

TESINA DE LICENCIATURA EN GESTIÓN CULTURAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
ARGENTINA

El Poder de los Museos Comunitarios

*Nueva museología, ideología y política
en la construcción del Museo Taller
Ferrowhite de Bahía Blanca, Argentina*

Estudiante
CLAUDIA F. ROS

Profesora Guía
GABRIELA CADAVEIRA

 **faud.unmdp**

 UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA

“

(...) es un rompecabezas pero al mismo tiempo tiene la dinámica de un caleidoscopio. Entonces, son piezas que pueden ir rindiendo distintas imágenes en el tiempo.

Podría ser pensado así.

(Testoni, ENT6-MTFW-NT, 2022, 00:56:51)



Caleidoscopio. Imagen generada con AI (2023)

El Poder de los Museos Comunitarios

*Nueva museología, ideología y política
en la construcción del Museo Taller Ferrowhite
de Bahía Blanca, Argentina*

TESINA DE LICENCIATURA EN GESTIÓN CULTURAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
ARGENTINA

Estudiante: CLAUDIA FERNANDA ROS
Profesora Guía: GABRIELA CADAVEIRA

“

Dicen que los sujetos que aman visitar museos
deambulan por las salas y rincones
buscando algo o a alguien
que alguna vez fue suyo.
(Alderoqui, 2011, p. 13)



Búsqueda y descubrimiento. Imagen generada con AI (2023)

Agradecimientos

Cuando se emprende el camino del aprendizaje, durante el trayecto los individuos suelen encontrarse con obstáculos, otras veces, con manos amigas que allanan el camino y en determinadas circunstancias resulta necesario detenerse, dejar que pase la tormenta para luego retomar fortalecidos. Así resultó la experiencia vivida en este tiempo de trabajo de investigación y motivos por los cuales quiero agradecer a aquellas personas que me ayudaron, estuvieron presentes en mi recorrido y contribuyeron a que llegara hasta esta instancia.

Para comenzar, a dos docentes, las profesoras María Marta Yedaide y María Cristina Martínez. La primera, porque me abrió los ojos a la investigación y, a pesar de ser duro el sendero del descubrimiento, rescato y agradezco lo aprendido. La segunda, porque sembró en mí la semilla de los museos comunitarios cuando propuse desarrollar mi tesina en relación a la institución museal. Tema, que además, me permitió ver una realidad que hasta ahora ignoraba y conocer a figuras relevantes como el museólogo Hugues de Varine, a quien también agradezco haber podido contar con su voz y saberes de forma cercana.

En segundo lugar, a mis queridas colegas y compañeras Patricia Van Caester y María Silvina Irouléguy con quienes no solo compartí las cursadas de la licenciatura, sino que han sido fuente de aprendizaje y acompañamiento en todo momento. De la misma manera agradezco a mi gran amiga Anna Carrieri que me ayudó con la traducción de la entrevista a Hugues de Varine, como también a Silvia y Claudia Cerchiara por facilitarme recursos bibliográficos que no hubieran sido posibles obtenerlos sin su ayuda.

Luego, especialmente a cada una de las personas que forman parte de Ferrowhite Museo Taller, quienes desde los primeros contactos, se comportaron de manera sumamente abierta, gentil, amigable y dispuesta a proporcionarme todo lo necesario para llevar a cabo mi tarea. A Carlos Mux, por recibirme, acompañarme y officiar de guía durante mi primera visita; a Silvia Gattari, por sus relatos tan sentidos acerca del trabajo que lleva adelante tanto en el Taller ¡Prende! como en el Museo y a Yesica Peluffo que, con su sencillez y emotividad, me demostró que el museo puede transformar la vida de las personas.

A Rodolfo Díaz, por el recibimiento en la Casa del Espía, para el cual había preparado unas deliciosas masitas griegas (imperdibles para los que deseen visitar el Museo y conocer su Café), un agasajo inesperado que acompañó con sus historias y anécdotas acerca del trabajo en el Museo, en la fotografía y el avistaje de aves de la zona como también su rol como escritor.

A Nicolás Testoni, el director responsable de Ferrowhite, que ilustró con palabras precisas qué significa el Museo para todo ese gran equipo (no por la cantidad de personas, sino por la calidad humana que desborda el número) que lidera y conduce de manera ejemplar, con esfuerzo y dedicación. También a Ana Miravalles, que me adentró en la esfera de la historia profunda del Museo desde los archivos y documentos y Analía Berardi que junto a Julieta Ortiz de Rosas relataron sus experiencias desde el aspecto educativo de la institución y el trabajo mancomunado con el ¡Prende!.

También quiero hacer extensivo mi agradecimiento a Patricia González, cuya información desplegó nuevos ejes para seguir estudiando y vinculando cultura, museos y cuidado del patrimonio ambiental. A Paula Pellejero, artista plástica con una historia de vida vinculada a Ingeniero White y a Carlos Adrián Pascual, ambos con aportes muy significativos que me ayudaron a entender aún más a los habitantes whitenses.

Finalmente, agradezco profundamente el acompañamiento de mi tutora directora la Dra. Gabriela Cadaveira, por su paciencia y sobre todo por sus aportes y enseñanzas que fueron la guía definitiva que me permitió llegar hasta aquí.

Mar del Plata, diciembre 2023

Tabla de contenido

RESUMEN.....	11
PALABRAS CLAVE	11
INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO 1	
MARCO CONCEPTUAL	
1.1. De la definición de museo	16
1.2. De la definición de comunidad.....	19
1.3. Nueva Museología	20
1.4. Narrativas comunitarias	21
1.5. Cultura, territorio y museo	22
1.6. Gestión cultural, museos y praxis política	24
CAPÍTULO 2	
MARCO METODOLÓGICO	
2.1. Objetivos	
Objetivo general	28
Objetivos particulares.....	28
2.2. Sobre la investigación.....	28
2.3. Sobre el trabajo de campo.....	29
2.4. Sobre el contexto	31
2.5. Localidad, Comunidad y museo	32
2.5.1. Mapeo comunitario	33
2.5.2. Ingeniero White	34
2.5.3. Historia del puerto	35
2.5.4. Comunidad, identidad y museo.....	38
2.5.5. Comunidad, museo y medio ambiente.....	42
CAPÍTULO 3	
MUSEO TALLER FERROWHITE	
3.1. El origen.....	47
3.2. Fundación y emergencia	49
3.3. Dos consignas: ser una intervención y ser una herramienta.....	52
3.4. El Museo y su posicionamiento ideológico-político	54
3.5. Sentidos museísticos y procesos de continuidad	58
3.6. Gestión cultural comunitaria	61

3.6.1. El Taller ¡Prende!	61
3.6.2. Museos y educación.....	66
3.6.3. Arte, territorio y comunidad: Proyecto Isla invisible.....	68
CONCLUSIONES.....	72
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
REFERENCIAS FOTOGRÁFICAS.....	83
ANEXO	85

