

EL TREN DE LA CULTURA NO PASA DOS VECES. FERROWHITE, DISPOSITIVO-MUSEO Y POLÍTICA POTENCIAL

THE TRAIN OF CULTURE DOESN'T PASS TWICE. FERROWHITE, MUSEUM-AS-DEVICE AND POTENTIAL POLITICS

Flavia Costa

Universidad de Buenos Aires – IDAES

flaviacosta@fibertel.com.ar

Resumen

Es conocido el efecto de *espectacularización* derivado del proceso de colonización-mundialización de la cultura: una vez que la actividad local ingresa en la economía política mundial de la cultura, cada acontecimiento se vuelve *espectáculo*, con su doble aspecto de “estrellato” y “museificación”. En efecto, ante la multiplicación de modos de vida que circulan en las redes telecomunicacionales, Estados e industrias culturales buscan por un lado preservar formas sociales y culturales que se consideran en peligro y, por otro, difundir y explicar esas mismas formas. En este marco, el museo ha aparecido últimamente como uno de los dispositivos privilegiados para afrontar este doble propósito.

Analizaré aquí un museo que se resiste a petrificar aquello que pretende cuidar, así como a extraer el núcleo de su razón de ser únicamente de las motivaciones económicas asociadas a la inversión en cultura. Me refiero al Museo-Taller Ferrowhite, ubicado en Ingeniero White, provincia de Buenos Aires. Propongo que se trata de un museo que se sabe un artefacto cultural hiper complejo, capaz de identificar la tensión que él mismo encarna, como institución estatal, al intentar contar la (su) historia y proponer un sentido para el *rescate* de esa historia en el presente.

Abstract

It is well known the effect of *spectacle-ization* which comes from the process of colonization and mundialization of culture: once the local activity enters the global political economy of culture, each event becomes *spectacle*, with its double aspect of “stardom” and “museification”. Indeed, given the proliferation of ways of life flowing through the communicational networks, Nation-States and cultural industries try, at the same time, to preserve social and cultural forms that are considered endangered and to distribute and explain these same forms. In this context, the museum has recently emerged as one of the best devices to reach this dual goal.

I will discuss here a museum that refuses, first, to petrify what it tries to take care for, and second, to extract the core of its *raison d'etre* solely on economic motivations associated with the expediency of culture. I mean the Museum-Workshop Ferrowhite, located in Ingeniero White, south of the province of Buenos Aires. This museum knows itself as an hyper-complex cultural artifact and is able to identify the tenseness that embodies, as a state-owned institution, trying to tell the (its) history and to propose a way, and a sense, for *recovery* this history for the present times.

Palabras clave: Ferrowhite - museificación – recurso de la cultura – teatro documental – ecologías relacionales

Keywords: Ferrowhite - museification – culture as a resource – documental theatre – relational ecologies

Contornos de la cuestión: espectáculo, museo y el recurso de la cultura

Es conocido el efecto de *espectacularización* derivado del largo proceso de colonización-mundialización de la cultura: una vez que la actividad cultural y mediática local ingresa en las lógicas económicas transnacionales, o como la

llama Jean-Pierre Warnier, en la economía política mundial (occidental) de la cultura, cada acontecimiento cultural se vuelve *espectáculo*, con su doble aspecto de “estrellato” y “museificación”.¹ Como afirma este autor,

“Las culturas singulares sólo pueden emerger en las grandes industrias culturales en virtud de sus aspectos más exóticos y espectaculares y no tienen ninguna oportunidad de dar de sí mismas una imagen respetuosa de lo que en verdad son. [...] la trama de las culturas [periféricas, subalternas] es demasiado reservada y difícil de ilustrar en algunas decenas de minutos de un programa de televisión para que pueda hacerse de ellas un producto vendible”. (Warnier, 2002: 62).

En efecto, ante la multiplicación de modelos y estilos de vida, tanto tradicionales como novedosos (y sobre todo, novedosos en la medida que provenientes de una tradición “desconocida”, “periférica”, “exótica”) que se difunden a través de las redes telecomunicacionales, los Estados y las industrias de la cultura buscan, al mismo tiempo, proteger, preservar determinadas formas sociales, culturales e incluso naturales que se consideran en peligro y, por otro lado, dar a conocer, difundir, explicar, esas mismas formas; no en menor medida, con el objeto de poder extraer de ellas aquello que Joaquín Barriandos denomina la plusvalía estética del subdesarrollo, esto es, a decir del autor, la función económica de las periferias estratégicas (Barriandos, 2009).

Para lograr ambos resultados es preciso traducirlas, simplificarlas en un relato de corta duración para ajustarlo a las reglas de la industria, y al mismo tiempo cristalizarlas en tanto patrimonio a preservar. Hacerlas visibles, capturables, comprensibles por y para los aparatos científicos, culturales y tecnocomunicacionales, en un mundo en el que –como afirma Barriandos–, a través de la trivialización del conflicto de la alteridad, “lo periférico, lo híbrido y lo subalterno se han vuelto obscenamente cotidianos” (Barriandos, 2009).

