquitectura del fantasma*, en el que cuenta cómo fue la recepción de su primer libro, *Agentes de la Venganza*, escrito en la escuela primaria. Dice Libertella:

“Agentes de la Venganza era una novelita de cowboys donde yo aprovechaba esas composiciones que piden en la escuela prima-



ria, del tipo COMPOSICIÓN TEMA: LA VACA. Esto era literal y lógico en una ciudad rodeada de campos y ganado. Aproveché mi vaca para incrustarla en una novela de arrieros del Lejano Oeste. Eran dos libros-objeto que a mí me parecían hermosos: tapas mullidas de cuerina con algodón adentro, marcador de suave terciopelo azul francia, ilustraciones interiores, bordes refileados con salpicaduras de oro. Hice una edición industrial de dos ejemplares para cada título. Los conservo en mi biblioteca. (...) Si me preguntaran quiénes fueron los primeros lectores de esos objetos diría que mis amigos de la escuela primaria, claro. Nunca más en la vida tuve lectores tan puros: pocos habían leído un libro completo, así que el mío era casi EL PRIMER LIBRO DEL MUNDO. Y así lo leyeron, tocándolo con temor y desconfianza, como monos que sostienen entre sus manos una cosa extraña. Después, los comentarios fueron casi todos ópticos. Enigmas en torno a la tipografía. Preguntas sobre el origen de mi máquina Remington, sobre cómo hice el troquelado de los bordes. Elogios para la tapa rellena de algodón. Un mundo un poco salvaje, sin lectura literaria, sin interpretación culta. Sólo de “raye” físico con el objeto, más parecido al de un artista plástico o un obrero gráfico. A aquellos monos me debo, a esa manera de leer sin la prótesis de la opinión o la doxa.”

“A aquellos monos me debo” dice Libertella, para el que la literatura, lejos de los sueños bienpensantes de la escuela, no nos educa, sino todo lo contrario, nos vuelve monos, nos lleva al “raye” con el objeto y con el lenguaje, a sus detalles, a su proceso de producción, su historia, la necesidad de tocarlo. Volverse mono para desaprender y escapar de la estandarización, que es escapar de la univocidad del signo, siempre inmóvil, transparente, y seguro de sí mismo.

Volviendo entonces a Ferrowhite y a ese pedido de una palabra tipo poe-

ma, no invasiva ni rectora (notarán que es recurrente cada dos o tres párrafos el gesto, un poco también la necesidad, de volver, porque ya el solo hecho de hablar del museo nos lleva a perdernos en digresiones acá y allá), digo entonces, volviendo a ese primer pedido, a las idas y vueltas en el proceso de encontrar un lenguaje que no sofocara el movimiento que la muestra quería poner en juego entre objetos, personas, situaciones, y también para justificar ese título tan vintage y canchero que le hemos puesto a la charla permítanme ir rumbeando hacia el final hablando de ritmo. Porque hablamos de movimiento, y porque Natalia también habló de esos cuerpos movidos por el deseo que desbordan el relato, traigo a un poeta y ensayista francés, Henri Meschonnic, teórico del lenguaje, que se pregunta por la relación entre el cuerpo y el lenguaje. Nos expresamos con el cuerpo, hablamos con las manos, con todo el cuerpo, sabemos que la manera de sonreír no tiene el mismo sentido en el Japón y en Europa, que hay una física corporal del lenguaje. A lo que Meschonnic se pregunta “¿qué queda del cuerpo en un poema? En un poema, no hay carne, no hay neuronas.” y se responde “En el lenguaje escrito, el cuerpo no puede ser más que la rítmica. El ritmo es el representante de la física de la expresión en lo escrito.”

Pero Meschonnic no habla de ritmo en los términos en los que más o menos estamos acostumbrados, que es pensarlo como un movimiento regulado, metrificado, entre la repetición y la diferencia. No, para aproximarnos a su concepto de ritmo, y cerrar la charla con eso (que quede flotando en nuestras cabezas), voy a hacer mención a otro francés, Emile Benveniste, lingüista, que en un breve texto llamado *La noción de ritmo en su expresión lingüística*, rastrea los usos más antiguos de la palabra griega “ritmós” (ῥυθμός). Dice Benveniste que “ritmo” se utilizaba con el sentido de “forma”, pero un tipo de forma distinta a “morfe” o “esquema” (otros términos griegos que también significan “forma”). Ritmós deriva del verbo “reo”, que significa fluir,

y si agregamos el sufijo “tmos” obtendremos no el cumplimiento de la acción, sino la modalidad particular de su cumplimiento, tal como se presenta a los ojos. Si “esquema” se define como una «forma» fija, realizada, puesta de algún modo como un objeto, “ritmós” designa la forma en el instante en que se asume por aquello que es moviente, móvil, fluido, la forma singular, improvisada, momentánea, modificable. Podríamos decir que “ritmós” es la forma que está siendo aquí y ahora, pero que establece un continuo, en el tiempo, y en el espacio. Algo que para nosotros, formados en la búsqueda de formas y categorías fijas y nítidas, en el corte y la separación tajante (de disciplinas, de épocas, de territorios, de generaciones, de géneros, de pueblos, etc) es muy muy difícil de pensar.

Lo que aprendí en esos años en Ferrowhite, es precisamente a sumar la palabra a ese ritmo, a esa forma singular y mutante que ponía en relación saberes, intereses, objetos, edades, humores, cuerpos, situaciones, trayectorias disímiles, y sin embargo involucradas en un movimiento común, que podía partir de una aguja con la que se cosían las bolsas de cereal en el Bulevar, pasar por una Torre Eiffel de plástico, souvenir de los viajes por mar del Chapa Orzali, descender por el túnel del tiempo de Atilio Miglianelli, pasear en elefante con Frondizi en una revista de la colección de Pedro Caballero, y asomar en una postal de La Rambla de Arrieta, proyecto irrealizado de costanera con balneario que el intendente socialista Agustín de Arrieta proyectó en la década del 30 del siglo XX, cuando el castillo era usina recién construida, y que al principio del siglo XXI tornó en proyecto comunitario de Ferrowhite, en las orillas del castillo en ruinas.

Así que ya saben, ante la pregunta ¿qué hago en este baile?, la mejor respuesta, no necesariamente la más fácil, es “bailá, metele ritmo”.

10

SALIR DEL MUSEO CAMINATAS

Sergio Raimondi

Viernes 24 de junio

Centro Histórico Cultural, Rondeau 29, Universidad Nacional del Sur.

Buenas tardes. Bueno, mi idea es que entre hoy y mañana podamos combinar tres caminatas: una caminata teórica, una caminata imaginaria y, finalmente, una caminata práctica por el puerto de Ingeniero White. Por supuesto, esta secuencia está destinada a que podamos experimentar, en primer lugar, la dificultad para separar entre una y otra... Porque por supuesto no hay caminata práctica sin caminata imaginaria y teórica a la vez. Hoy nos tocaría la caminata más teórica y la caminata más imaginaria; mañana haremos, en un horario prudencial, supongo (¡está haciendo mucho frío estos días en Bahía Blanca!), la caminata más práctica. La historia, dijo alguien alguna vez, empieza con los pasos.