Codificación de instrumentos metodológicos utilizados

A. Documentación

- F-HdV0. Primer contacto con Hugues de Varine (11 de abril de 2022)
- G-HdV1. Email conversación con Hugues de Varine (23 de abril de 2022)
- G-HdV2. Email conversación con Hugues de Varine (27 de noviembre de 2022)
- G.HdV3. Email conversación con Hugues de Varine (8 de diciembre de 2022)

B. Instrumentos metodológicos

- a. Guión de entrevistas en profundidad
- b. Guión de entrevista a Hugues de Varine
- c. Guión encuesta habitantes de Ingeniero White

C. Entrevistas

- ENT1-MTFW-CM. Carlos Mux, Diseñador Gráfico, Museo Taller Ferrowhite (13 de diciembre de 2022)
- ENT2-MTFW-SG. Silvia Gattari, Profesora de Artes Visuales, responsable del Taller ¡Prende! Museo Taller Ferrowhite (3 de enero de 2023)
- ENT3-APPBA-PG. Patricia González, Profesora de educación física con orientación ambiental. Coordinadora de programas de educación ambiental. Áreas protegidas de la provincia de Buenos Aires en Bahía Blanca (17 de enero de 2023)
- ENT4-MTFW-YP. Yesica Anahí Peluffo, parte del equipo de Taller ¡Prende! Museo Taller Ferrowhite y referente del barrio (25 de enero de 2023)
- ENT5-HdV. Hugues de Varine, Museólogo e historiador francés (25 de febrero de 2023)
- ENT6-MTFW-NT. Nicolás Testoni, Director Museo Taller Ferrowhite (28 de febrero de 2023)
- ENT7-PP. Paula Pellejero, Artista plástica (1º de marzo de 2023)
- ENT8-MTFW-AM. Ana Miravalles, Licenciada en Historia, Responsable del Área Archivo y Documentación Museo Taller Ferrowhite (3 de marzo de 2023)
- ENT9-MTFW-BOR. Analía Berardi y Julieta Ortíz de Rosa, Responsables del Área Educativa Museo Taller Ferrowhite (6 de marzo de 2023)

C. Registro de imágenes

CAPÍTULO 2

Figura 1. Mapa de ubicación de Ingeniero White.....	34
Figura 2. Mapa Ingeniero White e islas que forman el estuario de Bahía Blanca	34
Figura 3. Mapa de ubicación del Islote de la Gaviota Cangrejera	35
Figura 4. Foto población de gaviotas cangrejeras.	35
Figura 5. Foto muelle de hierro.	36
Figura 6. Foto puerto comercial.	36
Figuras 7 y 8. Fotos Ex-Usina General San Martín	37
Figura 9. Foto Paula Pellejero frente a los restos de la casa de su abuela	44
Figura 10. Paredes de la misma casa demolida	44
Figuras 11 y 12. Fotos de obras del trabajo “La casa de mi abuela”	44

CAPÍTULO 3

Figura 13. Foto Museo del Puerto de Ingeniero White	48
Figura 14. Foto Museo Taller Ferrowhite	48
Figura 15. Herramientas originales, parte de la exposición permanente del Museo ..	51
Figura 16. Foto de reproducciones de herramientas fabricadas en cartón corrugado.....	51
Figura 17. Foto Farolería	51
Figura 18. Foto mensajes de los visitantes.....	51
Figura 19. Foto detalle del nomenclador alusivo a la farolería	51
Figura 20. Foto de herramientas y mensaje acerca de Pedro Caballero.....	51
Figura 21. Foto Elevador III y pasaje con restos de barcos abandonados	52
Figura 22. Foto desde la Rambla Arrieta, vista de Puerto White	52
Figura 23. Foto de espacio verde entre la Ex Usina y el Museo.....	52
Figura 24. Foto Rambla Arrieta y Terminal Toepfer.....	52
Figuras 25 y 26. Fotos de obreros en madera, muestra del Museo	55
Figura 27. Foto de obrero en madera intervenido.....	55
Figura 28. Flyer de la actividad “¡Anda a laburar al puerto!”	56
Figura 29. Foto de obreros en madera para intervenir	57
Figuras 30, 31 y 32. Fotos del taller “Obreras para armar”	57
Figuras 33 y 34. Fotos de los buques archivos de Roberto Bochaconte	59
Figura 35. Flyer promocional Taller Prende	63
Figura 36. Foto del taller de serigrafía	63
Figura 37. Foto de remeras, bolsas y cartucheras fabricadas por las participantes del Taller de Corte y Confección del Prende.....	63
Figuras 38, 39 y 40. Recetario colectivo “¿Qué te pasa Calabaza?”	64
Figura 41. Foto de la mesa del campamento.....	70
Figura 42. Foto del campamento	70

Figura 43. Foto de Martín Barreta.....	70
Figura 44. Foto de grabación de la lectura de Carta Roja	70

INDICE DE ANEXO

Todos los documentos y registros que respaldan la tesina se encuentran en el dispositivo adjunto y también en el siguiente enlace de Google Drive: https://drive.google.com/drive/folders/1Ihr2NiUKIWizPFgtGRE-ojF8ks_5_CY0?usp=sharing

A. Carpeta Documentos

- F-HdV0. Primer contacto con Hugues de Varine (11 de abril de 2022)
- G-HdV1. Email conversación con Hugues de Varine (23 de abril de 2022)
- G-HdV2. Email conversación con Hugues de Varine (27 de noviembre de 2022)
- G.HdV3. Email conversación con Hugues de Varine (8 de diciembre de 2022)

B. Carpeta Instrumentos Metodológicos

- a. Guión de entrevistas en profundidad
- b. Guión de entrevista a Hugues de Varine
- c. Guión encuesta habitantes de Ingeniero White

C. Carpeta Registro de trabajo de campo

- a. Registro audiovisual Taller Prende
 - El Taller (sala recuperada del Castillo)
 - Actividad observada
 - Imprenta de tipos móviles
- b. Respuestas encuestas pautadas
- c. Registro audiovisual sala-depósito del Museo

D. Carpeta Entrevistas

- a. Personal del Museo Taller Ferrowhite
 - ENT1-MTFW-CM. Carlos Mux, Diseño Gráfico (2022, audio)
 - ENT2-MTFW-SG. Silvia Gattari, Taller ¡Prende! (2023, audio)
 - ENT4-MTFW-YP. Yesica Anahí Peluffo, Taller ¡Prende! (2023, audio)
 - ENT6-MTFW-NT. Nicolás Testoni, Director (2023, video)
 - ENT8-MTFW-AM. Ana Miravalles, Área Archivo y Documentación (2023, audio)
 - ENT9-MTFW-BOR. Analía Berardi y Julieta Ortíz de Rosa, Área Educativa (2023, audio)
- b. Otros
 - ENT3- APPBA-PG. Patricia González, Áreas protegidas de la provincia de Buenos Aires en Bahía Blanca (2023, audio)
 - ENT5-HdV. Hugues de Varine, Museólogo e historiador francés (2023, video)
 - ENT7-PP. Paula Pellejero, Artista plástica (2023, audio)

