

SITE SPECIFIC: algunas reflexiones desde el sur de Latinoamérica.

Diana Ribas

El título de esta propuesta de análisis presenta desde su formulación algunos problemas y ambigüedades que trataremos de ir resolviendo¹. En primer lugar, ¿por qué hablar de *Site Specific* y no de "lugar específico"? Si el que domina, nombra y viceversa, al utilizar esta expresión estamos avalando que se trata de un fenómeno que fue nombrado fuera de Latinoamérica, en algún lugar de habla anglosajona.

Entre los teóricos de lengua hispana, Javier Maderuelo titula "Lugares específicos" a un apartado de su libro y afirma que el término "se aplica a las obras que han sido creadas para un lugar determinado y sólo tienen sentido en ese lugar al cual se refieren". Sin embargo, se remite a la definición dada por el estadounidense Richard Serra (Maderuelo 2008:225). Despliega en una larga cita que este escultor le otorga a la topografía el carácter

de variable determinante de la escala, las dimensiones y el emplazamiento de la obra y que, como contrapartida, ésta modifica la organización espacial tanto desde el punto de vista conceptual como perceptivo. En este sentido, es fundamental tener en cuenta que el análisis de "un lugar dado considera no sólo sus propiedades formales, sino también sus características sociales y políticas. Los trabajos referidos a un lugar expresan siempre un juicio de valor sobre el contexto general de carácter político y social en que se inscriben". Es claro en su conceptualización que la clave de estas producciones está en el espacio y que éste es un tejido complejo, en el que se cruzan hilos que exceden lo artístico.

Destaca, luego, el trabajo de César Manrique en la isla de Lanzarote, en tanto su acondicionamiento de los Jameos del Agua se inauguraron en el verano de 1967, es decir, en una fecha más temprana que los hitos neoyorkinos reconocidos

¹ Agradezco los aportes de los equipos de trabajo de las instituciones bahienses analizadas y de María de las Nieves Agesta.

como los primeros dentro de este género (Maderuelo 2008, p.252). La lectura del catedrático español pone en evidencia que los relatos historiográficos establecen luchas de representaciones en las que se filtran relaciones de poder que legitiman "puntos de partida" no reconocidos por los centros hegemónicos.

¿Qué decir al respecto desde Latinoamérica? Modificar el lugar específico de la enunciación presenta, a su vez, otro problema, puesto que considerar este último constructo como un bloque implica reproducir las estrategias dominantes que nos incluyen como un todo homogéneo, negando nuestros matices. En esta exposición propongo, entonces, pensar situado en un tejido relacional que incluya el espacio – Latinoamérica, Argentina, Bahía Blanca, pero también el tiempo y los sujetos, es decir, no olvidar que trabajo en la Universidad Nacional del Sur, que en 1957 fue pensada como la más austral por estar ubicada a 700 km al sur de la Capital Federal y que está a 2500 km de Ushuaia, en donde se realiza desde 2007 la Bienal del Fin del Mundo.

Con el planteo de estas relaciones relativas quiero señalar dos aspectos. Por un lado, que si bien los estudios regionales que nos convocan en reuniones académicas como ésta tienen un correlato indudable ligado al espacio, como afirma Sandra Fernández la calificación de regional/local es polisémica y, por ende, múltiple en su utilización terminológica, ya que se refieren tanto a problemas continentales como a dinámicas barriales, pasando transversalmente por las alternativas provinciales, departamentales y urbanas (Fernández 2007, p.33).

Además, quiero destacar que esta categoría no puede ser considerada de manera independiente del tiempo. De la misma manera en que durante el siglo XXI se ha integrado a la ciudad más

austral del continente al circuito artístico internacional extendiendo el "pastel global", la idea de arte ha adquirido nuevas significaciones, no contempladas en la periodización analizada por el estudioso español.

El concepto de "lugar específico" desde la perspectiva del arte público latinoamericano constituye, entonces, un problema a revisar teniendo en cuenta no sólo nuestros propios hitos *a quo*, sino las posibilidades y limitaciones de esta estrategia en los proyectos posdisciplinarios contemporáneos denominados "ecologías culturales" por el teórico argentino Reinaldo Laddaga (2006). Esta presentación, en definitiva, pretende abrir el juego al diálogo y la reflexión, es decir, problematizar para que entre todos quizás encontremos algunas respuestas, al menos provisorias.

Vivo dito

Durante los años 2009 y 2010, en la Escuela Superior de Artes Visuales de Bahía Blanca, se dictó un Postítulo de Arte Público Latinoamericano destinado a sus egresados. Durante una de las clases, al analizar el concepto de "lugar específico" enunciado por Maderuelo, la estudiante Silvana Montani preguntó si los *Vivo-Ditos* de Alberto Greco no constituían también un antecedente. En efecto, esas producciones cumplieron a comienzos de la década del sesenta con los requisitos básicos señalados, no obstante marcaron una diferencia que amerita un análisis específico. Además, la consideración del contexto de producción pone en evidencia asincronías, una cartografía compleja del "arte latinoamericano", heterogénea y con distintas líneas geográficas de fuga.

Este artista, nacido en 1931 en Buenos Aires, estudió en 1947-48 con Tomás Maldonado, pintor

emergente de ese entonces, que propuso la no figuración en nuestro país, y Cecilia Marcovich, una de las discípulas de Bourdelle y de André Lothe. Al taller de esta escultora también habían acudido en búsqueda de formación los jóvenes del Centro de Estudiantes de Bellas Artes de Bahía Blanca, contacto que derivó en un curso integral de dibujo, pintura y escultura dictado en la ciudad sureña por una de sus colaboradoras, Élide Rubio, y que permitió que esta generación introdujera las propuestas de la modernidad en la plástica local, al mismo tiempo que lograba, por cooptación, dirigir la institución y oficializarla, dando un marco estatal a los estudios artísticos de la ciudad desde 1951 (Agesta 2005).

Si para los jóvenes bahienses el recorrido en búsqueda de otros horizontes fue cercano y significó un viaje de ida y vuelta para quedarse en el terruño, el mapa de Alberto Greco llegaba hasta Europa y, no obstante incluir algunos regresos temporarios, finalizó en Barcelona. En 1954 comenzó su vida nómada conociendo distintos países de Europa y realizando su primera muestra en una galería parisina. En 1956, una vez en Argentina, además de exponer en la galería *Antígona*, pintó un mural en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Esta obra estaba dando cuenta de un deslizamiento de su interés hacia un espacio fuera del circuito comercial, mediante la utilización de una técnica tradicional.

Al año siguiente se instaló en Río de Janeiro y expuso en la *Petit Galerie*. En 1958 se desplazó hacia San Pablo y exhibió obras en el Museo de Arte Contemporáneo. Durante esa época, lo entusiasmó la idea de integrar un gran movimiento informalista latinoamericano, pero luego la dejó de lado al evaluar su deriva como decorativa.

Vuelto a París, el 12 de marzo de 1962 realizó la primera exposición de Arte Vivo, en la que firmó

al escultor argentino Alberto Heredia en plena calle. Esta acción constituye, indudablemente, un hito para los estudios sobre arte público, puesto que con esa estrategia comenzó a otorgar *status* de obra de arte a la persona u objeto situadas en el espacio público que eran señalados por él. A diferencia de los *ready-made*, el fragmento vital no era descontextualizado, sino que el artista se insertaba en la vida misma y volvía objeto artístico un fragmento de la realidad al señalarlo con una tiza en el *lugar específico* donde se encontraba y registrarlo mediante una fotografía. Profundizaba así el cuestionamiento duchampiano al transformar a sujetos en objetos y al hacer visible la autoría como uno de los problemas a considerar en el arte público.