★

La invitación a caminar es una invitación a salir del museo. No, por supuesto, en términos de inhabilitar o poner en cuestión la entidad de los museos; más bien desde la sospecha de que puede ser útil, quizá hasta imprescindible, salir de los museos para hacer los museos. La invitación a caminar es entonces una invitación a indagar en principio los ámbitos en los que opera un museo, ya sea la cuadra, la manzana, el barrio, la ciudad... Bueno, como ven, aparecen ya acá problemas de escala; yo las nominé en una secuencia gradualmente más amplia, pero en realidad esas escalas se cruzan todo el tiempo de modo indistinto en nuestra experiencia. La pregunta es: ¿qué grado de proximidad tiene un museo con el ámbito donde actúa? ¿Tiene algún tipo de validez esta pregunta? ¿Por qué? Parto de la sospecha de que en ese afuera, entre comillas, del museo, el museo podría encontrar, por ejemplo, preguntas, instrumentos y hasta conceptos propios de su labor. A la vez, el ejercicio implica sopesar un desafío: el de saber si la propuesta de un museo puede funcionar fuera del museo. Es decir, ¿qué queda del museo cuando se sale del museo?

★

Salir a caminar es una propuesta complejísima. En principio, es una propuesta que incluye una serie de problemas: en torno a los modos de pensar la temporalidad, de concebir el pensamiento y las afecciones, de las maneras de estimar el cuerpo o de reparar en los vínculos múltiples que se empiezan a desplegar a partir del andar... Por eso la caminata teórica va a implicar aproximarnos a tres o cuatro que pensaron la experiencia de caminar. Si no me equivoco, nuestro recorrido teórico nos va a permitir ponernos en contacto con una memoria e inclusive una fantasmática propia de nuestra ciudad, de Bahía Blan-

ca, aunque implique, en apariencia, o al menos en principio, alejarnos bastante de ella.

Uno de los que piensa el caminar, además de pensar caminando, es Nietzsche. En realidad, de Nietzsche proviene la idea de que caminar es una forma de pensar. Nietzsche invita a advertir la posibilidad de que no se piensa del mismo modo cuando se está sentado, como nosotros ahora, o caminando, como haremos mañana. Es cierto que en general para Nietzsche caminar es ascender; hay una montaña alpina en su horizonte. Pero bueno, nosotros tenemos la llanura pampeana; ya en esta diferencia se evidencia una precaución: la necesidad de no perder de vista las particularidades de los territorios por los que andamos al momento de hacer una que otra consideración teórica. Tal vez leer a Nietzsche desde la pampa implique perspectivas diferentes, por ejemplo, a las de leerlo desde Sils-María.

Insisto, entonces: el pensamiento de hoy, acá en esta sala, será diferente al de mañana, al deambular por el puerto. Porque en Nietzsche el pensamiento no se puede separar del cuerpo, es parte de él, está mezclado con las sales, las grasas, la presión arterial; obvio, la respiración. Dice Nietzsche, más o menos: "No creo en ningún pensamiento que no esté tramado por los músculos". Su filosofía es la de un caminante, y consiste en gran parte en habilitar la pregunta por cómo está imbricado el pensamiento con los modos de alimentarnos, con el clima o, mejor, los climas en los que vivimos... Finalmente, esa es una de las grandes preguntas para él: qué comemos o, en todo caso, cómo descubrir cuál es la alimentación que más concuerda o puede ser más apta para nosotros, aunque no en términos de una salud específica en términos disciplinarios de la medicina, sino de una salud que también podría ser una salud conceptual. Yo recién preguntaba a qué hora saldríamos mañana, de hecho, porque no es lo mismo pensar con un grado bajo cero o con diez grados o con doce.



Otro que también piensa el caminar es Thoreau. Thoreau escribió mucho (artículos, conferencias, anotaciones) sobre las caminatas, las cuales él mismo hacía con regularidad, durante tres, cuatro horas diarias, en una zona de la costa este de los Estados Unidos, en el estado de Massachussets. Entre sus intervenciones hay una conferencia muy hermosa, de 1843, que tiene por título «A Winter Walk» («Una caminata invernal»), a la que me gustaría referirme hoy en particular. Thoreau escribe antes de esa frase que les cité de Nietzsche, que proviene de uno de sus últimos textos, el *Ecce homo*, de 1888; ya previamente Thoreau está pensando alguna que otra cuestión similar, al punto de que en sus textos es posible hallar una de las metáforas predilectas de Nietzsche para el pensar. Me refiero a cuando Thoreau comenta que lo más le intriga del camello es que es el único animal que rumia mientras se traslada. Ahí está la mención a ese proceso propio de la vaca que Nietzsche toma para reconocer un modo intenso y demorado de pensar, por completo involucrado con el cuerpo: el pensar como una actividad más digestiva que cerebral.

Pero en realidad quisiera empezar, a propósito de Thoreau, con una digresión. Tal vez pueda relacionarse con el hecho de que caminar, para Thoreau, es salir andando sin saber dónde se va a llegar, y por tanto poniendo en valor los desvíos y las contingencias que aparezcan en el camino. Esto, y volviendo al tema de la salud: Thoreau dice que la política sanitaria de una ciudad debe empezar analizando sus denominados espacios verdes. Por supuesto tanto para Thoreau como para Nietzsche la experiencia de caminar está asociada a hacerlo por espacios no exactamente urbanos, a diferencia de lo que más adelante, ya en el XX, van a plantear por ejemplo Walter Benjamin o Michel de Certeau, ya paseantes metropolitanos. Thoreau no habla, por supuesto, de, abro comillas, espacios verdes, cierro comillas. ¿Qué es eso? Thoreau piensa en ciudades que tengan espacios donde per-



derse, o espacios donde entablar relaciones con el ramaje ondeando, con los pájaros (los loros barranqueros, digamos, las calandrias, los gorriones), con los senderos poco andados. Un bosque, o -diríamos nosotros- un monte, un tamariscal. En él está la idea de que una ciudad tiene que poder alojar también lo que queda fuera de la ciudad: zonas menos señalizadas, menos controladas. Y, por supuesto, públicas. Thoreau era agrimensor; trabajaba ocasionalmente en la medición de terrenos. No es difícil advertir, al leerlo, que parte de sus reflexiones surgen de la urgencia, o incluso la angustia, de detectar el avance progresivo sobre los espacios públicos y, por tanto, la disminución de los espacios por dónde vagar. Ese es un elemento decisivo de sus observaciones: la detección de la privatización gradual de los ámbitos que atravesaba en sus paseos. Quizá por eso me resultó casi imposible, al revisar sus escritos estos días, no pensar en Bahía Blanca. ¿Cuántos ámbitos hay acá por dónde perderse? Pensaba en ese espacio hermoso que es el Pinar, ¿lo conocen?, ahí entre el Parque Independencia y el cementerio; en los últimos cuatro o cinco años sus terrenos alledaños se han ido loteando casi en su totalidad. No, no hay muchos espacios en nuestra ciudad para perderse, aun cuando la práctica de la caminata, por una ideología de la salud muy diferente de las de Thoreau o de Nietzsche, claro, haya multiplicado sendas de cemento por aquí y por allá. De hecho, en una de esas sendas, la que sale del puente ferroviario sobre el canal Maldonado en el Parque de Mayo y continúa bordeando el arroyo Napostá hasta Aldea Romana, ¿han andado por ahí? Uno camina a la vera del predio inmenso del Club de Golf. No sé, pero a mí me parece inverosímil que esa caminata no genere cierta inquietud. Hay algo perturbador en que cientos de personas estén deambulando por un sendero de metro y medio mientras entre los tamariscos se alcanzan a distinguir las hectáreas y más hectáreas verdes del golf, casi completamente vacías. Yo creo que es casi imposible que una situación así no impacte en las posibili-