El Poder de los Museos Comunitarios

*Nueva museología, ideología y política en la
construcción del Museo Taller Ferrowhite
de Bahía Blanca, Argentina*

Resumen

El siguiente proyecto de investigación se enmarca en el campo de la gestión cultural y aborda los sentidos museísticos implicados en los museos comunitarios, en particular el Museo Taller Ferrowhite de la localidad de Ingeniero White, Bahía Blanca, ámbito recuperado en la década del 90 por un grupo de personas trabajadoras del ferrocarril. En la investigación el Museo es presentado desde el enfoque de la Nueva Museología con el propósito de poder comprender los sentidos de lo museístico que se gestan y comprometen en él a partir de las perspectivas ideológicas y políticas de su comunidad fundadora. El trabajo aspira a entender el diálogo y las relaciones cada vez más estrechas y profundas entre comunidades, territorios y museos. En este sentido la investigación busca contribuir a valorar los museos como espacios de gestión cultural, constructores de ciudadanía como así también propulsores del empoderamiento y desarrollo cultural de las comunidades.

Palabras clave

nueva museología; museos comunitarios; perspectiva ideológica-política; identidad

Introducción

“...lo que las colecciones nos dicen es menos relevante que la diferencia que estas pueden aportar para quienes somos”.

(Thomas, 2016, p. 137)¹

En todas las etapas de la historia moderna los museos han mantenido su importancia y se han adaptado a condiciones culturales y sociales diversas. Al mismo tiempo que las visiones tradicionales del museo se vuelven cada vez más distantes, mayor es el crecimiento de las discusiones derivadas de su relación con las comunidades (Cárdenas Carrión, 2019; Raposo, 2019). Ecomuseos, museos comunitarios, museos de territorio y museos situados son novedosas formas de constituirse en las ideas de la nueva museología. En particular los museos comunitarios que, según Ortiz Sanchez (2014) son dispositivos de reproducción y cambio cultural que construyen relaciones cada vez más estrechas y profundas con las comunidades que los gestan.

Investigar sobre estos ámbitos en los que se trabaja la historia y la memoria de una comunidad desde un proceso participativo sería un aporte al campo de la gestión cultural porque se podrían llegar a comprender las complejas relaciones y el diálogo entre comunidades, territorios y museos (Raposo, 2019). De esta manera también se podría entender la forma en que los museos abordan los problemas contemporáneos, en su afán por recuperar el pasado, revalorizar la comunidad y crear una dimensión de construcción social--dimensión donde lo significativo y afectivo pueden alcanzar el sentido de identidad y protección de lo patrimonial, elemento íntimamente ligado a la territorialidad (Espinosa, Ramírez y Pérez, 2013).

Para investigar acerca de los sentidos museísticos implicados en los museos comunitarios se seleccionó particularmente el Museo Taller Ferrowhite, ubicado en Ingeniero White, puerto de la ciudad de Bahía Blanca, por tratarse de un espacio que fue recuperado por un grupo de personas trabajadoras del ferrocarril luego de la privatización y parcial desguace de los ferrocarriles en la década del 90. El objetivo principal de la investigación es comprender los sentidos de lo museístico que se gestan y comprometen en el Museo a partir de las perspectivas ideológicas y políticas de su comunidad fundadora. La metodología a utilizar se basó, en principio, en la realización de un cartografiado, esto es un mapa comunitario² que permitió conocer e indagar sobre la localidad de Ingeniero White. Luego, el análisis documen-

¹ Traducción propia: *“collections say to us is less important than the difference they make to who we are”.*

² En el Capítulo 2, apartados 2.3 y 2.5.1. se define y amplía este instrumento.

tal y las entrevistas abiertas individuales y grupales se utilizaron para reconocer los procesos sociales que favorecieron la emergencia, enacción y continuidad del Museo Taller como así también, para explorar las perspectivas ideológicas y políticas que impulsaron a la comunidad a fundar el Museo. Finalmente se analizaron las prácticas de gestión cultural comunitaria que representan con mayor correspondencia los sentidos de lo museístico comprometidos en dichos posicionamientos. En esta última fase se incluyó como instrumento, además de la entrevista³, la observación participante para reconocer esas prácticas de gestión cultural comunitarias y poder luego preguntar sobre lo percibido.

Analizar la forma en que las comunidades se relacionan con los museos y cómo organizan sus mensajes culturales para facilitar la apropiación del patrimonio y eliminar las barreras que se suelen crear (Dujovne, 1995) tal vez permita aportar reflexiones que sirvan para considerar la transformación de los museos como un movimiento ligado a cambios sociales y reformas de mayor alcance. Entender que el papel cívico de las colecciones consiste en proporcionar tecnologías útiles para aplicar el pasado al futuro, alcanzaría a promover la curiosidad en los museos vinculada a la sociabilidad, estimular nuevas maneras de pensar el mundo y conducir a una conciencia compartida (Thomas, 2016). Comprender las razones que propician a las comunidades a gestar este tipo de museos podría contribuir a valorar los museos como espacios de gestión cultural, constructores de ciudadanía, defensores de los derechos culturales y propulsores del empoderamiento y desarrollo cultural de las comunidades.

Organización interna de la tesina

El presente trabajo de investigación se estructura en tres capítulos que fundamentan cada uno de los aspectos estudiados. El primero denominado *Marco conceptual* aborda la temática desde la voz de autores discutidos que respaldan académicamente los contenidos e ideas principales del objetivo de la investigación. El capítulo fue dividido en seis partes la primera de las cuales plantea la evolución del término *museo* desde sus orígenes hasta la actual definición decretada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM, International Council of Museums) el 24 de agosto de 2022 en Praga. La segunda parte pone en tensión la complejidad del concepto *comunidad*, al considerar que no todas las comunidades son ni significan lo mismo, por lo que resulta intrincado otorgar una única definición a la palabra. En tercer lugar se profundiza en el estudio de la corriente museológica llamada *Nueva Museología*, sus características y alcances como también en el museo que propone, donde cada objeto

³ Los tipos de entrevistas realizadas abarcaron desde conversaciones iniciales, entrevistas flash y exploratorias hasta entrevistas basadas en cuestionario-guión y en profundidad abiertas. Se trató de diálogos tanto individuales como grupales. Estas cuestiones se tratarán en el Capítulo 2, apartado Marco Metodológico (página 28).

tiene un significado dado por las personas, que lo convierte en símbolo de una realidad. La cuarta parte analiza las *narrativas comunitarias*, esto es los procesos participativos mediante los cuales la comunidad construye colectivamente sus mensajes, al mismo tiempo que se fortalecen y recuperan dimensiones sociales, culturales y políticas que les permiten generar experiencias y espacios de creación de conciencia ciudadana. La sección quinta desarrolla el diálogo que se produce entre los términos *cultura*, *territorio* y *museo* e intenta dar respuesta a los interrogantes sobre los vínculos que conectan a las comunidades con el paisaje que habitan. Por último, en el apartado sexto, se presenta una discusión conceptual sobre *gestión cultural*, *museos* y *praxis política* en la que se debate cuál podría ser, entonces, el rol del gestor cultural en el ámbito del museo comunitario.