Como uno de los dispositivos privilegiados para la consecución de este doble propósito, el museo afronta, a su vez, un segundo reto, que es el coexistir y competir con otras instituciones e iniciativas culturales, en un momento en el cual los marcos temporales, los contextos espaciales, los desarrollos tecnológicos y sociales, así los sistemas de representación-

difusión-comunicación son crecientemente frenéticos, abiertos, acelerados y difusos. El museo se enfrenta a la aceleración tecnológica, social, cultural y perceptiva provocada por las tecnologías audiovisuales e informáticas, teniendo que responder a ella con estrategias dobles, de asimilación y rechazo: por un lado, debe volverse “amigable” para las nuevas audiencias globales de estudiantes, turistas, internautas, consumidores de cultura *just-in-time*; por otro, debe ofrecerles algo diferente, singular, que le permita –tanto al museo como a sus visitantes– mantener su estatuto de “otra cosa” diferente de un simple espectáculo televisado.

El museo se constituye así en un dispositivo de fuerte ambigüedad, atravesado por intereses en tensión: su razón de ser es el cuidado, la cura de aquello que alberga, lo que le permite –al menos en principio– sustraerse de la dinámica apremiante de la obsolescencia planificada propia de las industrias tecnológicas y culturales más vertiginosas. Sin embargo, desde hace décadas los museos han comenzado a ser interpelados (y se han visto a sí mismos, a veces) como “espacios de comunicación”,² con exigencias de innovación, esparcimiento, entretenimiento.³ E incluso con la exigencia, proveniente de las agencias más poderosas del mundo, como el Banco Mundial (BM) o el Banco Interamericano de Desarrollo (BID),⁴ de promover y compensar, a nivel del desarrollo cultural (en sus diversas industrias: festivales, ferias, ediciones, turismo cultural), la decadencia de otras actividades económicas, como demuestra la creación de espacios de museo en antiguas fábricas, talleres ferroviarios, explotaciones agrícolas de escala familiar, comunidades indígenas, viejos enclaves obreros hoy arrastrados a la miseria por las políticas neoliberales privatizadoras, desnacionalizadoras, promotoras del desempleo y de la sustitución de trabajo nacional por importaciones baratas.

El recurso de la cultura para, como ha descripto George Yúdice, “disminuir los conflictos sociales y conducir al desarrollo económico” (Yúdice, 2002: 13), “mantener la autoestima” (ídem: 27) de los pobres, reconvertir y potenciar barrios, ciudades o países enteros en nombre de la no insospechable potencia de la “agencia cultural”⁵ ha sido desde hace más de una década, y

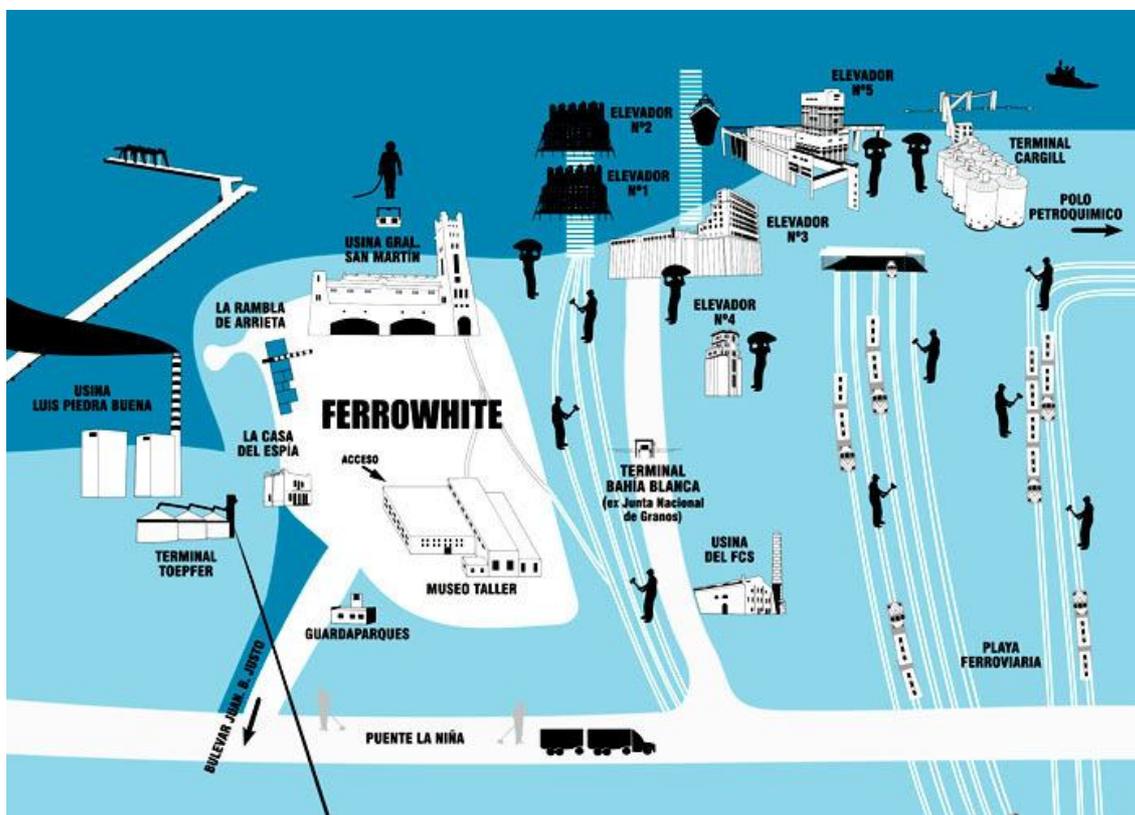
sigue siendo todavía, tema y recurso sistemático de políticos, empresarios, gestores e intermediarios culturales, e incluso de los propios artistas e investigadores, en busca de patrocinio.