dades del pensamiento; en las posibilidades de lo que una ciudad sea o no capaz de pensar.

Pero pasemos a cuestiones metodológicas. Un buen ejercicio al leer las reflexiones de Thoreau sobre las caminatas, y más teniendo en cuenta la nuestra de mañana por la mañana, es la de intentar distinguir aquello en lo que él pone atención. Porque hay una tendencia en Thoreau por reparar en lo común y en lo pequeño. No sé, una hilera de hormigas en torno a un tronco; una hoja balanceándose en una piedra al borde de un arroyo. Thoreau se detiene en esa hoja y ve todo un desafío; plantea que si nos concentráramos en ella podríamos intentar distinguir el árbol del que salió, tener en cuenta la brisa que está soplando para imaginar el trayecto que realizó hasta llegar a esa piedra, etc. Hace una y otra vez ese desplazamiento que consiste en partir de algo pequeño para conectarlo con varios otros niveles, incorporando sucesivamente nuevos problemas. Otra de sus operaciones frecuentes consiste en negarse a ver, en cualquier objeto o situación, algo definitivo. Todo para él son estados; inclusive, por supuesto, nosotros mismos ahora. Me refiero a su capacidad para ver, al contemplar robles y fresnos, las sillas, los armarios, la mesa, los pisos, los tirantes del techo, las columnas de la galería de casas que por entonces estaban hechas casi totalmente de madera. Es muy probable de hecho que pudiera hacer al revés, y ante la mesa de su casa detectar el árbol del que habría salido y ser capaz de ver esa madera cuando estaba en otro estado y se movía en su quietud al aire libre, se agitaba con el viento, recibía pájaros, establecía relaciones con el frío, con el calor, con la lluvia...

En “Una caminata invernal” (y esto no lo cuento para convencerlos de salir mañana por la mañana, o capaz sí) se refiere a las bondades de salir a caminar bien temprano: ve ahí la posibilidad de detectar los

vestigios de aquello que pasó durante la noche, cuando dormimos. El sale antes del amanecer, y advierte que una nutria, ¿o un lobo?, anduvo por su patio por la noche por las huellas en la nieve. Ése es el inicio de una caminata muy larga, la cual, ya cerca del mediodía, o pasado el mediodía, lo lleva a las laderas de unas montañas donde encuentra una cabaña de leñador vacía. Se trata de las cabañas que ocupan los leñadores en verano cuando van a hacer su trabajo para la industria forestal. Hay algo decisivo ahí. Porque Thoreau contempla esa cabaña como un arqueólogo ante las ruinas de Palmira. Esto no lo digo yo; lo dice él; lo dice para indicarnos la arbitrariedad de las atribuciones de valor. ¿Por qué solemos abordar ciertas situaciones con mayor respeto o, mejor, mayor atención, que otras? ¿Por qué las ruinas de Palmira generarían mayor atención que la cabaña abandonada de un leñador en la montaña o, pongo otro ejemplo, que la casilla del guardabarreira en la calle Darwin? ¿Y qué pasa cuando ese tipo de atención reservada para ciertas situaciones se destina a una situación a la que supuestamente no le correspondería? Tal vez mañana podamos hacer el ejercicio de mirar, como si estuviéramos frente a las ruinas de Palmira, una de las lanchas amarillas de pesca a medio calafatear en Puerto Piojo, o en todo caso el kiosko con el chulengo donde todos los días se preparan choripanes y otros sánquches para los operarios de Cargill. ¿Qué pasa cuando lo relevante es eso que suele considerarse que no lo es?

Al detenerse ante esa cabaña, Thoreau detecta que el leñador no estuvo en ella el verano pasado, porque ve que hay un nido de petirrojo en uno de los estantes de la cocina. También mira los pastos del lugar hasta distinguir con cuáles armó su cama; sin duda estuvo tocando los pastos para comprobar cuáles eran más suaves y apropiados. Advierte inclusive de qué árbol cortaba la leña con la que prendía fuego

todos los días; ahí está el tocón. Mirándolo, hasta repara cómo lo hacaba, si con la mano derecha y luego con la izquierda, o acaso girando alrededor del tronco, por la inclinación de los cortes y el sentido de las astillas. Reconoce también cuál era su mesa, o al menos el lugar donde apoyaba su taza, al ver una piedra chata y extensa sobre otras piedras. Revisa las cenizas en el sitio donde hacía fuego. Sospecha que tal vez fumara tabaco. Y termina imaginando al leñador en una noche de verano, luego de fumar, mirando el cielo antes de dormirse y pensando, ante unos nubarrones, si lloverá o no lloverá al otro día, si podrá trabajar. Reconstruye con su imaginación una escena vital. Un espacio aparentemente común de pronto muestra la complejidad de una existencia. Es un buen ejercicio para mañana.

Tal vez ustedes ya se estén preguntando si son pertinentes estas reflexiones sobre las caminatas de Nietzsche por las afueras de Sorrento o de Turín (ah, no les dije, pero a Nietzsche le gustaba más el clima mediterráneo que el alemán), o las de Thoreau por el noreste de los Estados Unidos, para pensar nuestra caminata de mañana por Ingeniero White, más aún cuando hablamos, de entrada, de la intención de aproximarse al espacio propio. No es una pregunta inconveniente, más allá de las vueltas que habría que darle. Pero de hecho estas reflexiones están tramadas por Bahía Blanca, porque hay uno que caminó durante más de diez años por esta ciudad teniéndolas muy presentes; Nietzsche y Thoreau estaban entre sus lecturas más habituales. Me refiero a Martínez Estrada quien, en 1937, con el dinero que había obtenido de un premio nacional unos pocos años antes, compró un campo a unos 100 km de Bahía Blanca, en Goyena, cerca de Torquinst, adonde empezó a viajar cada vez con más frecuencia a partir de los años del primer gobierno peronista. Otra digresión en el camino, sí. Porque Estrada vivió el peronismo fisiológica y patológicamente. No sé si sabían que durante aquel primer gobierno se le manifestó una