El segundo capítulo titulado *Marco Metodológico* presenta el problema a partir del planteo de los objetivos general y particulares, haciendo hincapié en las decisiones metodológicas, expectativas y propósitos que permitieron dar respuesta a la problemática expuesta. Para ello se dividió el apartado en cinco instancias que abordaron los diferentes momentos de la investigación poniendo en evidencia las determinaciones tomadas en el trabajo de campo, los criterios utilizados y el modo en el que se administraron los instrumentos. Por tal motivo, el estudio del contexto, la comunidad y el museo permitió recopilar materiales empíricos que se destinaron para describir problemas y significados en la vida de las personas (Denzin y Lincoln, 2011).

Por último, el capítulo 3, profundiza en el abordaje del *Museo Taller Ferrowhite* desde su gestación hasta la actualidad mediante un recorrido por seis apartados que permiten dar cuenta de las perspectivas ideológicas y políticas de la institución, al mismo tiempo que se profundiza en los sentidos museísticos y los procesos que dan continuidad y permanencia al Museo. Por último, en la sexta sección, se analizan las prácticas de gestión cultural comunitaria entre las que se incluye un taller con anclaje vivamente significativo en los barrios circundantes. A continuación, se estudia el vínculo con las instituciones educativas y finalmente, un proyecto que conecta arte, medioambiente y comunidad quedando demostrado el poder que puede ejercer el museo trascendiendo las fronteras de su espacio físico y haciendo propio el territorio.

CAPÍTULO 1

“

Un museo es, sobre todo, una comunidad que conecta a los pueblos, a las personas o a la memoria por medio de objetos.

Es esa conexión entre comunidad y museo que está, realmente, en el centro del concepto de museo.

(Raposo, 2021)⁴

4 Eulac Museums. (2021). Community Museums/Museos Comunitarios. <https://youtu.be/Y8KftwXHTKg>

01

Marco conceptual

1. 1. De la Definición de Museo

Desde mediados del siglo XX, período en el que se termina de conformar el museo tradicional, las definiciones del concepto museo han ido variando de acuerdo a los cambios y demandas sociales. El Consejo Internacional de Museos (ICOM), creado por la UNESCO en 1946, es el organismo que se encarga de tratar este tema y según sus Estatutos, aprobados por la 22ª Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007, la definición que estuvo en vigencia hasta agosto del 2022 fue la siguiente:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo⁵.

Con el objetivo de estudiar y perfeccionar dicha definición y tras la Conferencia General del ICOM celebrada en Milán en el 2016, se designó un nuevo Comité Permanente. El Comité sobre la Definición de Museo, Perspectivas y Posibilidades (MDPP, 2017-2019) tuvo como finalidad “ofrecer una perspectiva crítica” sobre aquella definición “en calidad de marco internacional común” (ICOM, 2019). En enero de 2019, ICOM invitó a miembros de la organización y a otras partes interesadas a participar en la creación de una definición nueva y más actualizada. Se publicaron varias propuestas de las cuales se seleccionó una, pero la asamblea general extraordinaria (AGE) que se reunió el 7 de septiembre de 2019, en Kioto, Japón, decidió posponer la votación sobre la nueva definición de museo⁶.

El 24 de agosto de 2022, la Asamblea General Extraordinaria del ICOM se reunió en Praga, República Checa y aprobó la propuesta de la nueva definición de museo con un 92,41%. Finalmente, se adoptó la siguiente como la nueva definición de museo del ICOM:

Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos⁷.

Las crónicas acerca de la definición de museos sitúan a George Brown Code (1851-1896),

5 Fuente: <https://icom-argentina.mini.icom.museum/informacion-icom/definicion-de-museo/>

6 Fuente: <https://icom.museum/es/news/la-conferencia-general-extraordinaria-pospone-el-voto-sobre-una-nueva-definicion-de-museo/>

7 Fuente: <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

considerado el primer museólogo norteamericano, quien demuestra con su obra no solo el nivel profesional alcanzado por algunos museos de fines del siglo XIX sino también el papel que tenían intenciones de jugar como instituciones (Mairesse, 2013). Secretario adjunto del Smithsonian Institution, Brown Code apela a sus conocimientos museológicos y crea el Departamento de Arte e Industria de la institución afirmando así “la función educativa y social del museo” (Palomares Samper, 1998, p. 42). Su definición de museo describe las relaciones de la institución con y en la sociedad considerándolo así un establecimiento que está al servicio de la comunidad y que participa junto a otras instituciones como bibliotecas y sociedades científicas de un “sistema global de educación que aspira a mejorar el conocimiento humano” (Mairesse, 2013, p. 47).

Pero si se habla de museología, en Francia, el antecedente ineludible se erige en la Imagen de Georges Henri Rivière (1897-1985). Entre 1948 y 1966 Rivière preside el ICOM y contribuye como teórico con sus definiciones de “museo” a que se reconociera a esta entidad como institución al servicio de la sociedad, otorgándole así un marcado carácter social, didáctico y comunicativo (Romero, 2016). Bautizado como el “mago de las vitrinas” (Gorgus, 2003 en Mairesse, 2013, p. 53), Rivière⁸ impulsa y desarrolla la idea de un nuevo tipo de institución museística. En la década del sesenta, junto a otros teóricos y museólogos de su época como Hugues de Varine-Bohan y André Desvallées⁹ plantean la necesidad de renovar la institución museo y proponen generar experiencias en las que el museo integre en forma dinámica, a la investigación, la preservación y la comunicación del patrimonio natural y cultural con las comunidades con el objetivo de fortalecer su identidad cultural (DeCarli, 2004). Esta propuesta fue el origen de la llamada Nueva Museología, movimiento que se oficializó en dos encuentros significativos: la IX Conferencia Internacional del ICOM¹⁰ en agosto de 1971 en Grenoble, Francia, donde apareció el concepto de “ecomuseo” (de Varine, 2020); y la Mesa Redonda organizada por UNESCO en Santiago de Chile, 1972, en la que tomaron forma los conceptos de “museo integral” y “museo acción” (DeCarli, 2004; Espinoza Neupert, 2019).