Para Greco el sitio de emplazamiento de la obra era clave tanto como lo fue años más tarde para Richard Serra. En su caso, era el encapsulamiento lineal el que transformaba a ese espacio vital en un sitio artístico. A diferencia del norteamericano, la tensión entre la pluralidad de ese lugar compartido, accesible a todos, y la obra, no estaba sustentada sobre una marca objetual de gran tamaño realizada en un material perdurable, sino en una práctica efímera, en la que el concepto de escala estaba desplazado hacia la figura del artista. Su firma marcaba una diferencia de tamaño simbólico imposible de eludir entre el sujeto elegido y quien lo elegía.

Poco después, llevó más allá la pregunta al sintetizar *sujeto artista-objeto de arte* en un mismo gesto. En el salón *Antagonismes 2, l'objet*, en el Museo de Arte Decorativo de París, al que no había sido invitado, se expuso a sí mismo con un cartel que decía "Alberto Greco, obra de arte fuera de catálogo" y caminó entre los espectadores repartiendo una tarjeta donde se auto-promocionaba como un objeto de arte. Si bien la acción

fue llevada adelante en un espacio privado propio del campo artístico constituyó un punto de partida hacia las distintas operaciones de sentido que podían construir cada uno de sus interlocutores, durante una situación de concurrencia pública.

En Génova, publicó su manifiesto "Dito del Arte Vivo", mediante el cual puso en evidencia la necesidad de un sostén discursivo que facilitara la comprensión de su propuesta:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11:30, p.30.

Durante la inauguración de la Bienal de Venecia, lanzó ratas a los pies del presidente de la República italiana, con lo cual agregó a su gesto un fuerte significado político. En esta misma línea, durante el Concilio Ecuménico II se disfrazó de monja, y, finalmente, participó en la pieza teatral "Cristo 63", que la Iglesia Católica consideró ofensiva a los valores cristianos. El gobierno lo obligó a abandonar el país.

El más grande *Vivo-Dito* fue desarrollado por Greco en Piedralaves, una pequeña localidad rural española, donde vivió algún tiempo. En sus calles, hizo sostener a los habitantes carteles con distintos textos ("Alberto Greco", "Esto es un

Alberto Greco" u "Obra de arte señalada por Alberto Greco"), mientras el fotógrafo Montserrat Santamaría hacía el registro. Más aún, la aldea toda fue nombrada como obra de arte, denominándola "Villa Grequissimo".

Ese sitio vital fue un *lugar específico* que, a partir de sus prácticas, se ha modificado en el imaginario de sus habitantes y en el de todos aquellos que lo hemos recuperado a partir de las descripciones y de las fotografías. Pero, también existen diferencias respecto de las obras hasta ahora consideradas con esa "etiqueta" que no pueden ser obviadas: las intervenciones se centraron en prácticas y no en objetos, la escala fue establecida con el espectador de manera simbólica a partir de la figura del artista y no de volúmenes de enormes dimensiones. El nudo de este problema está, entonces, en la existencia de dos posicionamientos posibles. Hacer hincapié sobre la similitud deriva en una ampliación del concepto de *lugar específico* que incluya estas variables. Remarcar las diferencias plantea la necesidad de pensar un nuevo nombre que las caracterice y diferencie. En lo personal, abrir esta posibilidad de reflexión me interesa más que tomar partido por delimitaciones terminológicas.

"Una obra tiene sentido mientras se hace, como aventura, sin saber lo que va a suceder. Una vez concluida ya no importa; se ha convertido, en el mejor de los casos, en un cadáver sagrado", afirmó Greco. Es cierto, los *Vivo-Ditos* murieron el 14 de octubre de 1965, en la que consideró su mejor obra según alcanzó a escribir sobre la pared, cuando acompañó la ingesta desmedida de barbitúricos con la palabra "FIN", deletreada con su propia sangre en la palma de su mano izquierda. Elegir la vida y decidir sobre su propia muerte potenció su imagen, se transformó a sí mismo "en un cadáver sagrado", en un mito.

A pesar de estar terminadas esas acciones, aún importan, porque al colocarse en el límite han desarticulado desde ese entonces las variables intervinientes. Al desplazar el interés en el objeto desde la forma a la vida, ha desplegado un espectro tan amplio de posibilidades que éste evidencia ser una mediación que, incluso, puede yuxtaponerse con el artista mismo.

Desde la perspectiva europea, es claro que Alberto Greco fue siempre un artista extranjero que pudo ser, incluso, indeseable. Desde este lado del océano Atlántico, es evidente que toda esa última etapa de su vida artística fue desarrollada en Europa. Más allá de ese doble juego de miradas, se trata de obras que indudablemente, desde comienzos de 1962, pueden ser consideradas como *lugares específicos*. Estos emplazamientos y desplazamientos, al tematizar la relación establecida entre la idea del artista y un determinado espacio evidenciaron cuál es uno de los problemas a tener en cuenta para que éste adquiera visibilidad.

La consideración de la obra desde su carácter situado, efímero y como punto de partida a interlocutores a los que se interpelaba, fueron aspectos fundamentales de los *Vivo-Ditos* que pusieron en jaque la autonomía del arte y abrieron el juego para entender parte del arte público contemporáneo. El problema de fondo que trajeron a un primer plano se inscribe en el contexto de las dos amplias direcciones seguidas por el arte desde la modernidad: la preocupación por el lenguaje, en la que se encuentra la propuesta de Richard Serra, y la integración de las manifestaciones artísticas en la vida. En tanto el tema que nos convoca es el arte público esta reflexión se vuelve aún más necesaria, pues el *lugar específico* en el que se encuentran situadas las producciones que estamos analizando es

público, ya sea por la propiedad y/o por el uso (Aramburu Otazu, 2008). La recepción que, en las producciones de artistas individuales como Alberto Greco se transformó a veces en una relación tensa, es una de las preocupaciones clave de proyectos contemporáneos que trabajan desde y con *lugares específicos*.

Emergencia de las ecologías culturales

Posmodernidad mediante, la globalización del siglo XXI parece estar dando cuenta de otro tipo de producciones que han sido tomadas como punto de partida por distintos operadores del campo – Rancière, Bourriaud, Bishop, Foster, entre otros – para intentar nuevas definiciones acerca de ese continuo problema: ¿qué es el arte? No interesa aquí recuperar ese debate, pero sí recordar algunos conceptos que pueden servir de punto de partida para repensar los *lugares específicos* como estrategias artísticas desde una perspectiva contemporánea.

Nos importa, en especial, la propuesta teórica de Reinaldo Laddaga puesto que si bien caracteriza estos últimos tiempos como transnacionales estudia proyectos *situados*, es decir, que pueden ser considerados en la misma línea abierta por Alberto Greco. Además, si bien se ha doctorado en la Universidad de Nueva York y es profesor en distintas universidades, entre ellas, Pensilvania, reconoce que ha estado marcado por sus orígenes en la ciudad argentina de Rosario, por lo que la tensión regional/global es un juego implícito en su mirada que lo posiciona en Latinoamérica.

En su libro *Estética de la emergencia* editado en 2006 plantea pensar a partir de proyectos iniciados por artistas o escritores que se proponían construir plataformas y programas de acción que permitiesen a muchas personas – algunas,

no artistas — relacionarse en procesos que combinaran la producción de imágenes y discursos, la realización de experiencias de aprendizaje colectivo, el desarrollo de formas de activismo social o político y la práctica de diseño urbano.