enfermedad dermatológica, una suerte de psoriasis, en la piel; una enfermedad que, bueno, se podrán imaginar cuándo más o menos se le empezó a ir. ¡Ejemplo explícito de un pensamiento tramado por el cuerpo! El campo de Goyena fue el ámbito donde Martínez Estrada hizo una especie de un exilio interno durante los gobiernos de Perón. Me voy al campo, trabajo el campo, siembro, cosecho, hablo con los caballos, camino, le hago caso a mi Nietzsche y a mi Thoreau. Venía tanto que en un momento pensó en quedarse en Bahía en vez de continuar en Buenos Aires, y de hecho en 1949, con Agustina Morriconi, su compañera (no sé si este es el modo conveniente de enunciar esa relación), compra esa casa que todos ustedes conocen, o habrán visto más de una vez: la que está ahí en Alem y Salta. Por eso cuando se funda, o se está empezando a organizar la Universidad Nacional del Sur, que se crea en 1956, quienes ahí estaban a cargo (Vicente Fatone, por ejemplo, o Héctor Ciocchini en particular para Humanidades), buscan convencerlo para que se sume a la institución nueva como profesor. Y Martínez Estrada, imagino después de dar muchas vueltas, porque él era autodidacta y no tenía las mejores perspectivas sobre la educación formal, acepta. No solo acepta; inventa además una cátedra que nomina "Sociología Rural de la Pampa". Claro, en ese nombre resuena el título de ese libro increíble, *Radiografía de la Pampa*, publicado en 1933: una suerte de aparato múltiple de interpretación, donde combina perspectivas de la sociología, la arqueología, la etnografía, la geología, también la literatura, para pensar el espacio americano y, en particular, el argentino.

¿Por qué cuento todo esto? No sé... O sí: porque lo que les quiero contar es que Martínez Estrada les propuso a sus estudiantes hacer ese seminario, ya en el primer encuentro, no en las aulas sino caminando a la vera del arroyo Napostá. Habrá tenido en cuenta que no se piensa del mismo modo con el cuerpo sentado en el banco de un aula

o moviéndose a lo largo del curso de un arroyo. Fijense que ahí en el Parque de Mayo, entrando por calle Córdoba, hay una suerte de hondonada antes del Napostá; no sé si todavía está la placa que dice “Santuario de los Pájaros” y alguna vez se puso como un homenaje a Martínez Estrada, quien solía andar por ahí. Pero el seminario no funcionó. De hecho, no hubo más que un primer encuentro sobre el que ni siquiera se sabe bien qué pasó, aunque Martínez Estrada se haya encargado de contar algo de la experiencia. En 1958, cuando se cumplen justamente 25 años de la publicación de *Radiografía de la pampa*, la Universidad Nacional del Sur decide hacerle un homenaje... Y escuchen lo que dice Martínez Estrada en esa ocasión, dirigiéndose directamente a los jóvenes (lo estoy tomando de un folleto que sacó la universidad luego de ese evento): “No ignoro que estáis desconcertados y que buscáis una luz orientadora en la noche cerrada que a todos nos ciega. Yo una vez os invité a que camináramos conversando a orillas del Napostá, ya que no tenemos aquí el lliso de Atenas, por el Parque de Mayo, ya que no tenemos aquí el jardín de Academo. En cambio, vosotros me invitasteis a vuestras aulas más confortables, quizá porque se piensa mejor sentado que andando; y por cortesía. Como yo prefiero la intemperie, nos despedimos y nos olvidamos”. Uhhhhhhh.

Martínez Estrada está criticando los problemas de una formación pensada en términos instrumentales y pragmáticos, de una universidad que privilegia los conocimientos técnicos por otro tipo de saberes, menos objetivos y adaptables a metas cuantitativas, y evidentemente se la agarra con los estudiantes, a quienes acusa de preferir el aula a la intemperie. Por eso sus referencias en ese pasaje a la filosofía griega, a Platón, pero también, en el mismo gesto de recuperar la caminata, a Aristóteles, al planteo peripatético, con ese adjetivo en el que está el verbo griego de andar, de pasear, en fin, de filosofar caminando. Son

todas referencias con las que pretende recuperar sentidos más interrogativos y menos parcelados del saber. Y sin embargo, ¡qué terrible!, ¿no?, porque no puede ver ni el arroyo Napostá ni el Parque de Mayo en sus propios términos. Alguien le podría haber dicho: “¡Qué! ¿Estamos equivocados por haber nacido en Bahía Blanca y no en Atenas, y en el siglo XX y no el V antes de Cristo?”. Así el arroyo Napostá y el parque aparecen en términos deficitarios, solo comparados en disminución con los espacios griegos, como si Martínez Estrada, a pesar de sus lecturas de Thoreau, no hubiera sido capaz de contemplar el arroyo como aquel contempló la cabaña de leñador... Escuchen cómo termina su discurso: “Si tuviera que vivir dialogando con los nombres máximos de la tecnología, con Ford o con Taylor en vez de con Thoreau y Nietzsche, me sentiría muy desdichado”. Finalmente le encuentra la vuelta para hacer ingresar esos dos nombres al final y mostrar, así, desde dónde (o con quiénes) está pensando y hablando.

Más allá de que, sin duda, el puerto no sería para él un ámbito apreciado para caminar, tal vez nuestra caminata de mañana pueda funcionar como un homenaje a ese intento fallido de Martínez Estrada. Porque puede ser útil recuperar aquel intento, con todos sus problemas, y volver a pensar esa dificultad que imposibilitó realizar entonces una experiencia educativa desde el acto de caminar. También porque, esto no les conté, en otro gesto provocativo, la única bibliografía que Martínez Estrada ofrecía a los estudiantes de ese seminario eran los libros de Guillermo Enrique Hudson; otro autodidacta, ese argentino hijo de inmigrantes norteamericanos que terminó yéndose a Inglaterra durante la presidencia de Sarmiento y desde allá empezó a escribir libros y más libros sobre sus recuerdos de juventud en la llanura pampeana y la estepa patagónica. Martínez Estrada tiene un libro hermosísimo sobre él, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, que escribe ya en Bahía Blanca, o al menos en ese período en