Los profesionales de museos “tomando como base y punto de partida los problemas

8 Conviene subrayar que en los cursos realizados entre 1970-1978 en la Universidad de París, Rivière analiza el rol del museo en la sociedad, su vínculo con el patrimonio y su lugar como portador de educación y cultura, centrando así la perspectiva del museo en la investigación (Mairesse, 2013).

9 Cabe destacar que Rivière y Desvallées han jugado un papel importante en la promoción y defensa de la innovación en museología y de los primeros ecomuseos desde mediados de los años setenta, pero desde un punto de vista etnográfico, ya que no eran practicantes ni tenían experiencia personal de trabajo comunitario (G-HdV2.PDF en Anexo.).

10 Hugues de Varine junto a Arthur Van Schendel (presidente de ICOM entre 1965 y 1971) y Jan Jelinek (presidente de ICOM entre 1971 y 1977) logran que el tema de la IX Conferencia sea *El museo al servicio del hombre, hoy y mañana*.

fundamentales de la América Latina contemporánea” (ICOM, 1972), comenzaron a abocarse a la tarea de identificar problemas, buscar soluciones y modificar el entorno de la institución. Poco a poco fueron reconociendo nuevas audiencias y vinculándose con nuevos actores, lo que les permitió conocer los problemas sociales y culturales del medio en el que se desenvolvían como así también integrarse a la sociedad y sus demandas (Espinoza Neupert, 2019).

Con respecto a aquella Nueva Museología que surgió en Francia y más tarde se propagó por toda Europa y América señaló un reemplazo de los tres polos de la antigua concepción de museos –edificio, colección, público- por otros tres: territorio, patrimonio, comunidad (Mendez Lugo, 2019; Dujovne et al., 2001; de Varine, 2020). El concepto de colección se transformó y ya no contemplaba solo a las piezas de arte, sino también a los objetos que reflejaban la cotidianeidad de la vida. Creció la conciencia y el interés por los paisajes culturales y el territorio, y el acto de coleccionar ya no estuvo restringido al interior del museo (Raposo, 2019).

Es en este marco que aparecen los museos comunitarios como agentes de cambios sociales¹¹, activos y cuestionadores (Raposo, 2019; Nascimento Junior, 2008). Museos que se transforman en herramientas sociales, ubicadas en el centro de las comunidades y sus territorios (Raposo, 2019), para que las comunidades afirmen “la posesión física y simbólica de su patrimonio, a través de sus propias formas de organización” (Camarena y Morales, 2009, p. 15).

Como citan Espinosa, Ramírez y López (2013):

(...) la diferencia entre los museos a cargo de algunas instituciones y los museos comunitarios es que el cuidado y protección de los objetos expuestos recae en los propios miembros de la comunidad, lo que en muchas ocasiones fortalece la identidad cultural, legitima la historia y los valores propios de las formas de vida de la sociedad.
(p. 2)

Así, el museo se transforma en un espacio con capacidad de estimular y crear procesos de fortalecimiento en la comunidad, donde se invita a participar activamente y se genera conocimiento en lugar de simplemente mostrarlo (Magaril, 2023).

¹¹ Por una iniciativa llevada a cabo en el I Encuentro Iberoamericano de Museos celebrado en Salvador de Bahía (Brasil) en junio de 2007 (Carta de la ciudad de Salvador) y ratificado por la XVII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno celebrada en Santiago de Chile entre el 8 y el 10 de noviembre de ese mismo año se declaró el 2008 como el Año Iberoamericano de los Museos (AIM) bajo el lema Museos como agentes de cambio social y desarrollo. La celebración tuvo como finalidad invitar al debate sobre el valor y el significado del rol de los museos en la defensa y fortalecimiento de la memoria, las identidades y el patrimonio cultural iberoamericano. Informe, 2019.

1.2. De la Definición de Comunidad

Definir la palabra “comunidad” no es tarea simple, por el contrario, resulta un tanto complejo ya que, no todas las comunidades son ni significan lo mismo (Testoni et al., 2022). Según el museólogo de Varine (2020) el término “comunidad” hace referencia a un grupo de personas que habita un territorio y comparte sus características geográficas, políticas, económicas y administrativas, como así también su historia, saberes, tradiciones y costumbres, esto es, que “están ligadas entre sí por algún sentido de pertenencia” (Testoni et al., 2022, p. 12). De carácter histórico y asociado a la identidad cultural, este sentimiento de pertenencia es el resultado del desarrollo de la comunidad sobre la base de la relación entre sus miembros (Causse Cathcart, 2009).

Siguiendo esta línea, cabe destacar que el concepto comunidad fue incorporado por el sociólogo alemán Ferdinand Tönnies en 1887 cuando contrapuso la definición de comunidad a la de sociedad en su libro *Gemeinschaft und Gesellschaft*¹² (De Carli, 2004; Testoni et al., 2022). Con el vocablo *Gemeinschaft* (comunidad) categorizó a una organización unida por los lazos familiares, las relaciones de confianza y el espacio compartido, con interés sobre el conjunto de individuos, a diferencia de *Gesellschaft* (sociedad o asociación) noción que refiere a relaciones contractuales, entre desconocidos, cuyo objetivo ya no es el interés del conjunto sino el de cada una de las personas (Delgado, 2008).

De igual forma, De Carli (2004) analiza el término comunidad desde dos acepciones y ya con referencia al proceso museal: como un grupo de personas con intereses y actividades en común (comunidad académica, científica, educativa, etc.) a quienes considera el público en general; y luego, como un grupo social, unido por creencias, valores, propósitos e intereses concretos. En resumen, se trata de personas que se conocen, que comparten sus experiencias de vida, que están unidas por la tradición y la historia dentro de un territorio que valoran y aprecian (Delgado, 2008). Así entendida, la comunidad a la que hace referencia la Nueva Museología abarca, en palabras de De Carli (2004), los siguientes elementos:

Totalidad de sentimientos, actitudes e intereses que unen a los individuos de un grupo, lo que les permiten actuar en forma colectiva.

Uso permanente de un espacio donde el grupo establece sus contactos y coherencia interpersonal, que permite diferenciarlo espacialmente de otros grupos.

Unidad físico-económica que se manifiesta por agrupaciones de viviendas, donde viven familias dedicadas principalmente a una actividad productiva específica (p. 21).