En el despliegue de ejemplos de estas nuevas lógicas asociativas transdisciplinares que, "*en espacios definidos* [...] estén destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de 'formas artificiales de vida social', modos experimentales de coexistencia" (Laddaga 2006, pp.21-22) describe algunos proyectos europeos y "Venus", concebido por Roberto Jacoby. Este sociólogo y artista argentino aprovechó la potencialidad de un sitio de internet para construir una comunidad sustentada sobre una "tecnología de la amistad"². Esta red de intercambios de bienes y servicios valuados con una moneda propia, denominada "venus", conectó durante seis años a artistas y no artistas. En este sentido, cabe pensar que si la fotografía constituyó un registro final de la experiencia efectuada por los *Vivo-Ditos* en un *lugar específico*, en el proyecto venusino la tecnología fue el punto de partida mediante el cual el arte y la vida se confundieron en un *lugar específico* de existencia virtual.

¿Es posible aportar otros ejemplos que, en esta misma línea de propuestas, permitan pensar los *lugares específicos* desde otras coordenadas? Un recorrido por algunos proyectos de una ciudad de escala intermedia quizás colabore en esta reflexión.

En Bahía Blanca, desde 1985 y hasta mediados de la década del noventa, un grupo de jóvenes

2 Este artista y sociólogo nacido en Buenos Aires ha sido luego también el creador de un sitio web denominado *Vivo Dito* (2008) dedicado a la performance en Argentina. La recuperación de la actividad de Greco no es, por lo tanto, un dato menor a la hora de tener en cuenta su trayectoria.

poetas, artistas plásticos y músicos formaron un colectivo artístico al que denominaron "Poetas Mateistas"³, que propuso que la poesía circulara cotidianamente, de mano en mano, como la infusión compartida por la mayoría de los habitantes. El trabajo en grupo, mecanismo habitual para los músicos o los teatrístas constituyó un desafío para los escritores, en cuya práctica estaba naturalizada la escritura individual. Asimismo, en lugar del libro y su propuesta de lectura reservada a minorías, comenzaron a utilizar las calles como vehículos de sus producciones, aprovechando la visibilidad que tenían esos espacios silenciados durante los siete años de la dictadura militar. La recuperación de esas prácticas democráticas fue reafirmada mediante la utilización de los soportes empleados por las agrupaciones partidarias en la lucha política; así, puede advertirse una correspondencia entre panfletos/matefletos, afiches/revista mural y, finalmente, las intervenciones sobre paredones.

El reparto de volantes callejeros con sus poemas acompañados de dibujos y la edición de revistas murales les permitió descubrir las posibilidades que ofrecía la calle, qué significaba estar en ese *lugar específico*, por lo que empezaron a pintar poemas-murales generalmente sobre algunas "murallas" de la ciudad.⁴ Estas intervenciones

3 Grupo integrado por los poetas Fabián Alberdi (1967), Omar Chauvié (1964), Marcelo Díaz (1965), Sergio Raimondi (1968). La mayoría de las pinturas murales fueron realizadas por Silvia Gattari (1968) y, en ocasiones, acompañada por César Montangie (1967). En 1993, en la pintura de parte de los grandes paredones del ferrocarril que amurallaban la ciudad, invitaron a participar también a Alicia Antich (1955), Cecilia Miconi (1955), Paula Di Canto (1968), Judith Villamayor (1964), entre otros.

4 Si bien data de 1828 la fundación de la Fortaleza Protectora Argentina como un enclave del avance estatal sobre territorios dominados por las sociedades indígenas, la inserción de la región en el mapa económico se produjo en 1884-85 con la construcción del nudo ferro-portuario por capitales británicos. La ubicación estratégica y la profundidad de la costa hicieron pensar en Bahía Blanca y en su puerto (denominado posteriormente Ingeniero White) como el "Liverpool Argentino", ya que se proyectaba que fuera el más grande del mundo, desde donde serían exportados los productos agropecuarios de la zona y los provenientes del océano Pacífico, en tanto eran consideradas muy difíciles la apertura del canal de Panamá y la navegación por el pasaje de Drake. Como consecuencia de esta "segunda fundación", la matriz

hicieron hincapié en los elementos de la realidad inmediata, tanto verbales (utilización del lenguaje cotidiano) como iconográficos, ubicándose en un difícil equilibrio entre el abordaje de determinados temas y la experimentación formal. Contaron con la colaboración de amigos y vecinos, por lo que constituyeron también en este sentido un fenómeno político en sí mismo, un punto de partida en la consideración de lo público.

Por otra parte, en 1987 se creó el Museo del Puerto⁵ a partir de la solicitud de un grupo de vecinos después de los festejos del centenario de la localidad de Ingeniero White, donde desde fines del siglo XIX funciona el puerto comercial de la ciudad de Bahía Blanca. La recuperación patrimonial de un antiguo edificio de chapa y madera sobre pilotes ha estado acompañada por la reactivación de las memorias que operan en ese *lugar específico*, en distintas dimensiones.

Por un lado, se ha considerado, por ejemplo, una gran huelga ocurrida en 1907, que culminó con el ataque desde ese sitio al cortejo fúnebre que llevaba a dos obreros asesinados por las fuerzas gubernamentales, acontecimiento que provocó la adhesión de todo el pueblo.⁶

Por otro, en un sentido más amplio, en esa localidad en la cual el escritor Enrique Banchs en 1910 no había podido escuchar palabras en español (Banchs 2010: 34), se ha tematizado la vida cotidiana de los inmigrantes. En distintas salas

centro-periferia establecida por la primera plaza, fue reforzada por el "cinturón de hierro" de las vías ferroviarias que han determinado no sólo distintos precios inmobiliarios de un lado y de otro de las vías, sino también una estructura cerrada casi feudal, en tanto esas tierras intermedias en propiedad del capitalismo británico estaban amuralladas y contaban con pocos pasos a nivel o puentes que facilitarían la comunicación urbana.

5 www.museodelpuerto.blogspot.com, Facebook: Museo del Puerto de Ingeniero White

6 Respecto de este acontecimiento, La Cocina del Museo editó un libro (Caviglia 1993) y en 2007, en ocasión del centenario, se efectuaron diversas actividades durante todo el año, entre ellas, la reedición de los panfletos anarquistas.

presentadas como instalaciones recorribles se ha propuesto una reflexión crítica del pasado y del presente mediante el diálogo de objetos de valor histórico — fotografías, muñecas, una máquina de coser, estampitas, mobiliario, etc. — con otros "de cotillón" realizados en cartapesta — una sirena, la gallina de huevos de oro, un pulpo gigante —, textos disparadores de preguntas y la audición de distintos sonidos activados mediante sensores.⁷ El cruce entre la mirada histórica con la poética que aúna elementos insólitos para promover una mirada problematizadora se potencia en la Cocina, a cargo de vecinas, que constituye un lugar de encuentro comunitario, en el que la comida es un soporte para compartir tradiciones inmigrantes aún vivas y para construir con humor e ironía distintos relatos historiográficos "a contrapelo". El juego de asociaciones ideológicas mediante la yuxtaposición de elementos aparentemente extraños es una operatoria sostenida en el tiempo por esta institución pública, cuya estructura curatorial ha problematizado siempre su emplazamiento, su *lugar específico*.

El poeta Sergio Raimondi, ex Mateísta que fue su coordinador (2003-07) y su Director desde ese entonces hasta fines de 2011⁸, ha sostenido que "se puede hacer un museo sin objetos, pero no sin vecinos".⁹ Se inició en la institución en 1992 como responsable del archivo fónico, en el que ha dejado registradas las entrevistas realizadas a trabajadores del pueblo. Algunos de esos relatos y distintas actividades han sido transfor-

7 En 1997, Reynaldo Merlino y Juan Luis Sabattini obtuvieron el Primer Premio al "Montaje escenográfico. Reciclado de obras no residenciales", con el proyecto "Restauración y Reciclaje del edificio de Aduana del puerto de Ingeniero White como Museo", en el Premio Anual de Arquitectura, urbanismo, investigación y teoría organizado por el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires. La Plata, Argentina.