que empezaba a venir con regularidad para acá. Y en ese libro también hay una serie de cuestiones útiles para pensar nuestra caminata de mañana. Ahí, por ejemplo, rescata de Hudson la precaución ante el privilegio hiperbólico que tiene la vista en nuestra percepción del mundo, y plantea la necesidad de relevar otros sentidos. Si mal no recuerdo escribe que el cuerpo es un cerebro plenario; es decir, que todo el cuerpo es cerebro, y recupera el olfato, al que Hudson caracteriza como el sentido más intelectual en muchos animales, los que, pongo comillas, pensarían a partir de la nariz, además de detectar el modo en que ese órgano habilita el intercambio entre lo interior y lo exterior. También invita a reconocer, a partir de una mención a las serpientes, cómo el tacto no está solo en las manos, y remarca la información que existe en las vibraciones, en ocasiones sutilísimas, que repercuten a través de la tierra. O hace un análisis minucioso sobre las facultades del oído, preguntándose cómo puede ser que haya quienes tienen la costumbre de ir con frecuencia al teatro a escuchar una orquesta sinfónica durante dos horas sin ser capaces de dedicarse cinco minutos a escuchar a un grillo, con lo cual no solo repone la predisposición que ya vimos en Thoreau hacia el orbe de lo natural y hacia lo pequeño y lo común, sino que también trastoca los valores según los cuales la función de una orquesta sería más relevante que ¿la función?, no sé cómo decirlo, de los grillos. Creo que hace notar inclusive que los instrumentos musicales (también convendría poner comillas acá) de los insectos, a diferencia de lo que sucede con los instrumentos hechos por los humanos, son parte de su cuerpo. En un momento Estrada da inclusive a entender -desde su lectura de Hudson pero a la vez desde una concepción del conocimiento que excede la dimensión científica- que tal vez dispongamos de más de cinco sentidos... Propone un sentido, digamos, atmosférico; se trataría de una facultad para captar las variaciones de los fenómenos climáticos, y por eso cuenta que en una universidad de los Estados Unidos se

había podido comprobar que los estudiantes en jornadas de mucho viento exhibían mayor aptitud, como si existiese una conexión entre las ráfagas intempestivas y la actividad intelectual. Por supuesto no es un planteo, por delirante que sea, que podríamos pasar por alto desde Bahía Blanca, que en los últimos años ha visto proliferar en sus adyacencias unos cuantos parques eólicos. Tenemos pocos espacios verdes para perdernos, pero tenemos viento; tal vez haya ahí alguna compensación.

*

Para la caminata imaginaria, les propongo pasear por cuatro ámbitos a los que será un poco más difícil acceder en forma práctica mañana: se trata, en primer lugar, de observar esos terrenos que están junto a la ruta que va a Puerto Galván, o acaso los que están a ambos lados de la ruta que va del puente La Niña a la playa de camiones “El Triángulo”; en segundo lugar, de aproximarnos a lo que suele suceder -ahora mismo está sucediendo- en algún tramo barroso del estuario o en una de sus tantas islas con la relación entre las espartinas y los cangrejos; en tercer lugar, de prestar atención al canal principal del estuario, por donde pasan día a día numerosos bulk-carrier, mega-graneleros que vienen a terminar de cargar sus bodegas de soja, trigo o maíz, para que reparemos en las diferentes conexiones involucradas para que ese bulk-carrier opere en el puerto, incluyendo el vuelo de unas gaviotas a su alrededor; y en cuarto lugar, de pensar los sentidos que se podrían desplegar a partir de la visión del contorno (a veces más borroso, a veces menos; depende de las condiciones del día) de la sierras del sistema de Ventania visto desde la costa.

¿Podremos ingresar mañana a White con el colectivo por la ruta a Galván? Si tuviéramos tiempo y pudiéramos bajar en esos terrenos antes



de llegar al desvío a Galván, después de estos últimos días de lluvia los verán barrosumos. Ahí podrán ver también cómo las plantas son cada vez más achaparradas hacia la costa, más bajas; verán inclusive alguna bolsa de la Cooperativa Obrera enganchada en uno de sus tallos, y verán también restos de un caballo o de un perro muerto. Esa vegetación es denominada halófila, por su tolerancia a la sal; por eso, si hubieran pasado varios días sin llover, mañana, además de las plantas bajas, de la bolsa de la Cooperativa y del caballo o el perro muertos, verían otra cosa: verían, en esos terrenos ahora barrosumos, una tonalidad blanca extendida. O sea, grandes extensiones blancas. Claro, ahí está el nombre de la ciudad, ¿no? Al menos su adjetivo. Es el fenómeno que deben haber contemplado los navegantes enviados a estudiar esta zona ya a fines del siglo XVII y principios del XVIII. Es raro, porque el nombre de nuestra ciudad hace referencia a un fenómeno que está y no está; es decir, con mucha frecuencia el nombre de nuestra ciudad es un nombre sin referente, sin justificación visible o verificable. Pero en esa inestabilidad del fenómeno también hay una advertencia sobre el carácter inestable de los espacios, y en su vínculo con el nombre de la ciudad otra advertencia acerca de la dificultad para separar un paisaje o, mejor, un territorio, de la lengua, como si no fuera posible caminar un ámbito sin recorrer la lengua a la vez.

Pero hay algo más en esos terrenos que de noche son cruzados por miles y miles de ratas a la busca del cereal caído por el traqueteo de los camiones a causa de los desniveles de la ruta. Porque en ese fenómeno intermitente del blanco hay algo del orden de una aparición; al menos una advertencia acerca de percepciones del espacio previas a la fundación del fuerte de Bahía Blanca en 1828. Me refiero a culturas que distinguían en la sal un recurso, además de un elemento de intercambio. Por tanto, si pensamos en la trama entre los espacios y la lengua habrá que pensar en la convivencia de los espacios con los



silencios, o en todo caso con lenguas que ya no podemos escuchar, con consonantes que han dejado de resonar. A la vez que advertimos, entonces, que estos espacios no solo se desplegaron o se despliegan en el espacio del español, corresponde reflexionar en cuántas otras lenguas está inscripto este espacio, y qué dicen de este espacio esas otras lenguas. Ahí está, por ejemplo, el inglés de Darwin para enunciar la dificultad de darle solo carácter local a esos terrenos. En 1833, a apenas cinco años de la fundación del fuerte, Darwin arriba a bordo del "Beagle", recorre la costa y queda fascinado por este fenómeno del blanco intermitente que se le aparece luego de unos días de estar acá. Escribe en su diario: "es como si hubiera caído una ligera nevada que el viento barrió en oleadas". Todo ese largo párrafo de su diario es perfecto para mostrar que ya en las primeras décadas del XIX estos terrenos formaban parte de una escala mundial, en principio desde esa perspectiva de la Marina inglesa para la que Darwin -aun con otros objetivos- reunía información.

Ocurre además un episodio bastante increíble cuando Darwin arriba al estuario. Otra digresión, sí. Al estar ingresando, sin conocer el piloto el funcionamiento singular del sistema de las dos mareas, y sobre todo las profundidades de los canales y la emergencia de islas y bancos con esa modificación de la altura de las aguas, se meten en alguno de los canales menos aptos para ser navegados y quedan varados. Inmóviles, sin poder hacer demasiado, Darwin contempla el horizonte y detecta la dificultad para distinguir cielo y agua; una refracción del sol, escribe, hacía que el barro de las islas se confundiera con el cielo, y el cielo se confundiera con el barro y el agua. Es un momento inquietante en esa prosa que está fundando toda una perspectiva científica, porque a la vez hace referencia, sabiéndolo o sin saber, no solo al problema del trazado de los límites de un territorio, sino también al problema de los límites de las disciplinas para estudiarlos, como si

la geografía de pronto no se pudiese distinguir del todo de la biología, la biología de la economía, la economía de la arqueología y la arqueología, como decíamos, de la lingüística. Ni hablar de la convicción con que a veces separamos, como si fuera tan simple, el espacio del tiempo; así como para Darwin era complicado diferenciar el barro del cielo, o el cielo del barro (mañana tal vez puedan detectarlo; es una sensación muy común al mirar la ría desde el muelle), también es complicado diferenciar dónde empieza el tiempo y dónde empieza el espacio.