Sin embargo, la tarea de vincular museos con comunidad implica desafiar las catego-

12 Comunidad y Sociedad (o Asociación, de acuerdo a la traducción). Tönnies, Ferdinand (1887). R. Resiland, ed. *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Leipzig: Fues's Verlag.

rías definidas por Tönnies y pensar comunidad y sociedad ya no como conceptos opuestos, sino “como parte de un mismo orden complejo” (Testoni et al., 2022, p.16). De esta manera, el proceso del museo comunitario permite crear la conciencia de comunidad participativa que comparte su entorno y su patrimonio contribuyendo colectivamente a sus actividades, como así también, dicho proceso permite entender que la comunidad ejerce una permanente acción cambiante en sus comportamientos, sus perspectivas y sus necesidades (de Varine, 2020).

Finalmente, volviendo a la nueva definición de museos del ICOM y considerando que fue lograda de modo participativo, la comunidad, así entendida, es presentada como una entidad integradora e indispensable para el desarrollo y funcionamiento de los museos (ICOM, 2022). Es así que, se pone de manifiesto la necesidad de apertura a la comunidad y su integración a los sentidos museísticos, condición que permite entender que no son solamente los expertos los que dan significado a los objetos del museo, sino también las personas “que les habían dado vida” (Espinoza Neupert, 2019, p. 11).

1.3. Nueva Museología

Los museos se definen por su patrimonio, su momento histórico y el espacio geográfico donde se emplazan (Pescador, 2012). Pueden convertirse en ámbitos que fomenten la cohesión y reconciliación comunitaria (Brown, 2019) y entonces adquieren sentido en tanto herramientas de transformación social (Raussel-Köster, 2010). El camino del museo transformador queda trazado en la Declaración de los Principios Básicos de la Nueva Museología de Quebec (1984), documento que define que el futuro de los museos —nuestro presente— radica en centrar la atención en la comunidad y no en los objetos, cultivar y preservar el patrimonio con finalidad de desarrollo local, priorizar la comunicación y promover la participación por sobre la contemplación (Brown, 2019; Pescador, 2012).

Si bien la forma física estructural que representa a un museo es diversa, ya que ninguno es idéntico a otro, según aquellos principios básicos, conceptualmente todos los recintos museísticos tienen la misma forma derivada de la relación existente entre territorio, patrimonio y comunidad (Mendez Lugo, 2019; Dujovne et al., 2001). La nueva museología implica así abrir, ceder y otorgar espacios a culturas regionales permitiendo de esta manera que la comunidad tome decisiones conscientes y relevantes en el ámbito del museo (Espinoza Neupert, 2019). Según DeCarli (2004) resulta conveniente aclarar a qué se refiere la nueva museología cuando en su discurso incorpora el concepto de comunidad que, si bien no lo define claramente, no obstante, lo aplica a aquello que une a los individuos de un grupo y les permite actuar colectivamente: el espacio físico, los contactos que se establecen y la coherencia interpersonal, los sentimientos, las actitudes y los intereses que tienen en común.

Sin embargo, la diferencia más sustancial que se produce en los sentidos museísticos es que se discute el concepto de identidad a partir de las conexiones que se refuerzan entre los miembros de una comunidad, la generación de nuevas narrativas, el surgimiento de liderazgos, y el abordaje de problemas contemporáneos, el respeto por el pasado y el lugar creado (Raposo, 2019). En el museo que propone la nueva museología cada objeto tiene un significado dado por las personas, que lo convierte en símbolo de una realidad. De esta manera, el hecho museológico confronta al ser humano con su propia existencia y da lugar a la aparición de un anhelo por recuperar “la identidad natural y cultural de los espacios regionales y nacionales a través de las memorias colectivas” (De Carli, 2004, p. 21).

En la misma línea, Nassim Aboudrar y Mairesse (2018) sostienen que, dentro de los establecimientos culturales, los museos desarrollan la dimensión participativa a partir de proyectos centrados en los aprendizajes, la vida colectiva y el vínculo social. Este sistema participativo cobra importancia gracias al surgimiento de la Nueva Museología y la concepción de los museos como espacios en los cuales la participación activa de la comunidad los convierte en organismos vivos en constante cambio y experimentación (de Varine, 2020).

1.4. Narrativas Comunitarias

El museo comunitario es algo especial, original que existe para ser creado y tener continuidad en el tiempo (de Varine, 2020). Por eso, emerge a partir de la necesidad de las comunidades de fortalecer su identidad y consolidar la alianza entre su memoria colectiva y el patrimonio propio (Morales Lersch, 2019). Por lo tanto, se responsabiliza de su acervo, valorando y legitimando su historia a la vez que construye lazos de autoconocimiento e intercambio cultural con otras comunidades (Raposo, 2019; Camarena y Morales, 2009).

Asimismo, Morales Lersch (2019) plantea que “la comunidad es la fuerza determinante, el protagonista y el motor creativo del museo” (p. 43), de manera que al ser concebido por sus propias formas de organización, el museo se constituye como un espacio “de” la comunidad y no como una creación de un agente externo pensada “para” la comunidad (Camarena y Morales, 2009). Por consiguiente, la institución se convierte en el instrumento anclado en la comprensión total del territorio natural y cultural como así también, en el desarrollo de esa comunidad (de Varine, 2020).

En tal sentido, el museo comunitario tiene como objetivo la reivindicación de sus derechos a gestionar el patrimonio de manera participativa y a la vez, autónoma (Morales Lersch, 2019). Pero, ¿cómo se define el patrimonio de una comunidad? ¿cuáles son los objetos y paisajes que conforman su patrimonio viviente? ¿cómo se construyen sus narrativas? Considerando que estos museos no se apoyan en la estructura pública y ni siquiera en la museal

(Mairesse, 2013), la respuesta a cada uno de estos interrogantes se encuentra en los procesos participativos mediante los cuales la comunidad construye colectivamente sus narrativas, al mismo tiempo que se fortalece como tal y alcanza niveles de relevancia (Morales Lersch, 2019). Además, recupera dimensiones sociales, culturales y políticas desde las cuales puede llegar a “promover experiencias y espacios de generación de una conciencia ciudadana activa, crítica y reflexiva” (Magarli, 2023, p. 6).

De igual modo, todo aquello que hereda una comunidad -considerado propiedad y responsabilidad compartida- refleja el resultado de años dedicados al trabajo y la creatividad como por ejemplo edificaciones, tradiciones, estructuras, costumbres, producciones, conocimientos, creencias, ritos, entre otros (de Varine, 2019). Por tratarse de un proceso colectivo, los miembros de la comunidad definen los temas del museo a partir de los cuales expresan su propia visión y deciden como mostrar la historia (Camarena y Morales, 2009) pudiendo así, legitimar y construir narrativas que pongan en valor sus luchas y sus propios modos de vida (Morales Lersch, 2019). En consecuencia, la comunidad local participa de la realización del inventario de forma tal que el patrimonio viviente es definido de acuerdo a decisiones y criterios consensuados (de Varine, 2019).