8 Desde fines de 2011 se encuentra a cargo de la Dirección del Instituto Cultural de la ciudad de Bahía Blanca.

9 *Página12*; suplemento RADAR, Buenos Aires, 29 diciembre 2002 (Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-552-2002-12-29.html>. Consulta 29-10-2011.)

mados en publicaciones de la editorial La Cocina del Museo.¹⁰ El diseño de la mayoría de ellas hasta 2003 estuvo a cargo del primer director, el arquitecto y artista plástico Reynaldo Merlino.

No obstante en una primera aproximación la labor realizada por esta institución puede pensarse en términos museológicos y desde esta categoría ha sido reconocida nacional e internacionalmente en diversas oportunidades,¹¹ su

10 Pueden mencionarse el periódico *El Puerto* (1992-96), *¿Arriba los que van a White? Del progreso: locomotoras y caballos* (1999) escritos por Fabiana Tolcachier y Sergio Raimondi, *Cocina judía; tres mujeres cuentan* (1999) de Fabiana Tolcachier, *Hieleroaaa* y *La cocina económica de los Malvar y darle al hacha* en el año 2000. Como parte del taller "De la ría a la panza": *Chupin whitense (de naturales, sociales, lengua, matemática, plástica, música, teatro y cocina)* en 2001, *No sabe qué rica la majarrita frita; recetas, historias y dibujos de una escuela de White* (2002), *Qué bien se vive (en el Caribe)* en 2003. En el 2004, *A vuelo de chancha, mapas aéreos del barrio Saladero* (en español y en francés). En el marco del taller "El puerto no es una postal", se editaron en junio de 2006 postales con dibujos de chicos y frases de pescadores artesanales que recuperaron la protesta efectuada en el 2000, considerada el "último milagro de San Silverio".

11 Proyecto: "El museo como un aula enorme" en el Concurso "Museología 1998" (Fundación Y.P.F., Buenos Aires, Argentina, 1998). Proyecto: "Museo del Puerto. Museo Kermesse" en el Concurso "Innovación en Museos" (Fundación Banco Provincia, Buenos Aires, Argentina, 1998). Premio "Reconocimiento a instituciones culturales en zonas de conflicto" (American Center Foundation, Nueva York, USA, 2006). Proyecto: "Puerto, vecinos y trabajadores", Mención de Honor en el I Premio Iberoamericano

Imagem 3.1
El relato ferroviario se vuelve interactivo en las vagonetas que cuentan una "historia de cartón pintado" en Ferrowhite. Fotografía de Carlos Mux.

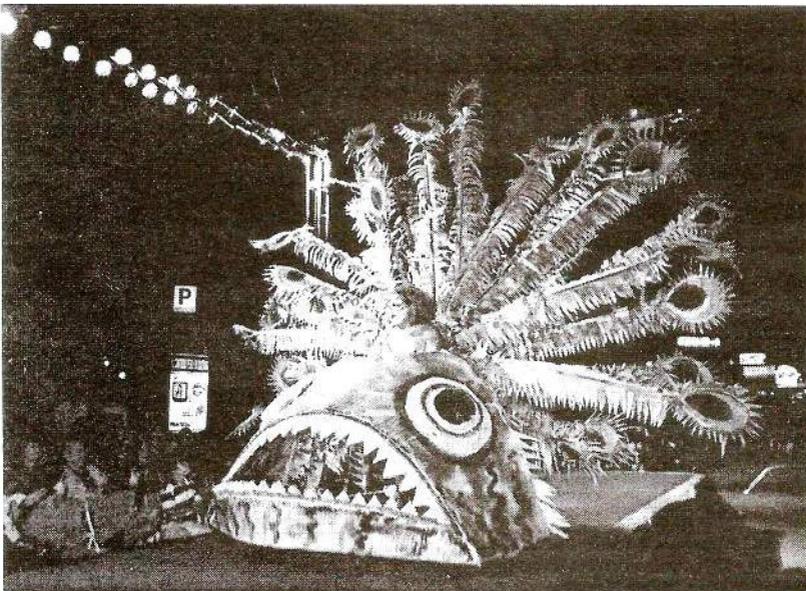
propuesta ha ido siempre más allá de la tradicional recuperación histórica, sustentando una poética interdisciplinaria que instala tensiones generadoras de nuevos sentidos. Es clave tener en cuenta, en este sentido, una serie de proyectos que expandieron las actividades "fuera de casa", cuestionando no sólo las funciones habituales para definir la institución "museo", sino también para mirar críticamente el presente desde nuevos espacios públicos.

Así, a los talleres escolares implementados desde 1997 se sumaron instalaciones sociales y acciones, desfiles y procesiones¹² que convocaron la participación de artistas plásticos, músicos y vecinos. En estas últimas, diseñaron vestuarios fantásticos de una escala mayor a la humana mediante materiales no tradicionales (plásticos, cartones y papeles, redes, alambre tejido, metal desplegado, láminas, telgopor, plumas, goma-espuma, madera, pieles sintéticas, vidrio). Imaginaron procesos monstruosos de metamorfosis, fragmentación o mestizaje a partir de la fauna de la ría, que funcionaron como un cuerpo en sí mismo que no debía desfilar, sino deslizarse, reptar, arrastrarse, andar sobre ruedas. El despliegue espacial llegó a las rampas del Palacio Municipal cuando, para despedir el milenio, sesenta personas transformadas en enormes hipocampos, ostras, nereidas y "cruzas" como el hipo-bicicampo propusieron ante 2500 espectadores que "la memoria trabaja en múltiples direcciones y la historia también se hace de sueños"¹³.

de Educación y Museos (Madrid, España, 2010). Proyecto: "Manufacturas whitenses de la industria", subsidio otorgado en el marco del programa "Puntos de Cultura" (Secretaría de Cultura de la Nación, Argentina, 2011).

12 "Un Museo con Cocinas" (Instalación permanente, 1988); "El Café de la Radio" (Instalación social, 1994); "El Mar. Concurso de Vestuario y Tortas Fantásticas" (Acción colectiva, 1995); "Las Contaminadas" (Acción, 1995); "Cabecita de Novia. Desfile de Novias Fantásticas" (Desfile, 1996); "Testas Coronadas" (Instalación social, 1997); "Procesión de Vestuario Fantástico. La Metamorfosis" (Acción colectiva, 1998); "Il Vero White" (Instalación social, 1998); "Procesión de Vestuario Fantástico. La Cruza" (Acción colectiva, 1999); "El Gran Festín" (Instalación comestible, 2000).

13 Ver: *La cruza. Una procesión para despedir el milenio*. Cuarta pro-



En el año 2000 los escapes de cloro en el Polo Petroquímico marcaron un punto de inflexión a partir del cual se fue gestando otro modelo de institución, en torno al arte político, que se plasmó en la participación del Museo del Puerto tanto en los talleres previos en Berlín como en la muestra "Ex-Argentina. Pasos para huir del trabajo al hacer" realizada en el Museo Ludwig (Colonia, Alemania) a comienzos de 2004.¹⁴ Esta convocatoria formó parte de una transición que se prolongó entre 2000 y 2003, en la cual se realizó el desplazamiento del objeto "inmigración ultramarina" hacia el "presente productivo de la localidad en relación con otras escalas espaciales". Este último es el sentido que adquieren las prácticas posteriores, porque si bien el equipo continúa haciendo uso de lenguajes provenientes del campo del arte, ese uso no tiene un carácter hegemónico en la construcción de las acciones del museo y en las relaciones que pretende tejer con otros sujetos sociales.