Existen sin embargo fuerzas que, dentro y fuera del museo, se resisten a ingresar acriticamente en esta polaridad que petrifica aquello que pretende cuidar, así como a extraer el núcleo de su razón de ser únicamente de las motivaciones económicas asociadas a “la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión” en cultura (Yúdice, 2002: 13).⁶ En este trabajo nos proponemos mirar de cerca un ejemplo de este tipo. Nos referimos al Museo-Taller Ferrowhite, ubicado en Ingeniero White, Bahía Blanca; un museo que, tal como intentaremos mostrar, se sabe a sí mismo un artefacto cultural hiper-complejo, y que es capaz de identificar la tensión que él mismo encarna, como institución estatal, al intentar contar la (su) historia y proponer un sentido para el *rescate* de esa historia en el presente. En Ferrowhite se disputa el sentido que adquieren hoy tanto la etapa de consolidación del Estado argentino (a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX) como las últimas décadas del siglo XX, a la vez que se constituye en laboratorio (social, económico, político y cultural) donde se está atravesando concientemente la prueba de qué hacer con los aspectos histórico-culturales de un lugar: si convertirlos en recurso para el consumo turístico o pedagógico o si motor de la producción de nuevos sentidos-en-común.

Estrategias para entrar y salir de los aparatos privatizador y museificador

El museo-taller Ferrowhite está en la localidad de Ingeniero White, a siete kilómetros de Bahía Blanca, al sur de la provincia de Buenos Aires. El predio donde funciona FW era un antiguo taller de mantenimiento de la hoy desmantelada usina eléctrica General San Martín, donde más tarde, y hasta mediados de los 90, se hacían las reparaciones del ferrocarril, que llega hasta allí debido a que el puerto de Ingeniero White fue y sigue siendo uno de los más activos del país. Se encuentra en un emplazamiento curioso para un

museo, una zona pre-post industrial, al borde de la que fue a comienzos del siglo pasado la playa ferroviaria más grande de Sudamérica.



Planta del Museo. Fuente: Ferrowhite.

Desde la apertura del museo-taller, en noviembre de 2004, aloja una colección de piezas ferroviarias relativamente pequeñas recuperadas por los propios trabajadores durante la privatización y el desguace de los trenes. Y las piezas son pequeñas precisamente porque la recuperación fue informal, y principalmente tuvo motivaciones afectivas: fueron los propios trabajadores despedidos los que se ocuparon de rescatar algo del material que el Estado remataba, y quienes en los primeros años de la década pasada llevaron al municipio de Bahía Blanca el proyecto de abrir un museo para mostrarlas.

Se encontraron entonces con un grupo de artistas e investigadores que habían trabajado de manera más o menos sistemática en el vecino Museo del Puerto --otra experiencia singular en la historia de los museos argentinos, y cuya historia en relación con FW será objeto de atención en los avances de

este trabajo--. Finalmente, lograron aunar esfuerzos. FW, entonces, es un museo de patrimonio histórico-cultural poco frecuente, donde lo que se supone que se está recordando y mostrando (el mundo de los ferrocarriles) está escamoteado: no queda un solo tren, una sola máquina. Es una colección de piezas sueltas, provenientes de distintos talleres y dependencias: una especie de *puzzle* que, se sabe, no está completo.

No sólo no hay maquinaria: no hay gran trabajo ferropuertoario, tampoco. Ahora todo lo hacen unas enormes máquinas: una cinta transportadora aérea rodea el predio y se saltea, literalmente, las casas allá abajo, donde los vecinos ven pasar granos (soja, maíz, trigo) y derivados del petróleo procesados por el Polo petroquímico –otra vez, el más grande de Sudamérica– instalado en plena ciudad durante los años 90: todo al borde de sus narices pero prácticamente sin que los toque. A lo que se suma, desde 2007 años, en la costa, la presencia de un buque de 277 metros de eslora con 138 mil toneladas de gas licuado (cuya potencia explosiva es equivalente a 60 Hiroshimas, nos recuerda un volante de protesta entregado por los vecinos) que se inyectan en forma de gas natural a la red nacional en épocas de crisis energética. No es menor el peligro que corren los habitantes de White ante la presencia conjunta del Polo petroquímico y el barco regasificador; basta citar otro volante que se repartía en White en 2007, cuando el buque del gas se detuvo frente a la ciudad: “Ya teníamos la bomba [en alusión al Polo]; ahora nos trajeron la mecha”.

Volviendo al museo, me referiré sólo a dos de los muchos proyectos realizados hasta ahora en el museo: la muestra permanente y el proyecto de teatro documental (que, entre otras cosas, ha generado una polémica en el campo cultural local y más allá).⁷ Existen otros proyectos a los que no podré referirme aquí pero a al menos mencionaré, para brindar un panorama más amplio del arco de tareas que se desarrollan: la Casa del Espía (que funciona en un pequeño edificio lateral, en la que fue hasta mediados de siglo pasado la casa del gerente de la usina General San Martín: un espacio donde además de haber un pequeño café temático, se proyectan y se realizan muestras, videos, programas asociados a la Bahía Blanca “imaginada”, una zona donde se

producen materiales de “fantasía”); los libros de investigación histórica que se publican periódicamente, con información sobre White y Bahía Blanca, como por ejemplo el volumen *Cómo era Bahía Blanca en el futuro*; las *performances* y presentaciones asociadas a estas ediciones; los videos con relatos fantásticos de los vecinos, que se exhiben en la Casa del Espía; el proyecto de la Rambla de Arrieta, con el que se pretende recuperar al menos una zona de la costanera para los vecinos, un blog (<http://undocumentalenvivo.blogspot.com>), muestras temporarias, conferencias, conciertos, proyecciones y espectáculos, etcétera, etcétera: todas experiencias que cruzan arte, testimonio, investigación histórica, documentos y ficción, con la participación activa de trabajadores ferroviarios y portuarios.