Mañana, justamente, cuando miren la ría desde el muelle nacional y perciban el color del agua (porque no hay otro objetivo para nuestra caminata que ir a ver el agua), podrán detectar ese color extraño, ni esmeralda ni azul, ¡sin duda!, una tonalidad más oscura dada por partículas en movimiento que provienen de una erosión todavía activa de cuando esta zona era un gran delta a fines del Pleistoceno, o sea hace 18000 años, o al menos entre 18000 y 8000 años atrás. Es decir, mañana, ¿qué día es mañana?, sí, 25 de junio de 2022, vamos a tener la chance de observar un acontecimiento sucedido aproximadamente 16.000 años atrás, cuando el mar estaba a 100 kilómetros de Bahía Blanca, esto era un enorme delta, y se iniciaba una erosión que todavía persiste.

Pero vayamos ahora, imaginariamente, a una de las islas del estuario. A la costa de una de esas islas, para apreciar la interacción que tiene lugar ahí entre la salicornia, conocida como espartina, una de las varias plantas halófilas de la zona, y esos cangrejos cavadores denominados científicamente *Neohelice granulata*. Biólogos de la Universidad Nacional del Sur empezaron a reparar hace poco, no más de dos décadas, tal vez menos, cada vez que iban a las islas (o que recorrían las zonas de la costa no ocupadas por las empresas cerealeras

y petroquímicas], cómo las espartinas suelen aparecer distribuidas en círculo, al medio del cual se detectan múltiples agujeros, de entre tres y siete centímetros de ancho, y hasta un metro de profundidad. Se trata de las galerías que hacen los cangrejos cavadores, aunque los científicos no sepan aún cuáles son las razones por las que eligen hacerlas en proximidad de las espartinas: podría ser porque el terreno ya está en parte modificado, o porque existen, asociados a las raíces de las espartinas, ciertos nutrientes que interesan a los cangrejos. El tema es que los cangrejos, con su actividad, van desplazando a las espartinas, que empiezan a trasladarse y conformar esa disposición en círculo. En esas cuevas, los cangrejos viven buena parte de su tiempo; las utilizan para juntar alimento, encontrar sus parejas, reproducirse, esconderse de las gaviotas cangrejeras y, en fin, transitar su vida en un ámbito de mucha tensión, al punto de que los cangrejos suelen ser caracterizados como seres que toleran, la frase me gusta mucho, “un alto nivel de estrés fisiológico”, dada la complejidad del ecosistema del estuario, la competencia interespecífica y por supuesto la inestabilidad extrema del ambiente, con sus mareas, los diferentes tipos de salinidad y de temperatura propios de una zona de transición entre el mar abierto y el continente. Lo increíble es que, por supuesto, con el movimiento incesante de las aguas esas arquitecturas hechas por los cangrejos en el círculo bordeado de espartinas de pronto se derrumban, y así se va modificando poco a poco el paisaje. Parece un tema de la biología, pero a la vez lo excede completamente, ¿no? Si la ciudad lograra alguna vez revertir su relación represiva con el estuario... Hasta debería ser un tema para el Consejo Deliberante. Porque es un ejemplo decisivo acerca de, por un lado, cómo modificaciones mínimas y sucesivas son capaces de configurar y reconfigurar el espacio, y, por otro, de que el espacio no se habita exactamente, sino que se hace.



Más allá de saber que tienen ojos compuestos, es muy arriesgado imaginar qué ven los cangrejos al borde de una de esas cuevas en la costa de una de las islas cuando pasa a metros por el canal principal un bulk-carrier, un barco granelero de más de 200 metros de eslora, en dirección a uno de los muelles de Ingeniero White. Aun con ese desconocimiento vale hacer el intento de concebir simultáneamente tanto los cangrejos con las espartinas como el pasar de esa embarcación proveniente de China, Irán o Brasil. Suele ser difícil reparar en ambas situaciones a la vez. Porque algunos suelen ver a los cangrejos, pero no pueden ver el bulk-carrier, y otros ven el bulk-carrier sin registrar el mundo de los cangrejos. Prestarles una atención simultánea constituye, creo, un tema que hasta me animo a calificar de urgente.

Por supuesto, para que ese bulk-carrier llegue al muelle correspondiente, con una tripulación casi en su totalidad de marineros filipinos, sea cargado y vuelva en plazos más o menos determinados a su puerto de partida, hace falta una logística muy intrincada. Si bien mañana no podremos ingresar en los espacios privados de esos muelles, concesionados por muchos años a cerealeras como Bunge o Cargill, pasar por sus adyacencias es suficiente para advertir parte de esa complejidad que es tanto sincrónica como diacrónica. Aun con nuestra mirada limitada podremos ver muchas referencias no solo a la economía presente sino a la historia económica del último siglo. Antes de acercarnos a Cargill, por ejemplo, el cruce de las vías del ferrocarril nos permitirá conectar con los inicios del puerto verificando, en los costados de los rieles, nombres ingleses y fechas como 1883 o 1886. Elevando la vista, podrán distinguir los términos "HAMBURG", "KAPITAL" o "COSCO" en los laterales de los contenedores del muelle multipropósito; indicios suficientes para indagar niveles varios de la organización actual del comercio mundial. También al caminar por la entrada del muelle nacional, pasando por

debajo de las cintas transportadoras de cereal de Cargill y junto a palmeras plantadas cuando la construcción del muelle nacional en la década del '30, podremos encontrar numerosos signos de la presencia del Estado y hasta una serie de las versiones que adquirió el Estado a lo largo del último siglo y medio. Ahí estará, en un costado en medio de una calle, una tapa metálica de boca de tormenta con la sigla M.O.P., producto además de las herrerías de ese ministerio; o en una esquina, en una columna de cemento sosteniendo luminarias y diferentes tipos de cables, la sigla A.G.P. ¿Sospechan a qué hace referencia?

Pero volviendo al bulk-carrier, a ese bulk-carrier que no sabemos si algún cangrejo cavador vio o no vio, puede ser útil tener en cuenta que ya desde hace varias décadas sus trayectos son medidos y controlados con un GPS, dispositivo que les permite situarse con una precisión muy alta, además de calcular el trayecto restante al puerto de llegada, etc. Si tenemos en cuenta ese nivel, inseparable de una tecnología que ha transformado por completo el funcionamiento del puerto en las últimas décadas, tal vez se nos haga evidente que necesitamos ampliar nuestra percepción del ámbito que estamos recorriendo, y advertir que los satélites que brindan esas informaciones y giran en órbitas geosíncronas fuera de la atmósfera, a 38500 kilómetros de distancia, también forman parte del ámbito de nuestra caminata.