Para pensar sobre su *lugar específico*, organizaron entre 2006 y 2009 más de veinte talleres con escolares, destinados a analizar las consecuencias de las privatizaciones y desregulaciones laborales en el ámbito portuario y el pueblo de Ingeniero White. Según Raimondi, "la operación fundamental de esos talleres implicó desplazar de la escena de enseñanza al docente como única voz autorizada y proponer en cambio un trabajador, un vecino, un técnico, un funcionario en ese sitio privilegiado" (Raimondi 2011, pp.86-87).

En 2007, durante el desarrollo del proyecto "Paseo de los bidones" se analizó la estructura heterogénea de los patios de las casas de la locali-

dad, los saberes necesarios para su construcción y mantenimiento, las memorias personales, familiares, comunitarias y hasta económicamente globales implícitas en cada uno de ellos. También, se invitó a los vecinos a colaborar mediante el aporte de plantas y de objetos en desuso que, devenidos en macetas (como en los suyos), fueron colocados en el patio del Museo según el diseño de Lucía Bianco.

Un secarropas, baldes, cajones de pescado, botellas plásticas, neumáticos de automóvil, cacerolas y otros implementos reciclados como recipientes contenedores de malvones, helechos, crisantemos, etc. transformaron a ese *lugar específico* en una creación colectiva que, en red con los similares de los hogares cercanos, conforman una trama de relaciones sociales que dan cuenta de múltiples y variados espacios, de distintos tiempos, estrategias y saberes. Si cada una de esas cosas puede ser asociada al *ready made*, como en el caso de Greco, van aún más allá de la propuesta de Duchamp. El objeto aquí

Imagen 3.2
Vecinos en el patio
del Museo del Puerto
(Bahía Blanca, Argentina)



cesión de vestuario fantástico. 18 de diciembre de 1999 (2000). Bahía Blanca, Museo del Puerto.

14 Cabe destacar que la instalación "24 toneladas no son 24 toneladas son 24 millones de gramos" fue la única de toda la exposición realizada por una institución estatal y museográfica. Para más información: Raimondi (2003)

no es descontextualizado para transformarse en un disparador de problemas acerca del arte, ni tampoco es absorbido por el mercado al punto de que una copia sea cotizada en millones de dólares. El producto industrial que ha cumplido su ciclo de consumo es refuncionalizado, vuelto a la vida mediante operaciones de creatividad cotidianas. La inclusión de esta estrategia como práctica artística da cuenta de conceptos de arte y de cultura extendidos, amplios, integrados a la vida y potencialmente emancipadores respecto de las operaciones económicas que subyacen y dominan en el sistema artístico. Si bien una libreta editada a modo de "notas de trabajo catálogo" ha registrado la conformación de esta obra colectiva, la misma es un proceso inacabado en un *lugar específico*, aún en construcción, en continuo devenir, un trabajo comunitario que carga de valor simbólico ese espacio, que entreteje el pasado y el presente, la experiencia estética con vínculos sociales extendidos, la reflexión crítica con saberes poco reconocidos.

Recientemente, dos nuevas propuestas han buscado intervenir políticamente en la realidad de la localidad portuaria continuando esa dialéctica entre pensar y hacer. Por un lado, el proyecto "Caminatas" organiza recorridos en los que a partir de la observación de una palmera, de granos de soja, de olores y de ruidos específicos el espacio se vuelve otro, adquiere un valor simbólico que es siempre nuevo, un punto de llegada y también un punto de partida para poner el cuerpo y reflexionar críticamente de manera colectiva a partir de los disparadores propuestos por el equipo coordinado por la historiadora Milagros Bilbao. Por otro, ante la emergencia pesquera producida en la ría como consecuencia de la contaminación, el grupo interdisciplinario del Museo ha editado un CD que recupera las canzonetas cantadas por los abuelos mediante

la voz de cuarenta jóvenes rockeros, hijos y nietos de trabajadores portuarios. De esta manera, también se hace eco de los conflictos laborales y busca alternativas a sus reclamos.

En definitiva, las articulaciones entre temporalidades y escalas espaciales variadas, entre las representaciones y las prácticas, entre las instituciones y diferentes sujetos de enunciación, entre lo general y lo particular, en el Museo del Puerto de Ingeniero White se comen, se plantan, se caminan, se escuchan. El arte en la vida, la vida manifestándose artísticamente y dando cuenta de la problemática de ese *lugar específico* que se inserta en coordenadas locales, nacionales e internacionales.

A pocos metros, atravesando el puente "La Niña" que sobrevuela la enorme playa ferro-portuaria, se accede a los barrios Saladero y Bulevar, uno de los sectores muy golpeados por la desocupación a partir de la política neoliberal de la década del noventa. Desguazada en esos años, la usina Gral. San Martín fue transformada en noviembre de 2003 en depósito de objetos, archivo documental y área de conservación del Museo del Puerto, gracias a un subsidio de la Fundación Antorchas.¹⁵ Un año después, adquirió autonomía y se convirtió en el museo-taller Ferrowhite, en donde un equipo interdisciplinario dirigido por Reynaldo Merlino aborda todo el sitio como un *lugar específico* en el cual, como en una especie de rompecabezas siempre en construcción, la propuesta empieza desde afuera:

15 "Proyecto: "FerroWhite: Museo-taller" en Concurso de Subsidios para Museos (Fundación Antorchas, Buenos Aires, Argentina, 2002). Posteriormente han obtenido los siguientes: Proyecto: "Archivo Taller" en Concurso de Subsidios para Museos (Secretaría de Cultura de la Nación, Argentina, 2007). Proyecto: "Taller de vestuario crítico" en Subsidio para prácticas culturales transformadoras (Gabinete Social del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, Argentina, 2009). Proyecto: "Cómo funciona la cosa. Taller de construcciones críticas", en Fondo Municipal de las Artes (Concejo Consultivo del Instituto Cultural de la Ciudad de Bahía Blanca, Argentina, 2011)

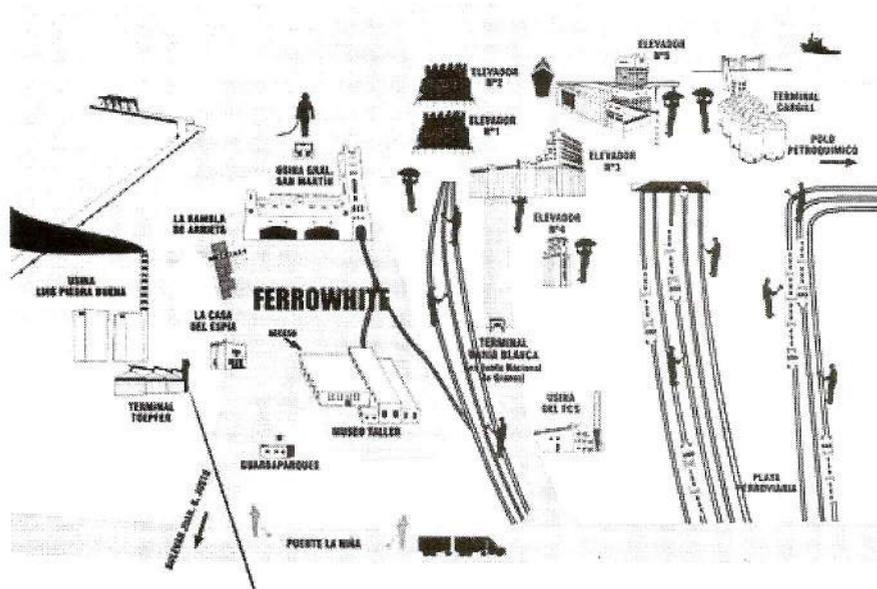


Imagem 3.3
Plano ilustrado de la
ubicación de
Ferrowhite (Bahía
Blanca, Argentina)