Las máquinas de contar

Me concentraré ahora en la muestra permanente. La pregunta que se hizo el equipo del museo cuando se empezaron a reunir para el proyecto FW fue: ¿qué hacer, además de mostrar los objetos recuperados por los ferroviarios (que están en un depósito, guardados con la máxima tecnología? FW, es claro, no es un museo de arte, sino un museo de patrimonio histórico. Y sin embargo se incorpora el arte de manera fuerte. Veamos cómo y trataré de pensar con ustedes qué sentido tiene.

La primera idea fue dejar el taller vacío, explica Reynaldo Merlino, arquitecto y *alma mater* tanto de este museo como, veinte años atrás, del Museo del Puerto. Era un modo de mostrar que lo que había sido, ya no era. Una idea de arte conceptual, pero difícilmente comunicable. Ni los visitantes ni las autoridades iban a aceptarla fácilmente. Entonces se les ocurrió hacer un “tren”, el famoso tren de la historia que no pasa dos veces. Un tren que cuenta la historia de cómo llegaron y llegamos hasta aquí. Ese tren está compuesto por ocho vagonetas de fibrofácil calado, ubicadas sobre la vía desde la cual entraban al taller los vagones que debían ser reparados.

La muestra, titulada “Una historia de cartón pintado”, dialoga con la historia del lugar y de la Argentina, con la idea de un tren de la historia que, como se sabe, es en realidad el tren de distintos relatos de la historia, donde cada relato genera su propia teleología, una especie de destino al que el país estaba llamado. Son esos “destinos incumplidos” los que se examinan en las maquinarias: ¿por qué finalmente no fuimos eso que nos dijeron que íbamos a ser? ¿Podíamos aspirar a convertirnos en potencia mundial siendo un país agroexportador cuya tierra se repartía un puñado de familias que además estaban ligadas al poder político de turno?, por ejemplo. Eso es en parte lo que se trabaja en las visitas con estudiantes: lo que se pregonó que iba a ser, lo que podría haber sido, lo que fue y lo que es. El texto de presentación de la muestra, reproducido en el pequeño catálogo --muy cuidado, como toda la gráfica del lugar --, dice así:

“Un tren en el taller. ¿No lo dicen los diarios? El tren de la historia descarriló y entró en reparaciones. Aquí, la galería de mecanismos oxidados y engranajes que giran en falso: el brazo del líder que ya no sube, la rueda de la fortuna atascada en un embarque récord, el Remington civilizador que todavía humea, la máquina increíble que se desguazó a si misma.

¿Para qué sirven estos artefactos? Son máquinas de contar, máquinas de producir ‘Una historia de cartón pintado’. Habrá que desarmar y volver a montar cada pieza, reponer las que faltan, fabricar otras nuevas”⁸.



Una historia de cartón pintado. Imagen de las vagonetas. Fuente: Ferrowhite.

Cada vagoneta está acompañada de un breve poema humorístico, un *limerick*, donde se narra la suerte que corrieron los ferrocarriles en Argentina y sus trabajadores desde la “conquista del desierto” hasta la privatización durante los años 90, pasando por la época de la Argentina “granero del mundo”, las huelgas obreras, la nacionalización durante el peronismo, la época de oro de la Unión Ferroviaria y la globalización. Las máquinas vagonetas tiene estos nombres: Máquina de Hacer Patria, Granero del Mundo, Máquina Carnero, Aparato nacionalizador, Aparato Obrero, Grúa Financiera + Bomba de Evaporación y Vaciamiento, Argentinizador de Acción Manual. En el lado de atrás, se lee algo así como la deconstrucción del discurso oficial propio del período enfocado junto al “instructivo” de cómo funciona la máquina, donde la operación irónica vuelve tanto en los textos de situación histórica, como en la

simpleza del mecanismo (a pedal, idéntico al de una bicicleta) que permite a un niño accionar el artefacto.

Los textos: la primera vagoneta, la **Máquina de hacer patria**, es una representación del General Roca con una bayoneta; el limerick que la acompaña, escrito –como todos los textos del museo— por el escritor y por entonces integrante del equipo del Museo, Marcelo Díaz, contextualiza:

Para que cruce el desierto un tren expreso/
si hace falta se cortan mil pescuezos/
qué eficaz es la acción/
de la Civilización/
¡y qué barbaridad es el Progreso!

Granero del Mundo

“El granero argentino, claro sello
De la patria que exclama a voz en cuello:
¡Al mundo alimentamos!
Y no nos preguntamos
Si el granero es “del mundo” porque es de ellos”

Máquina Carnero

“Un carnero no es alguien con pereza
Es un bicho que vale lo que pesa.
Amigo del inglés,
nuestro carnero es
Un patriota que agacha la cabeza”

Aparato nacionalizador

“Compré cada durmiente que les muestro,
Cada remache inglés, y todo el resto.
¿Y ven este vagón?
(se emociona Perón)
¡es argentino, compañero, y nuestro!”