Por otra parte, plasmar las historias significativas de la comunidad, aprender acerca de las experiencias de vida y representarlas a través de las exposiciones del museo implica acciones que permiten, como señala Morales Lersch (2019) “involucrar a diferentes generaciones para que trabajen juntos en el estudio de su comunidad” (p. 46). Al mismo tiempo, el museo impulsa el desarrollo de diálogos y reflexiones acerca de las prácticas colectivas, fortalece las expresiones culturales y promueve que adultos, jóvenes y niños se acerquen a su propia cultura (Camarena y Morales, 2009).

1.5. Cultura, Territorio y Museo

“...el mejor museo de un territorio no es otra cosa que el propio territorio, con todo aquello –natural o antrópico– contenido en el propio territorio”.

(Tarrats Bou, 2006, p. 134)

Como señala Vich (2014) la cultura hace referencia a todo aquello que estructura y le otorga particularidad a una determinada comunidad: saberes aprendidos, relaciones sociales, materiales y simbólicas, creaciones colectivas, hábitos y creencias. Por su parte, para analizar la cultura y establecer relaciones posibles con el territorio, Giménez (1999) propone tres dimensiones: la de la comunicación, en la que el territorio se constituye como “espacio de inscripción de la cultura”; la del conocimiento, donde el territorio puede convertirse en un

“marco o área de distribución” de prácticas culturales; y la de intérprete del mundo, dimensión en la que el territorio “puede ser apropiado como símbolo de pertenencia y de apego afectivo” (p. 33). Por consiguiente, el territorio se alcanza a entender como el espacio físico local que habitamos, al que se le ha asignado un valor tanto instrumental como cultural y que nos otorga un sentido de pertenencia permitiéndonos reconocer que vivimos en un paisaje que posee sus propias características (Sturich, 2011; Davis, 2019).

Sin embargo, abordar el territorio desde una perspectiva cultural implica considerarlo como un campo relacional, heterogéneo y complejo que va más allá de ser un espacio físico habitado (Restrepo, 1999) ya que, justamente, sus características físicas están asociadas a determinados significados históricos, simbólicos y espirituales que son valiosos para la comunidad local (Davis, 2019). Retomando los conceptos planteados por Giménez (1999), vale decir que los territorios son espacios marcados por la historia, la memoria y la experiencia de aquellos pueblos que le imprimen una dimensión simbólica nutrida y consolidada por la identidad cultural. En este sentido, la cultura es reconocida como “un agente de cambio y de transformación social” (Vich, 2014, p.59) y son culturales los objetos que disponen un sentido estético y político sobre la vida de las comunidades.

De igual modo, el territorio, al ser construido por las sociedades, sus tradiciones, sus costumbres, saberes, anhelos y pensamientos, está en constante transformación —producto de la relación entre los individuos con la naturaleza y con los otros (Restrepo, 1999). Por lo tanto, es un lugar que necesita enriquecerse y construirse a partir de la “creatividad permanente y exploración continua” (Giménez, 1999, p. 45) para que su identidad cultural no perezca y pueda ser transmitida a las generaciones futuras. Cambiante, activo y dinámico como la cultura misma, el territorio se conforma como una trama que vincula a las personas con el medio ambiente, sus vecinos y su historia, pero que también es permeable a “nuevas ideas, nuevas prácticas y nuevos pueblos” (Davis, 2019, p. 56).

Entonces, ¿cómo se entrelazan la cultura, el territorio y el museo? ¿Cómo son los vínculos entre las actividades de los museos y los conceptos de lugar y paisajes culturales? ¿Qué valor le dan las comunidades al espacio que habitan? Siguiendo la ecuación propuesta por la Nueva Museología, se define al museo a partir de una tríada de conceptos centrada en territorio, patrimonio regional y comunidad participativa, definición que ha sido planteada desde una visión más integrada (De Carli, 2004). Por lo que, distinguir a un lugar por sus características obliga a los museos comunitarios a valorar la relevancia del entorno y su vínculo con el pasado --rasgos tangibles e intangibles que alcanzan significados especiales y promueven el sentido de pertenencia (Davis, 2019). De este modo, los museos pueden desplazarse más allá del impedimento físico de sus muros y “trabajar para incluir el patrimonio

cultural inmaterial, los paisajes culturales o los ecosistemas funcionales entre lo que busca preservar” (Holbrow, 2019, p. 40).

Por otro lado, a diferencia del museo tradicional, que se constituye en base a una colección, el museo comunitario se origina a partir de una idea que, con frecuencia, está delimitada por su territorio y que progresivamente se irá transformando, creando y re-creándose, producto de la participación activa de los individuos de una comunidad (de Varine, 2020). De hecho, estos museos conservan elementos con el objetivo de sostener identidades culturales y vincular a las personas con el lugar que habitan (Davis, 2019), al mismo tiempo que se convierten en ámbitos que podrían llegar a abordar las problemáticas económicas, sociales y políticas de sus comunidades cambiantes (Holbrow, 2019). En este sentido, el territorio aparece como “una pantalla sobre la que los actores sociales proyectan sus concepciones del mundo” (Giménez, 1999, p. 29), de la misma forma que ofrece “un mundo de significado” y es, precisamente, este “mundo de significado” lo que los museos comunitarios buscan aprehender (Hubbard et al., 2004 en Davis, 2019, p. 56).

1.6. Gestión Cultural, Museos y Praxis Política

¿Cuál es, entonces, el rol del Gestor Cultural en el Museo Comunitario? Inicialmente, se puede partir de la base que el museo –junto a la biblioteca y la escuela/universidad- es uno de los espacios seculares donde se ha institucionalizado y estructurado la idea de cultura (López Bourbón, 2015). Por su parte, Pescador (2012) define: “la cultura es la educación del alma, los museos son templos de la creatividad y la gestión cultural, es el sacerdocio del pueblo” (p. 72) mientras que Vich (2018) afirma que el gestor cultural tiene como objetivo último construir “nuevas voluntades colectivas” (p. 53), en otras palabras, crear espacios para que la comunidad reflexione en forma permanente sobre sí misma. Entonces, dado que los museos se conciben como ámbitos en los que tiene lugar la investigación y la instrucción es apropiado que sean administrados por profesionales de la gestión (Mairesse, 2013). Si se tiene en cuenta que la misión del museo está directamente vinculada a su función social y pedagógica, podemos deducir que la capacidad, habilidad y destreza del gestor cultural le permitirá planificar, instrumentar y ejecutar procesos que posibiliten el cumplimiento de esa misión (Pescador, 2012).