La historia que este museo cuenta tal vez se entienda mejor si se presta atención al paisaje que lo rodea, teniendo en cuenta que la existencia del propio museo constituye una intervención en ese paisaje. Una mirada en torno nos lleva de los elevadores de la que fuera, entre 1963 y 1991, la Junta Nacional de Granos a los recientes silos de las transnacionales Toepfer y Cargill; de la usina inglesa del Ferrocarril Sud (1907) a la usina soviética que comenzó a construirse en 1978, pasando por el "castillo" que la compañía Italo Argentina de electricidad comenzó a levantar en 1928; de los camiones y los trenes que cruzan incesantemente el puente La Niña, a los vecinos que atraviesan las vías o barren el cereal caído en la ruta, y de ellos a las gallinas y a los chanchos que esos granos alimentan en innumerables patios de Ingeniero White, Saladero y Bulevar.¹⁶

En ese complejo museístico se integran también luchas del presente, como la inauguración de la primera parte de la rambla de Arrieta, que constituye un intento de materializar un proyecto de balneario propuesto por el único intendente socialista que tuvo la ciudad en los años treinta. El tramo iniciado en 2009 transforma el frente marítimo en un paseo público de esos barrios y permite ver el mar, "entre cerealeras transnacionales, cangrejos cavadores y aves, lanchas de pesca artesanal, buques con millones cúbicos de gas, dragas, soja, polietileno... dólares".

Asimismo, en 2012 se ha botado a la ría una balsa construida con bidones de agua de consumo domiciliario. En esta acción se conjugan varias críticas superpuestas: a la futura desaparición de la costa marítima frente al museo cuando sea rellenada esa zona para satisfacer intereses económicos, se suman la contaminación ambiental efectuada por el Polo Petroquímico y la falta de agua sufrida por la población de la ciudad de Bahía Blanca (sobre todo debido

¹⁶ <http://ferrowhite.bahia blanca.gov.ar>, <http://museotaller.blogspot.com>, www.undocumentalenvivo.blogspot.com, www.vasaescucharmi-remera.blogspot.com, www.archivocaballero.blogspot.com

a la utilización efectuada por este último). Si en el Paseo de los Bidones del Museo del Puerto el patio es un *lugar específico* en el que se recuperan la creatividad y los saberes cotidianos a partir de objetos re-funcionalizados, esta balsa construida con envases plásticos (también vueltos a utilizar con otro uso) navega por ese *lugar específico* de resistencia, en el que se entrelazan hilos sociales (de los vecinos que añoran la antigua playa), educativos (mediante la recuperación de saberes específicos de algunos trabajadores portuarios) y económicos (de avance de la industria petroquímica).

En definitiva, también este equipo interdisciplinario no sólo problematiza el *lugar específico* en donde está emplazado el Museo, sino a la insti-

tución misma, puesto que la considera como un espacio mediador de recuperación del pasado y de reflexión sobre el presente, de construcción colectiva de productos mestizos con una fuerte significación artística y política.

En la sala principal ubicada en el taller de la usina han mantenido los tacos de madera y las manchas de grasa del piso, exhiben algunas enormes herramientas que permiten dimensionar la labor de esos obreros y recogen fragmentos de entrevistas en aparatos telefónicos (de la época en que era un servicio estatal) adosados a sus paredes. También cuentan sobre la vía ferroviaria "una historia de cartón pintado" mediante ocho vagonetas interactivas en cuya elaboración también intervino el ex Mateista Marcelo Díaz; convertidas en "máquinas de hacer historia, de hacer Nación, de formar identidades", están a la espera de ser activadas por cada visitante.¹⁷

La recuperación de las historias vivas de los vecinos se materializa en la Casa del Espía, café en el que se comparten relatos que circularon de boca en boca y que hablan de las supuestas actividades de un antiguo gerente alemán durante la II Guerra Mundial. Al mismo tiempo, a partir de las entrevistas realizadas por la historiadora Ana Miravalles para el Archivo audiovisual, el artista Nicolás Testoni ha elaborado videos que han sido galardonados internacionalmente en varias oportunidades.¹⁸ Otras investigaciones se concretan

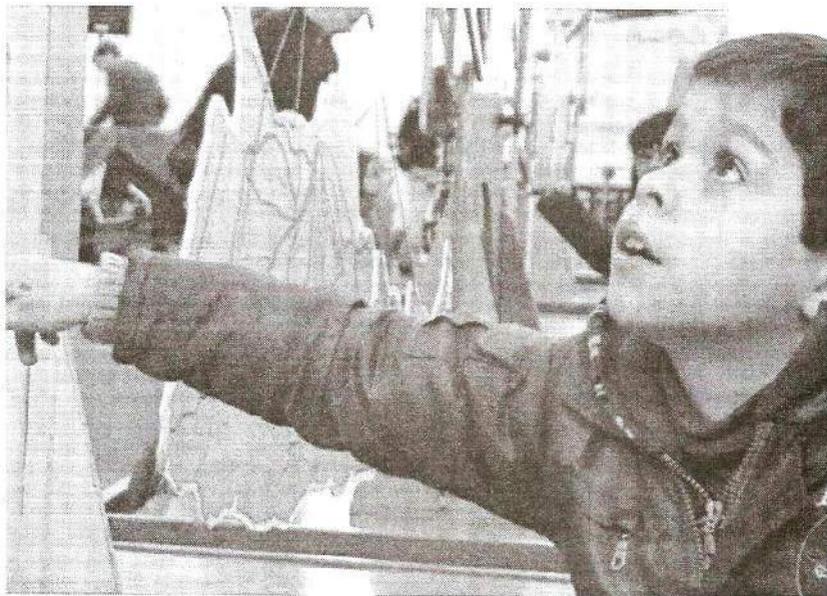


Imagem 3.4

En el Museo del Puerto, los modelos económicos de la historia argentina son presentados como diferentes variantes de una de las comidas tradicionales. Las "empanadas historiográficas" proponen optar entre: "Industria Nacional" (carne picada a máquina / repulgue en serie), "Renta Financiera" (roquefort / sin repulgue), "Agro-exportadora" (carne cortada a cuchillo / repulgue artesanal).

17 Ferrowhite participó con la instalación "Una historia de cartón pintado. 8 máquinas de contar la historia" en la segunda muestra del proyecto ex Argentina, "La Normalidad", realizada en el Palais de Glace (Buenos Aires, Argentina) entre el 15 de febrero y el 19 de marzo de 2006.

18 Integrante primero del Museo del Puerto y luego de Ferrowhite, parte de su producción como realizador de videos se encuentra en el marco de esas instituciones. Ha participado, entre otros, en la muestra "Interfases 02. Muestra de arte mediático", Instituto Goethe (Montevideo, Uruguay, 2002); en el encuentro *Pläne zum Verlassen der Übersicht* (Planes para escapar de las visiones panorámicas), Teatro Hebbel am Huffer (Berlín, Alemania, 2003); en el festival de video "Visible Evidence XI", Watershed Media Center, University of Bristol, Bristol, Inglaterra, 2003; en la muestra "Asunción del video argentino. Muestra de video argentino reciente". Curadora Graciela Taquini. Centro Cultural

en pequeños libros editados desde el Museo¹⁹ y en talleres con escolares y vecinos en cuyo equipo se encuentra la ex Mateísta Silvia Gattari.