Aparato Obrero

“Si un obrero se las rebusca a diario,
Dale y dale, no importa el calendario,
Si a su palabra es fiel,
Y es firme como un riel,
Ese obrero es un obrero ferroviario”

Grúa Financiera + Bomba de Evaporación

“¿Es un globo que se escapa de las manos?
¿Es un queso gruyere todo agujereado?
¿Quién dice lo que es
(aunque sea un inglés)

Un país que está ‘globalizado’?”

“¡Hay que dejar el Estado en la banquina
para que ascienda como un globo la Argentina!
Se hace, y en segundos
se accede al Primer Mundo
agitando banderitas made in China”

Argentinizador de Acción Manual

“El modelo anterior está agotado
Hay uno nuevo (aunque parezca usado).
Ajuste la clavija
y agarre la manija,
a ver si arranca para nuestro lado.”

Esta es una máquina donde, por las ventanas de una casa que se parece mucho a la casita de Tucumán, el símbolo de la Independencia nacional, se ven pasar las cabezas (que giran, como calesita) de Menem, Cavallo, María Julia, De la Rúa, Duhalde y Kirchner. Y por arriba de la casita, accionadas por el mismo mecanismo, va pasando una manifestación: obreros, amas de casa, piqueteros, maestros, jubilados, y policía con bastón en mano.

Cierre

“Si el de Historia es un libro apolillado
Con algún que otro capítulo extraviado,
Si el cuento es de memoria, ¿no será que esa Historia
es una historia de cartón pintado?”

Éste es el marco, el relato base desde el cual FW comienza a contar su pasado y su presente. Un relato que formula las preguntas antes mencionadas y que no presiona para dar una respuesta.

El segundo proyecto consiste en la serie de piezas que de Teatro documental que incluye, hasta el momento en que escribo este artículo, tres “obras”: *Marto Concejal*, protagonizada por Pedro Marto, quien fue –entre muchas otras cosas– estibador, mozo, candidato a concejal, campeón de tango y extra en una película de Armando Bo, *Archivo Caballero*, que tiene como protagonista a Pedro Caballero,⁹ y *Con tormenta se duerme mejor*, con Marcelo Bustos, marinero en pesqueros de altura. El proyecto se inicia cuando, para

saber cómo y para qué se utilizaban las herramientas que conforman el “museo” o “depósito” propiamente dicho (donde las piezas están conservadas con gran cuidado, con tanto esmero como si fueran de papel y no de hierro), y pensando en la necesidad de reconstruir la trama social del lugar y la historia de quienes las utilizaban, los trabajadores del museo empezaron haciendo entrevistas a los antiguos ferroviarios. En esas entrevistas comenzó a aparecer mucho más que información técnica. Como señalan los integrantes de FW, “cada voz testimonia una experiencia de vida y va tramando con las otras una compleja red de identidad y disenso, de solidaridades y conflictos”.

De allí que, preocupados por cómo recuperar todo ese material que quedaba afuera del archivo cuando esas entrevistas eran volcadas en papel, comenzaron a buscar el modo de recuperar esos gestos, esos silencios, el relato vivo de los trabajadores. Le pidieron para eso consejo a Jorge Dubatti, quien los acercó a Vivi Tellas; junto a ella –sumándose a sus experiencias en los proyectos Biodrama y Archivos– fueron dando nueva forma al género Teatro documental, donde personas vinculadas al trabajo ferropuertoario ponen su propia vida (parte de ella) en escena. Con dirección de Natalia Martirena, cada pieza de *Archivo White* lleva varios meses de preparación, y una vez lista se monta durante algunas semanas para los vecinos. La primera, *Marto Concejal*, fue llevada en 2008 a la Alianza Francesa de Bahía Blanca y al año siguiente el PAMI se puso en contacto con su protagonista para que la represente frente a jubilados bahienses.

La experiencia de Teatro documental señala el ingreso del género biográfico singular en el marco de un relato colectivo; los protagonistas son vecinos que se han ido acercando al museo, y a los que, después de entrevistarlos para el archivo oral, se los comenzó a “dirigir” para que cuenten un tramo, una serie de acontecimientos de sus vidas. Se trabaja con guión de hierro, se ensaya largamente; una vez que se pone la pieza, al final de la obra, el público es invitado a compartir una “picada”, algún alimento, con el ex trabajador (el menú está elegido por el protagonista, es parte de su vida).

El primer documental, como se ha dicho, tuvo como protagonista a Pedro Marto, un vecino que trabajaba como sereno de la usina a cambio de un Plan Trabajar. Todos los días, Pedro se acercaba a las reuniones del museo y siempre contaba alguna anécdota. Cuando entraban chicos, les mostraba cómo eran las competencias entre estibadores para levantar bolsas de setenta kilos... con los dientes. Pedro a lo largo de su vida fue estibador, mozo, alguero, candidato a concejal por el Frejupo en el año 91 –cuando todavía un referente popular y barrial podía ser candidato a algo en una ciudad grande como Bahía Blanca–, trabajador de circo, mozo en Bariloche y campeón de tango. En la pieza, camina con un libro sobre la cabeza (el libro es *La razón de mi vida*, de Eva Perón, primera edición) y un palo de escoba cruzado en la espalda. Marto explica al público que así se entrenaba para desplazarse con elegancia cuando era aprendiz de mozo en el hotel residencial *El Jabalí* en Bariloche. Y agrega: “yo atendí como mozo dos veces a Frondizi en Bariloche, la primera cuando era presidente y fue a un asado con Eisenhower; la segunda después del golpe, cuando lo tenían detenido en un hotel y yo era su mozo personal”. Al final de la pieza, después de que Pedro cuenta fragmentos de su vida, toca la trompeta, lee una carta de su hija a la que no vio por 35 años y se emociona. La directora de la puesta duda: “¿tendremos que sacar esta parte?”. Luego, se invita al público a comer vino, pan y mortadela.