Ah, sí, también mañana, cuando miremos el agua de la ría, esa agua oscura y tramada por un tiempo pleistocénico, convendrá recuperar la advertencia de Hudson sobre las limitaciones de lo visual. Porque... ¿y abajo? ¿Qué pasa debajo de la superficie de esa agua? Dicen que hay un mundo de médanos y megaóndulas, casi completamente no visto. Pero tampoco puede verse, al mirar

las aguas del canal, lo que hace que el puerto funcione como tal, al menos según ese sintagma con el que se presenta a sí mismo una y otra vez desde hace unas décadas: “el puerto de aguas más profundas del país”. Me refiero a las tareas incesantes de dragado que demanda ya desde sus inicios hacia 1885. No, el bulk-carrier no podría circular sin esa labor finalmente invisible. Hay que tener en cuenta que desde los decretos de desregulación económica de los '90, la concentración del comercio cerealero en pocas firmas es también la concentración territorial de ese comercio en la zona litoral del Paraná y el Río de la Plata. Para participar de ese circuito, el puerto de Bahía Blanca solo puede ofrecer una profundidad adecuada para completar las bodegas de embarcaciones cada vez más grandes que encuentran un tope en el río Paraná. Hoy son 46 pies de profundidad; unos 14 metros. Ese trabajo se viene haciendo, como les decía, desde fines del siglo XIX, primero con las dragas del Ferrocarril del Sud, luego con las del Ministerio de Obras Públicas (varadas ahora en uno de los viejos muelles, plenas en ratas y palomas), ahora con dragas de las compañías belgas que obtuvieron licitaciones de millones.

Pero en realidad quería llamar la atención sobre la semejanza de las acciones, aún en distintas escalas, de las dragas y de los cangrejos. Tanto las dragas como los cangrejos vienen modificando desde hace más de un siglo el ámbito por el que vamos a andar mañana. De hecho, las pinzas de los cangrejos no son tan diferentes a los instrumentos de extracción de las dragas. Sí existe una diferencia: si bien los satélites en sus órbitas geosíncronas pueden ubicar a los bulk-carrier, y señalar su posición en un mapa virtual, con un margen de imprecisión de no más de uno o dos metros, a los cangrejos no los pueden ubicar; al menos todavía.

Una cosa más. No quiero olvidarme de que mañana, cuando estemos ahí al borde del muelle ante al agua de la ría, miremos a nuestra izquierda para ver, posadas sobre las chapas de un galpón interminable de Cargill, o acaso girando en bandadas frente a nosotros, a las gaviotas cocineras. Se trata de una gaviota caracterizada por sus hábitos generalistas de alimentación; o sea, come de todo, desde restos de comida de la basura hasta algunos tipos de plástico que fueron hallados en sus estómagos. No es infrecuente ver a alguna de ellas al lado de la ruta picoteando unos granos de maíz. Según los biólogos, su presencia es signo de “degradación ambiental”, aunque tal vez sea más todavía un signo de la complejidad cada vez mayor para separar el orbe de lo natural del orbe de lo social. Y de hecho su colonia en la ría está ubicada en una isla frente al puerto adonde se han venido trasladando en las últimas décadas toneladas y más toneladas de refulado, el material extraído de los dragados.

Vamos llegando al final de nuestra caminata imaginaria. Quisiera que nuestra imagen final, aquella con la que se fueran hoy, sea la visión del contorno de las sierras de la Ventana. Desde lo alto del castillo de la vieja Usina, por ejemplo, se ve perfectamente, sobre todo si es un día despejado. No sé si sabían que en Sudáfrica existe un cordón serrano muy similar al de sierra de la Ventana. Porque, claro, ese plegamiento se dio durante el Pérmico, cuando África y Sudamérica, tal como se puede sospechar observando los contornos de estos continentes, estaban unidos. Es el momento en que las actuales Sudamérica, África, Arabia, India, Antártida y Australia formaban un solo continente: Gondwana. Estamos hablando de, más o menos, 290 millones de años atrás. O sea que si uno va a Sudáfrica puede encontrarse el mismo tipo de formación rocosa que el del sistema de Ventania, con la diferencia de que allá hay antílopes y acá hay guanacos. Para que dimensionen esa temporalidad, fíjense que cuando esa serranía existía

el Atlántico todavía no se había formado. Parte de ese sistema gondwánico fue nombrado SAMFRAU (Sudamérica, África, Australia) por un geólogo sudafricano llamado Alexander du Toit, quien de hecho estuvo en los '30 en Sierra de la Ventana buscando comprobar esa semejanza. Du Toit era seguidor de un meteorólogo alemán, Alfred Wegener, quien fue uno de los primeros en plantear la teoría de las placas tectónicas y de enunciar así el movimiento de la tierra, tanto en sus variantes más violentas como en las más imperceptibles. Sus consideraciones no fueron tenidas en cuenta por entonces, y du Toit fue uno de los que continuó sus investigaciones unos años después; su confirmación del vínculo entre Sudamérica y África constituyó uno de los motivos para que aquella teoría empezara a ser tenida más en cuenta. *Our wandering continents* es el título del libro que du Toit publica en 1937; algo así como “nuestros continentes vagabundos”, o “nuestros continentes a la deriva”. O sea que mi invitación a contemplar el contorno de esas sierras tan locales y tan gondwánicas a la vez es una invitación simultánea a percibir las innumerables escalas combinadas de tiempo y espacio que atraviesan los territorios. Pero también, también, para recordar que ni siquiera el suelo que pisamos, eso que tantas veces se denomina fundamento, está demasiado quieto. Bueno, nos vemos mañana.

11

**Autores
Museonario**

Reynaldo Merlino

En 1987, fundó el Museo del Puerto de Ingeniero White, institución en la que se desempeñó como director hasta el año 2007. Entre 2004 y 2006, ocupó el cargo de Director General de Museos de la ciudad de Bahía Blanca. En 2003 fundó Ferrowhite museo taller, institución de la que fue director hasta el año 2014. Desde 2015 coordina, junto a Gustavo Monacci, el Galpón Enciclopédico del barrio Bella Vista. Es arquitecto egresado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Fue docente de la Escuela Superior de Artes Visuales de Bahía Blanca.

Andrés Duprat

Fue director del Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca (1991 - 2002) y del Museo de Arte Contemporáneo -MAC- de esta misma ciudad (1995 - 2002). Dirigió el Centro de Arte de la Fundación Telefónica de Buenos Aires (2002 y 2003). Fue director de Artes Visuales del Ministerio de Cultura de la Argentina (2005 - 2015). Desde diciembre de 2015 y hasta la fecha es director del Museo Nacional de Bellas Artes, de Argentina. Es arquitecto, curador de arte y guionista de cine.