Por otra parte, con un seminario dictado por Vivi Tellas, se inició en 2006 el proyecto de Teatro Documental coordinado por la directora, coreógrafa y docente de la Escuela de Danzas, Natalia Martirena,²⁰ en el cual el dispositivo escénico se desprende de la experiencia del intérprete. A partir de la escucha de distintos trabajadores que se acercaron al Museo, el cuerpo comenzó a ser pensado como un *lugar específico* en el que se yuxtaponen una multiplicidad de sentidos. El lento recorrido de producción colectiva entre quien cuenta su vida y la directora que señala tiempos y carga de significación algunos objetos, concluye en una presentación que se ubica en el límite entre la ficción y la realidad. Una sala del taller ha servido de lugar de encuentro para ese fenómeno de extrañamiento de lo cotidiano en el que las biografías han sido entrelazadas con procesos históricos más amplios. La iluminación focalizada y la división espacial escenario/público generaron un distanciamiento formal que la puesta en acto se ha encargado una y otra vez de borrar cuando alguna anécdota ha provocado el comentario inmediato de espectadores-amigos. La memoria emotiva y la histórica se han sumado

a una del cuerpo que repite acciones y las actualiza, dando cuenta de una vida compleja que es mucho más que la etiqueta "obrero portuario" u "obrero ferroviario". Así, por ejemplo, Pedro Martos cargó una bolsa de cereal, relató que había sido candidato a concejal, cantó un tango y se(-nos) emocionó hasta las lágrimas.

También Ferrowhite ha sido reconocido internacionalmente como una propuesta museística difícil de encuadrar. En el contexto de una nota dedicada al rol de esas instituciones en la cultura contemporánea, la curadora Inés Katzenstein ha ubicado al museo bahiense entre "unos pocos proyectos innovadores" surgidos en Latinoamérica en los últimos años, "que intentan oponerse al vacío institucional de sus contextos":

Ejemplos periféricos dentro de la misma periferia...realizados con poco y ningún dinero que a pesar de ello han logrado configurar una propuesta tan original como aguda en su percepción de la realidad. Puede parecer fuera de tema hablar aquí de un museo no artístico, pero dado el tinte crítico de la visión curatorial de Ferrowhite, la inteligencia y lo inesperado de sus recursos de muestra, y la naturaleza heroica de tan singular emprendimiento, creo que realmente vale la pena mencionarlo. (Katzenstein 2010)

A partir de esta opinión enunciada desde una reconocida publicación del circuito artístico norteamericano queda claro que se trata de un proyecto artístico, al mismo tiempo que su alejamiento de un concepto tradicional de arte o de historia genera perplejidad. Ese desplazamiento es, sin dudas, el efectuado por Alberto Greco algunas décadas antes y el teorizado por Laddaga.

de España (Asunción del Paraguay, Paraguay, 2004); en el festival IDFA -International Documentary Filmfestival Amsterdam- (Amsterdam, Holanda, 2006), en la muestra itinerante "Videoarde". Red de Centros Culturales. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo Centro Cultural (México, Ecuador, Uruguay, Argentina, 2009), en el programa de video "Modelo para armar. Contemporary Argentine Video Art." incluido en la muestra "Tales of resistance and change. Artist from Argentina.", Frankfurter Kunstverein (Frankfurt, Alemania, 2010), en la muestra de videos Experimental, SESC Campinas (San Pablo, Brasil, 2010). Ganó el concurso de subsidios a la producción documental de la Jan Vrijman Foundation (Amsterdam, Holanda, 2005).

19 Por ejemplo: Chauvié, Omar (2008) *Cómo era Bahía Blanca en el futuro; visiones del porvenir en la prensa del siglo XIX*. Bahía Blanca: Ferrowhite y el de los estudiantes-pasantes: Bernardi, Ana, Lucía Cantamutto y Esteban Sabanés (2009) *Boiseras. Relatos de mujeres que trabajaron en las fábricas de bolsas de Ingeniero White*. Bahía Blanca: Ferrowhite.

20 www.hoynotengoqueirabosnia.blogspot.com

La plataforma de acción cultural Estación Rosario,²¹ a cargo del ex Mateísta Marcelo Díaz,²² se encuentra en un edificio que había sido construido como terminal ferroviaria por una compañía francesa que unía los puertos de la ciudad santafecina y Puerto Belgrano²³, posteriormente fue usado como estación de colectivos de mediana y larga distancia hasta 2009 y ha sido refuncionalizado en 2010 como centro de proyectos culturales. En el límite de Villa Mitre, ha generado en poco tiempo un significativo acercamiento a la

por los vecinos. Este trabajo en continuo proceso es articulado, a su vez, en una plataforma virtual *Villa Mitre 3.0*, a cargo de Christian Díaz. A cambio de su colaboración, los vecinos son retribuidos con billetes de "dos Visconti", que tienen la imagen de un exitoso dúo de música popular originario del barrio.

En el marco del proyecto "Costumbres Argentinas", a partir de la investigación histórica que evidenció la importancia que los picnics habían

Imagen 3.5
Billete de "2 Visconti"
con el que se retribuye
a los vecinos en la
plataforma cultural
Estación Rosario des-
pués de haber contado
"su" historia. Diseño de
Christian Díaz (Bahía
Blanca, Argentina).



comunidad de esa barriada con fuerte autonomía, por estar situada del otro lado del arroyo Napostá (entubado en ese tramo desde la década del setenta del siglo XX) y de la vía ferroviaria construida por el capital inglés para unir la estación de pasajeros con el puerto.

Un plano dibujado sobre la pared se va completando con las fotos y los testimonios aportados

tenido en esa comunidad, se planteó efectuar el "Primer Campeonato Nacional de Picnic". Mediante esa exageración grandilocuente que extendió la competencia a todo el país, este proyecto reprodujo una estrategia habitual utilizada entre los vecinos para marcar su identidad barrial que afirma ironizando que ese sector es una "ciudad" independiente de Bahía Blanca. En una plazoleta ubicada en el frente de la Estación, que tenía una carga negativa en el imaginario por haber sucedido allí un asesinato, se instalaron distintas respuestas a la convocatoria que desplegaron un espectro tan amplio como

21 www.estacionrosario.blogspot.com

22 www.accionliteraria.blogspot.com

23 Puerto militar creado en 1898, aledaño a la localidad de Punta Alta, que en la actualidad se encuentra en la jurisdicción del partido de Coronel Rosales.

disímil. Compartieron ese *lugar específico* propuestas muy sofisticadas elaboradas por artistas y estudiantes de las distintas escuelas de arte, junto a otras presentadas por los integrantes de la barra brava del club de fútbol, niñas de la escuela primaria, adolescentes del secundario y jóvenes con capacidades diferentes que, sin ninguna ficción mediadora, fueron a disfrutar de la merienda al aire libre.

Recitales de música y de poesía han activado ese espacio interior con propuestas jóvenes, mientras que la presentación de un Cuaderno de Historia Cultural situado en Villa Mitre escrito por el poeta Mario Ortiz ha acercado a un grupo interdisciplinario del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur con propuestas didácticas que incluyen recorridos y diversos análisis²⁴.