En White llevan adelante estos proyectos porque son conscientes de que aquella red de conflictos, solidaridades, recuerdos, saberes, constituye el *retrato vivo* que una comunidad hace de sí misma. En uno de los textos escritos por el colectivo de trabajadores de FW, se puede leer:

“Hoy, sin embargo, tal comunidad ha dejado de ser un dato, algo que podamos dar por descontado. La reducción del ferrocarril a la medida de los intereses de sus concesionarios privados es una de las principales razones históricas para que el sentido y el referente de la palabra comunidad se hayan vuelto también una suerte de rompecabezas”¹⁰.

Preguntas que guían la investigación y primeras conclusiones provisorias

La investigación mayor en la que se inscribe este trabajo implica estudiar y comparar las estrategias puestas en juego en la creación y el funcionamiento de tres museos singulares, ubicados en ciudades diferentes de la Argentina: el Museo de Arqueología de Alta Montaña en Salta; el Museo del Presidio, perteneciente al sistema museístico del Museo Marítimo de Ushuaia (Tierra del Fuego) y el Museo-Taller Ferrowhite. Tres museos de patrimonio arqueológico y/o histórico-cultural. La propuesta es analizar tres procesos museísticos en el marco de la conversión de la cultura en recurso, y del proceso de museificación del mundo, para decirlo en los términos de Giorgio Agamben (2001 y 2005). El objetivo es analizar y comparar las diferentes modalidades discursivas y estrategias que se ponen en juego en cada museo para dar cuenta de su creación, sus propósitos, su “razón de ser” y su funcionamiento: qué motivó su creación, cuáles fueron las condiciones de posibilidad y de existencia de ese museo, cuál es la historia del lugar y del conjunto de bienes o patrimonio que ese museo reúne, cómo se narra su historia. Y dado que se trata de museos estatales o con apoyo estatal, ¿cuáles son los recursos mediante los cuales el Estado, o cierto sector del Estado, expone y narra su pasado y su presente, particularmente cuando pasado y presente están en tensión? ¿Por qué recurren a la ficción y el arte para sus proyectos? ¿En qué medida se trata de proyectos políticos? Finalmente, también guían mi proyecto las siguientes preguntas: ¿Quiénes son los “públicos” de esas iniciativas? ¿Cómo se apropian de maneras diferentes de esos espacios?

Algunas ideas-conclusiones provisorias para el caso de FW

- 1) El museo es, antes que un muestrario de objetos, una máquina narrativa que desde el Estado, o desde cierta zona del Estado, manifiesta la tensión con la historia de la consolidación del Estado (que justamente se realizó gracias a los ferrocarriles), desde la conquista del desierto;

manifiesta además la tensión con el pasado reciente, y cuestiona el relato de la historia liberal.

- 2) El museo traiciona el encargo de romantizar el pasado, relatarlo con presunta neutralidad y devolverlo digerido; lo traiciona en beneficio de un relato elíptico pero lleno de fisuras evidentes, que hay que completar;
- 3) El uso del arte o el recurso a géneros artísticos contribuye a crear una doble distancia:

3.1) Distancia respecto de la noción de museo-archivo o museo que “rescata” valores en peligro; por el contrario, en FW hay una importante conciencia de que, en primer lugar, no todo pasado se rescata o es posible rescatar; y por otro, de que un museo que se pretende vivo, más que un archivo que se orienta hacia el pasado, es un taller que tiene como meta construir el presente y orientarse hacia el futuro.

3.2) Distancia de quienes participan respecto de las condiciones habituales de su percepción, de las determinaciones de su identidad, de su posición, incluso de su clase. Siguiendo a Jacques Rancière (2005), esta distancia, en el marco del régimen estético del arte, oficia como promesa de un mundo más allá del yugo cotidiano, promesa de una indiferencia respecto de los fines, los objetivos y los deseos inmediatos; y a la vez, promesa de una vida en común en este mundo, donde la “educación estética” consistiría en una preparación para explorar, de la manera anticipada por el arte, nuevas formas de reparto de lo sensible.¹¹ Tal es, para Rancière, el sentido del concepto de vanguardia en el arte que nos es contemporáneo: no tanto la patrulla avanzada de la novedad (la incorporación de nuevos materiales, la renovación del gusto), sino la invención de las formas sensibles de una vida futura. Y no sólo para el o los artistas, sino para la comunidad.

- 4) El vuelco hacia la ficción, el espacio que le dan a lo fantástico, es aquello que los orienta hacia esas formas de vida potenciales: la ficción es la puerta hacia el futuro.