Jaime Linares

Comenzó su actividad en la función pública en 1983 asumiendo como Secretario de Obras y Servicios Públicos de la Municipalidad. Trabajó en Construcciones Portuarias a cargo de los dragados de los puertos de Bahía Blanca, Quequen y Mar del Plata. En 1987 fue electo Concejal

y designado Presidente del Concejo Deliberante hasta 1991, desde ese año fue intendente en tres períodos que culminaron en 2003.

Fue Presidente de la Federación Argentina de Municipios el período 2001-2002. Desde el año 2005 fue Diputado de la Provincia hasta 2009 y reelecto hasta 2013 pero no culmina su mandato ya que en el año 2011 es elegido Senador Nacional por la Provincia de Buenos Aires cargo que culminó en diciembre de 2017.

Desde 2018 hasta la actualidad, preside el Consejo Directivo de la Biblioteca Rivadavia.

Está casado con Lili Vergara, tiene cuatro hijos y tres nietas.

Lucía Bianco

Es directora del Museo del Puerto de Ingeniero White, donde trabaja desde 2007. Durante 10 años tuvo a cargo el Área Cocina, de investigación y programación de actividades comunitarias. En ese marco publicó "Tendal de repasadores. Las preguntas que nunca le hiciste al trapo de tu cocina", en 2013 y "Epopéya de comidas de White", en 2019, este último como parte de los talleres de escritura macarrónica que coordina desde 2017. Algunos de sus libros de poesía publicados son: "Preinsecatrio" (Gog & Magog, Bs. As., 2003), "Diario de exploración afuera del cantero" (Vox, B. Bca., 2005) y "Adornos" (N Direcciones, Bs. As., 2018). Desde 2017 forma parte del equipo organizador del Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca.

Nicolás Testoni

Desde 2003, trabaja en Ferrowhite (museo taller), y es su director desde 2014. En los últimos años, se ha desempeñado como docente del Laboratorio TyPA de Gestión en Museos, del posgrado en Gestión Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba y del programa “Museos, formación y redes” de la Dirección Nacional de Museos de Argentina. Es realizador audiovisual, labor por la que ha recibido, entre otras, distinciones en el festival Videobrasil (San Pablo, 2007), el Festival Latinoamericano de Videoarte (Buenos Aires, 2014), la Bienal de la Imagen en Movimiento (Buenos Aires, 2016) y el Festival Internacional de Cortometrajes de Riga (Lettonia, 2021).

Christian Díaz

Es director general de Museos y Arte de la ciudad de Bahía Blanca, Argentina. Fue director de 2 Museos Bellas Artes y MAC de la ciudad de Bahía Blanca (2018-2021). De 2014 a 2019 coordinó Habemus, un programa de radio sobre museos. En 2017 realizó una práctica profesional en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Participó del Laboratorio de Gestión de museos, organizado por Fundación TyPA (2013). Fue becado para realizar su proyecto “Comportamiento de visitantes en museos” por Medialab-Prado, Madrid, España (2016). Formó parte, con 2 Museos, del programa OF BY FOR ALL dirigido por Nina Simon (2019-2020).

Ana Luisa Dozo

Es directora por concurso del Museo y Archivo Histórico de Bahía Blanca desde el año 2010, institución a la que pertenece desde 1982. Una de sus principales tareas ha sido la gestión del traslado del Museo Histórico desde su primera sede, en el subsuelo del Teatro Municipal, hasta el Ex Hotel de los Inmigrantes en calle Saavedra 951, donde se reinauguró el 11 de abril de 2014, convirtiéndose en una refundación del museo. Es licenciada en Historia egresada de la Universidad Nacional del Sur y doctora en Historia egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Es co-autora de los libros: “Bahía Blanca en Imágenes 1828-1928”, y del ensayo literario- fotográfico dedicado al escritor Eduardo Mallea “Bahía de Viento y de Mar”.

Luis Sagasti

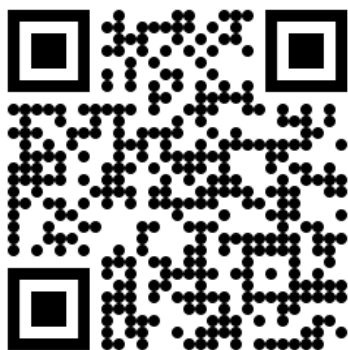
Formó parte del equipo de trabajo del MAC y estuvo a cargo de la escritura de los catálogos de las muestras. Es profesor de historia, crítico de arte y escritor. Su primera novela fue El canon de Leipzig (1999), publicó Los mares de la Luna (2006) y además, cuentos y ensayos en diversas revistas culturales. En otras facetas, protagonizó junto a Mario Ortiz y Miguel Martos el programa humorístico radial Maldición llegó el verano, y actuó en la película de Winograd Vino para robar.

Marcelo Díaz

Trabajó en Ferrowhite, museo taller del puerto de Ingeniero White, donde realizó guión de sala y coordinó junto a Vivi Tellas y Natalia Martirena, el proyecto Archivo White de teatro documental. Coordinó la Plataforma de acción cultural Estación Rosario. Integró el Gabinete de Política y Planificación Cultural del Instituto Cultural de Bahía Blanca. Es uno de los organizadores del Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca. Publicó Berreta (1998), Diesel 6002 (2001), Laspada (2004), Blaia (2015), La estructura del desequilibrio (2017), Grandes Éxitos, en castellano (2018).

Sergio Raimondi

Fue director del Museo del Puerto de Ingeniero White (2003-2011) y secretario de Cultura de la ciudad de Bahía Blanca (2011-2014). Desde 2002, es profesor de "Literatura Contemporánea" en la Universidad Nacional del Sur. Publicó Poesía civil (2001) y Lexicón (2022). Recibió las becas Guggenheim y Künstlerprogramm DAAD.



Al escanear este código QR
podés acceder a los materiales
complementarios que subimos
a la web.

INTENDENCIA

Héctor Norberto Gay / Intendente

INSTITUTO CULTURAL

José Ignacio González Casali / Director

BHI MUNICIPIO DE
BAHIA BLANCA

MUSEONARIO es un seminario de formación para trabajadores de museos, estudiantes y público interesado organizado por la Dirección General de Museos de Bahía Blanca, cuya primera etapa se desarrolló entre los meses de abril y junio de 2022 y tuvo por objeto conocer los comienzos y las modalidades de trabajo de algunos museos de la ciudad: Museo del Puerto, Museo de Arte Contemporáneo, Ferrowhite y Museo del Deporte, más un recorrido por las distintas formaciones institucionales que tanto estos espacios, como otras áreas de cultura de la ciudad fueron asumiendo a lo largo del tiempo.

Este volumen recoge las charlas de Reynaldo Merlino, Andrés Duprat, Jaime Linares, Lucía Bianco, Nicolás Testoni, Christian Díaz, Ana Luisa Dozo, Luis Sagasti, Marcelo Díaz y Sergio Raimondi, ofrecidas durante esa primera etapa de Museonario.



MUSEOS DE BAHÍA



BHI MUNICIPIO DE BAHIA BLANCA

ISBN 978-987-48788-2-3



9 789874 878823