En diciembre de 2011 se reanudó allí la propuesta de Teatro Documental con Natalia Martirena como directora y la obra "Manteniéndose vivo", protagonizada por el vendedor ambulante Ángel Romero. Desarrollada sobre un colectivo de transporte urbano que efectuó un recorrido especial por distintos espacios de la ciudad, se borró aún más la delgada línea entre ficción y realidad, en tanto este trabajador — reproduciendo su práctica habitual — se subió y bajó del mismo, mientras tanto contó cómo efectúa su experiencia laboral y algunos momentos de su vida en relación a distintos sitios diferenciados. Los desplazamientos en el espacio callejero real y dentro del vehículo se

acercaron al gesto de Greco, pero fueron más allá. Como señala Marcelo Díaz:

El trabajo colaborativo es amplio: además de la directora incluye un equipo que entrevista e investiga en relación a la historia de vida. Por eso el proyecto se llama *Costumbres Argentinas, ciudad, escena y archivo*. Pero incluso cuando decimos *escena* no hablamos de *arte*, como si en el término *escena* hubiese una especificidad, sino que rastreamos una teatralidad por fuera del teatro, un teatro que existe sin artistas: la venta callejera supone una escena y una actuación. O dando un rodeo: el esfuerzo está puesto en dar un marco artístico (ambiguo) al intérprete (señalar: esto es teatro), para que reparemos en él y en lo que tiene para decirnos, pero sin que eso signifique convertirlo en "artista" (con toda la carga semántica que el término lleva). En todo caso, que nos permita ver que ningún sujeto es común ("nadie es normal si se lo ve de cerca") pero sin que eso signifique volverlo otra cosa (para evitar el dualismo artista-sujeto común) Por otro lado, Natalia trabaja como directora documentalista, tomando decisiones estéticas, sí, pero sin la carga simbólica que lleva la palabra "artista". Una obra de teatro documental no es una obra de autor.²⁵

La operación de extrañamiento de lo cotidiano los impulsó a observar e indagar sobre nuestra realidad, a reflexionar a partir de sus juegos con la ironía y la memoria colectiva, a considerar el saber como una posición que implica, a su vez, modos de posicionamiento y desplazamiento del cuerpo, experiencias generacionales en las que se articulan las vivencias personales con las historias grupales, generacionales, nacionales y mundiales.

24 Ortiz, Mario. *Cuaderno N° 2. La República de Villa Mitre*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2011. Este texto forma parte de una colección, que cuenta con el auspicio del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur y ha sido realizada en el marco del Proyecto "La historia cultural de Bahía Blanca y la región: revisión crítica y producción de textos para docentes de nivel secundario", SECYT-UNS 24/153 PGI-TIR (2007-2009). Coordinada por FabianaTolcachier, Alejandra Pupio, Diana Ribas, Raúl Menghini y dirigida por este último, ha editado también: Chalier, Gustavo. *Cuaderno N° 1. La Punta de la historia (Punta Alta y su historia)*. Bahía Blanca, EdiUNS, 2010.

25 Entrevista a Marcelo Díaz (Bahía Blanca, 15 septiembre 2011).

Esta alteración de la frontera entre espectáculo y espectador, como ha señalado Jacques Rancière (2010) emancipa a este último, produce una forma de conciencia tanto en aquéllos para quien Ángel es un desconocido como para sus familiares y amigos que lo conocen en otro rol, que comparten con él personas y situaciones de su relato y las ven "escenificadas". Romero se convirtió en narrador y traductor para unos y otros.

Finalmente, algunas apropiaciones resignificaron productos legitimados por la industria cultural. El tráiler que anunció la presentación (<http://vimeo.com/31928720>) es una versión de *Homesick blues* de Dylan. Durante el recorrido, Ángel efectuó la "venta gratuita" de un póster realizado por el artista plástico bahiense Agustín Rodríguez — una versión de la tapa de *Clics Modernos*, de Charly García — referido a esa acción de Teatro Documental, junto a un CD que es un compilado de versiones de las canciones que acompañaron su vida y que él considera propias ("una suerte de propiedad por derecho de uso", aclara Díaz). El paquete se transforma en un paradójico regalo, que vuelve a subvertir y a cuestionar la noción de arte tradicional, al evidenciar que esos objetos, por contrapartida a los que habitualmente son vendidos por Ángel, no tienen una utilidad definida más allá de un registro parcial que funcione como disparador de la memoria. De la misma manera, su voz en off una vez que descendió del colectivo, funcionó como estrategia disparadora de problemas como la presencia corporal en relación con la existencia humana o de la escucha como punto

de partida para que la memoria adquiriera sentido.

En definitiva, esta especie de recorrido genealógico ha dado cuenta de los sucesivos desprendimientos a partir del núcleo original del Museo del Puerto, así como de la participación de aquellos jóvenes Mateístas en espacios estatales de gestión que problematizan sus roles tradicionales y elaboran proyectos posdisciplinares situados, que construyen sobre sus emplazamientos *lugares específicos*.

La realización de estas prácticas en espacios públicos por la propiedad y por el uso, en tanto se trata de instituciones estatales abiertas, así como el sentido comunitario desde el cual activan la participación democrática y crítica, entrelazan coordenadas micro y macro espaciales. La articulación con la Universidad Nacional del Sur mediante la cual algunos estudiantes trabajan allí en programas de extensión²⁶, transforma a estos espacios culturales en excelentes formadores para la gestión y la reflexión sobre el arte público, no obstante esta última es una de las variables con las que pueden ser analizados estos proyectos complejos, plurales. Así, se articulan la mirada estética y la construcción de una historia "desde abajo" con cuestionamientos sociales, políticos, económicos, que anudan el pasado y el presente, lo regional y lo global.

26 Cabe destacar la actividad de Luciano Campetella en el Museo del Puerto, de Ana Bernardi, Esteban Sabanés y Emilce Heredia en Ferro-White, de Augusto Conde, Nicolás Fernández Vicente, Luciano Lorenzetti y Duilio Minieri en Estación Rosario.

REFERENCIAS

AGESTA, María de las Nieves. "Duelo de pinceles. El campo artístico bahiense en la década del '40", en Cernadas de Bulnes, Mabel y María del Carmen Vaquero (ed.), *Problemáticas socio-políticas y económicas del sudoeste bonaerense*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Secretaría General de Comunicación y Cultura, Archivo de la Memoria de la Ciudad de Bahía Blanca, 2005, pp. 51-60.

ARAMBURU OTAZU, Mikel. "Usos y significados del espacio público", *ACE: architecture, city and environment = arquitectura, ciudad y entorno* [en línea], a. III, nº 8 Octubre 2008, pp. 143-149 [Disponible en: http://www-cpsv.upc.es/ace/Articles_n8/articles_pdf/ACE_8_SE_26.pdf Consulta: 10/10/2010.]

BANCHS, Enrique (2010) "*Ciudades argentinas (selección)*". Bahía Blanca, 17 grises.

CAVIGLIA, María Jorgelina (1993) *Ingeniero White; la huelga de 1907*. Bahía Blanca, La Cocina del Museo del puerto de Ingeniero White.

HARVEY, David (2007) *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid, Akal.

KATZENSTEIN, Inés. "The museum revisited", *Artforum*. Nueva York, verano 2010 [Disponible en: www.artforum.com. Consulta: 13/10/11]

LADDAGA, Reinaldo (2006) *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

MADERUELO, Javier (2008) "*La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*", 1960-1989. Madrid, Akal.

RAIMONDI, Sergio. "Tallarines, cometas y clavos. Por una política de relatos". Berlín, 23 de noviembre de 2003 [Disponible en: <http://www.exargentina.org/antiores-berlin3-20.html>. Consulta: 12-10-2011]

RAIMONDI, Sergio. "Una cajita de fósforos suecos, un lazo de amor en un bidón, los silos enormes de Cargill. Anotaciones sobre el Museo del Puerto de Ingeniero White". *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*. Buenos Aires, año 1, nº 1, septiembre 2011, pp. 83-88.

RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. España, Ellago.

SÁNCHEZ, Sandra (2007). "Más allá del territorio. La historia regional y local como problema. Discusiones, balances y proyecciones". Rosario, Prohistoria.