5) La crítica anti-institucional en el campo artístico se desplaza, aquí, dado que no es un museo de arte sino de historia social y cultural; el arte se convierte en una estrategia de distanciamiento (no de olvido) respecto de las condiciones o determinaciones de lo existente. Se abre así un campo ficcional donde aquello que es efecto de las mismas condiciones de existencia del museo –pauperización, desempleo, privatización de lo público- se vuelve condición de posibilidad de otra cosa que no está desconectada de lo anterior, sino que es, de lo real, y del pasado, una posible reformulación; artificiosa, y por lo tanto, potencial. En el marco de una conversión de toda política en política cultural; en un marco incluso de una *movilización general* en sentido cultural, estos proyectos son ejercicios precarios, incipientes de una política potencial.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AMES, Michael (1990). Cultural empowerment and museums: Opening Up Anthropology Through Collaboration. En Pearce, Susan (Ed.), *Objects of Knowledge. New Research in Museum Studies* (pp. 158-173). London: Athlone Press.
- BARRIENDOS, Joaquín (2009). “Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos)”. Revista *Des-bordes.net* nº 0, Recuperado de: http://des-bordes.net/des-bordes/joaquin_barriendos.php (última consulta: noviembre de 2011).
- GARCÍA BLANCO, Ángela (1999). *La exposición un medio de comunicación*. Madrid: Akal.
- COSTA, Flavia (2009). “De qué hablamos cuando hablamos de ‘arte relacional’: de la forma rebelde a las ecologías relacionales”. *Ramona. Revista de artes visuales* nº 88, 9-17.

- COSTA, Flavia (2010). El dispositivo-museo y el fin de la era estética. En Karmy-Bolton, Rodrigo (Ed.). *Políticas de la interrupción* (pp. 21-36). Santiago de Chile, Instituto latinoamericano de Altos Estudios.
- DELEUZE, Gilles (1999). Posdata sobre las sociedades de control. En Ferrer, Christian (Comp.). *El lenguaje libertario* (pp. 115-121). Buenos Aires: Altamira.
- DUJOVNE, Marta (1995). *Entre musas y musarañas: una visita al museo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FEATHERSTONE, Mike (2000). *Cultura del consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GROS, Frédéric (2009). Las cuatro edades de la seguridad. En LEMM, Vanessa (Ed.), *Michel Foucault. Biopolítica y neoliberalismo* (pp. 275-292). Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (1998). *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Alfagrama.
- HODGE, Robert; D'SOUZA, Wilfred y RIVIÈRE, Georges Henri (1979). "The museum as a Communicator: A semiotic analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth". *Museum Internacional*, Volumen 31, número 4 (251–267).
- LEÓN, Aurora (1990). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- MONSIVÁIS, Carlos (2004). "Del periodismo cultural. O de cómo Cervantes y Shakespeare se disputan las ocho columnas o, en su defecto, de cómo avisar con entusiasmo del estreno o la inauguración de la semana. (Más treinta entrevistas rápidas y telefónicas)". *Etcétera*, México, febrero de 2004. Recuperada de: www.lainsignia.org/2004/febrero/cul_068.htm (última consulta: noviembre de 2011).
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Autónoma de Barcelona.
- WARNIER, Jean-Pierre (2002). *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

WOLFENSOHN, James (1999). "Remarks at Culture Counts: A Conference on Financing, Resources and the Economics of Culture in Sustainable Development". En *Culture Counts*. Recuperado de: <http://web.worldbank.org/WBSITE/EXTERNAL/NEWS/0,,contentMDK:20019680~menuPK:3567549~pagePK:34370~piPK:42770~theSitePK:4607,00.html>

(última consulta: noviembre de 2011).

WOUTERS, Cas (1986). Formalization and Informalization: Changing Tension Balances in Civilizing Processes. *Theory, Culture & Society* n° 3 vol. 2 (1-19), Londres: SAGE.

YÚDICE, George (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Notas

¹ Desarrollé la hipótesis de la "museificación" del mundo en distintos trabajos (sobre todo Costa, 2010), donde señalo al *museo* como un dispositivo privilegiado del capitalismo espectacular, correlato en el espacio material del espectáculo entendido como *locus* típico del espacio virtual-*massmediático*. La tesis de un mundo en proceso de "museificación", recorrido por espectadores-turistas, aparece en Agamben (2001 y 2005), para quien la funcionalidad propia del museo consiste, justamente, en la creación de un espacio "separado" donde ya no es posible usar libremente las cosas. Por mi parte, lo considero un espacio "separado" cuya doble función es la de (a) "traducción" y cristalización cultural y (b) captura del tiempo acelerado. En ambos casos se trata de un dispositivo de compensación de los efectos indeseables o inmanejables de las nuevas *formas de vida tecnológicas*, que sin embargo, en virtud del juego de fuerzas y tensiones de los intereses en juego, en lugar de neutralizarlos, los intensifica.

² La frase es de la museóloga Francisca Hernández Hernández (1998), pero la noción del museo como espacio o agente comunicacional aparece, entre otros, en García Blanco (1999), y tempranamente en Hodge, D'Souza y Rivière (1979).

³ Ingresan muchas veces así en el mismo régimen de producción y circulación de sentido de los parques temáticos, los centros de compras y las ferias internacionales: espacios donde las clases medias se educan en el "descontrol controlado de las emociones" (Wouters, 1986, citado en Featherstone, 2000: 108) y practican lo que Featherstone denomina un "hedonismo calculador" (ídem: 107): los turistas de hoy tienen claro que en esos lugares se les ofrecen espectáculos montados, y aceptan esa hiperrealidad como lo que es: un simulacro. El objetivo principal no es encontrar la "realidad", sino participar "en el juego de lo real", desarrollar la "capacidad de abrirse a sensaciones superficiales, la imaginería espectacular y experiencias e intensidades liminales" (ídem: 108).

⁴ En este sentido, vale recordar el discurso de apertura del entonces presidente del Banco Mundial, James Wolfensohn, en el encuentro *Culture Counts: Financing, Resources, and the Economics of Culture in Sustainable Development* (el título juega con la doble traducción: "La cultura cuenta" o también "Las cuentas de la cultura". Financiamiento, recursos y la economía

de la cultura en el desarrollo sustentable), realizado en Florencia, Italia, en octubre de 1999: "Habrá presiones para sostener los valores singulares; presiones de la globalización, presiones de McDonald, presiones de Coca Cola. Lo crucial para nosotros, cuando pensamos en la cultura y el desarrollo, es reconocer que la conservación del patrimonio, de la cultura, de la historia individual, es un elemento obligatorio para los países en desarrollo" (Wolfensohn, 1999, traducción propia).

⁵ En su libro, Yúdice señala que "el recurso al capital cultural es parte de la historia del reconocimiento de los fallos en la inversión destinada al capital físico en la década de 1960, al capital humano en la década de 1980 y al capital social en la de 1990. Cada nuevo concepto de capital se concibió como una manera de mejorar algunos de los fracasos del desarrollo según el marco anterior" (Yúdice, 2002: 28). Si bien el autor no lo menciona, es fácil reconocer en esta historia de los "fallos de la inversión" los hitos de una historia de la conversión de lo existente en "capital", que ya había mencionado Foucault en su curso *Nacimiento de la biopolítica* (Foucault, 2007) como parte del despliegue de la racionalidad gubernamental (neo)liberal, fuertemente economicista, de la segunda mitad del siglo XX, que est  en la base de las nuevas sociedades llamadas de "seguridad" (Gros, 2009) o de "control" (Deleuze, 1999).

⁶ Si bien no podremos detenernos en esto aquí, esta actitud forma parte de una vasta constelación de reflexiones y acciones emprendidas hace al menos tres décadas desde los propios museos y desde la museología para repensar el sentido y la reforma de esos espacios. Entre la importante bibliografía sobre el tema, ver León (1990), Ames (1990) y, en nuestro medio, Dujovne (1995).

⁷ El debate se inició por la nota "Arte y reconciliación", publicada por Lucía Bianco y Luciano Campetella en la revista *Planta* en julio de 2009 (<http://plantarevista.com.ar/nr9/biancocampetella9.html>); a partir de esta página es posible leer distintas respuestas y discusiones: <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/2009/08/seguimos.html>.

⁸ La pieza gráfica de referencia no posee año de edición visible, consta de 20 páginas incluidas tapa y contratapa. Consigna, como único título en tapa, "Ferrowhite", en página 18 se lee "Hecho en los talleres de Ferrowhite. Industria Argentina" y menciona como responsables a Reynaldo Merlino, Cristian Peralta, Nicolás Testoni, Ana Miravalles, Gustavo Monacci, Marcelo Días, Rodolfo Días y Carlos Mux.

⁹ Pedro Caballero fue mecánico de locomotoras en el Galpón de Ingeniero White y en Talleres Maldonado hasta 2005, cuando se jubil . Desde 2006 va al museo casi a diario, y es conocido por su gran memoria. Tiene, vinculado al sitio web de FW, su propio blog (www.archivocaballero.blogspot.com.ar) donde entre 2007 y 2008 se fue actualizando con información casi a diario; all  se agrupan muchas de las historias que cuenta a diario, así como fotos y libros.

¹⁰ La referencia corresponde a un post de Testoni, Nicolás, 2007, recuperado en <http://museotaller.blogspot.com.ar/2007/02/qu-es-ferrowhite.html> en junio de 2012.

¹¹ En *Sobre políticas est ticas*, Rancière argumenta que, desde sus comienzos, en el romanticismo del siglo XVIII, el régimen est tico del arte está recorrido por la tensión entre dos impulsos, dos utopías que est n juntas a la vez que empujan en direcciones opuestas: una línea de fuerzas que, por un lado, "empuja el arte hacia la vida" en un ideal emancipador de crear una vida no alienada, no embrutecida; y, por otro, una línea de fuerzas que lo separa de otras formas de experiencia sensible precisamente para dar testimonio, para enfrentar y criticar el régimen de las mercancías estetizadas y del mundo administrado. El arte moderno oscila, así, dice este autor, entre un doble devenir: devenir-vida de las obras (donde la obra constituye, en su distancia respecto de lo cotidiano, en su separación radical, en su exigencia de rigor de la que no puede claudicar, un ensayo, un primer paso en la educación est tica para una educación política) y devenir-arte de las formas de vida y de los objetos cotidianos (el ideal democrático de que toda forma producida por el hombre pueda estar cargada de sentido). Para Rancière, entonces, no hay contradicción entre *arte por el arte* y *arte político*, entre un "arte del museo" y un "arte de la calle", entre un arte sublime de las formas y un arte modesto de los

comportamientos y las relaciones, porque tal tensión es el contenido mismo del arte (cf. Rancière, 2005: 13-36).

Fecha de recepción: 02 de abril de 2012. Fecha de aceptación: 18 de mayo de 2012.