A su vez, la Mesa Redonda de Santiago (1972) postula que asegurar el acceso a los museos contribuye al mejoramiento de la calidad de vida (Espinoza Neupert, 2019), concepto que está implícito en la dimensión social de la gestión cultural. Tal es así que, de Varine (2020) sostiene que aquel acontecimiento se constituyó en una de las primeras manifestaciones de acción y crecimiento de una nueva forma de museología que el autor llama l’incultu-

ration, esto es, creación de culturas que provienen del interior de las propias culturas locales y autóctonas. En la misma línea, Nascimento Junior (2008) expresa que el museo se constituye en una herramienta al servicio de aquellos que deseen “apropiarse de su contenido para la construcción social de la memoria, de una forma inclusiva” (p. 25). Entonces, el gestor cultural podría contribuir al fortalecimiento del museo como espacio de transformación social, plural y democrático, para la construcción del diálogo intercultural y de nuevas identidades e imaginarios colectivos (Vich, 2018). Por tal motivo, resulta indispensable que se involucre en todos aquellos aspectos y procesos -como por ejemplo, repertorios, mecanismos y prácticas culturales- que le permitan nuevas formas de interactuar y construir sentidos para ampliar las posibilidades de acción en la esfera del museo comunitario (López Borbón, 2015).

En otro aspecto, según el ecomuseólogo canadiense Pierre Mayrand (1934-2011)¹³ la función de la Nueva Museología es predominantemente política porque está destinada a ofrecer resistencia y respuesta a los cambios y excesos que se producen en el mundo global (Mendez Lugo, 2019; de Varine, 2020). En el sentido político Pinto Ribeiro (2018) menciona que los museos “son instrumentos de poder para representar puntos de vista basados en epistemologías particulares” (p. 1), en concreto, responden a la construcción del relato de una institución. Mientras que Holbrow (2019) afirma que los museos están posicionados de forma excepcional para poder convertirse en lugares donde se debatan, reconozcan y transmitan los valores y derechos culturales. Por tanto, se podría decir que, gracias a sus competencias y su carácter político, el gestor cultural promueve la expansión de derechos y la creación de políticas culturales, las cuales, al igual que los museos, han comenzado a ser reconocidas como “instrumentos de desarrollo y cambio social” (Vich, 2014, p.13). En consecuencia, esta situación conduce al gestor cultural a plantearse cuáles son sus “responsabilidades en la construcción de las dinámicas democráticas” (López Borbón, 2015, p. 13) dentro del ámbito del museo comunitario.

Además, en la gestión cultural impera el hacer y el pensar en una trama de hechos y aspiraciones en la que se combinan voluntades y emociones (Morales Astola, 2018) porque, como señala Vich (2014), los trabajos culturales tienen por finalidad la “formación de identidades sociales” y “su legitimación en el espacio social” (p. 33). Por consiguiente, al ser los museos centros de poder, representantes del pasado y constructores de ciudadanía (López Borbón, 2015) facultarían al gestor cultural para llevar adelante actuaciones que favorezcan su continuidad, permanencia y sostenibilidad juntamente a movimientos que contribuyan a

¹³ Pierre Maynard, profesor de patrimonio en la Universidad de Quebec en Montreal (UQAM), fue el creador en 1984 del Movimiento Internacional para la Nueva Museología, MINOM. También fue el promotor del Ecomuseo de Haute Beauce y defendió la nueva tendencia frente a los museos del mundo y al ICOM. (de Varine, 2020).

empoderar a sus comunidades.

Al mismo tiempo, el gestor cultural podría tomar decisiones acerca de aquello que resulte relevante para la generación de acciones socioculturales transformadoras (Yáñez Canal, 2018) y resolver tareas “empleando criterios de eficiencia, eficacia y evaluación” (Bayerdo, 2018, p. 23) esto es, administrar conocimientos y recursos, por añadidura, analizar procesos y resultados (Morales Astola, 2018). Así, el gestor cultural estaría en condiciones de atravesar una dimensión que aborde la gestión cultural como espacio de articulación de diferencias y contrastes (López Borbón, 2015). En definitiva, tendría la posibilidad de contribuir a la formación de individuos portadores de identidades, como así también de ámbitos en los cuales se reconozca lo plural y lo diverso (Vich, 2014) pudiendo considerar, de esta manera, al museo comunitario como el territorio propicio para hacer efectiva la gestión cultural.

CAPÍTULO 2

“

El problema es siempre la palabra museo.

La palabra museo. Está tan llena.

Llena de definiciones, de significado.

(de Varine, 2023)¹⁴

¹⁴ La traducción es propia. “*What problem is it? It’s always the word museum. The word museum. It’s so full. Full of definitions, of meaning*”. (ENT5-HdV, 2023, 00:39:49)

02

Marco Metodológico

2.1. Objetivos

Objetivo General

Comprender los sentidos de lo museístico que se gestan y comprometen en el Museo Taller Ferrowhite de Bahía Blanca a partir de las perspectivas ideológicas y políticas de su comunidad fundadora

Objetivos Particulares

- *Explorar las perspectivas ideológicas y políticas que impulsan a la comunidad a fundar el Museo*
- *Reconocer los procesos sociales que favorecen la emergencia, enacción y continuidad del Museo Taller Ferrowhite de Bahía Blanca*
- *Analizar las prácticas de gestión cultural comunitaria que representan con mayor correspondencia los sentidos de lo museístico comprometidos en las perspectivas ideológicas y políticas de su comunidad.*

2.2. Sobre la Investigación

La presente investigación se encuadró en el campo de la investigación cualitativa puesto que consistió en una “actividad situada que ubica al observador en el mundo” (Denzin y Lincoln, 2011, p. 48) y que implica el uso y la recopilación de materiales empíricos que se destinaron para describir problemas y significados en la vida de las personas (Denzin y Lincoln, 2011). A partir de un enfoque interpretativo y naturalista se llevó a cabo un estudio de la realidad del ámbito en su escenario original para comprender los fenómenos de acuerdo a los sentidos que los individuos de una comunidad les otorgan a los hechos y a las cosas. Y dado que el objetivo de la investigación fue la búsqueda de la comprensión desde una perspectiva constructivista, la naturaleza del conocimiento se basará en experiencias vicarias donde la voz fue participante y facilitadora de la reconstrucción multivocal de los saberes comunitarios (Guba y Lincoln, 2012).

Por tratarse de un tema en el cual estuvo involucrada la ideología y las perspectivas políticas que impulsaron la gestación del Museo, la investigación adoptó, además, un enfoque teórico crítico. El mismo estuvo basado en un realismo histórico conformado por los valores sociales, políticos, culturales y económicos (Guba y Lincoln, 2012) de la comunidad, su definición identitaria, las perspectivas ideológicas y políticas comprometidas en la construcción de un museo. Se analizaron las transformaciones sociales con la intención de dar respuesta al problema planteado y construir conocimiento en función de las reflexiones resultantes de las

“voces mezcladas entre investigador y participante” (Guba y Lincoln, 2012, p. 49). Asimismo, el abordaje de una metodología hermenéutica (Guba y Lincoln, 2012) permitió la indagación de la realidad del entorno para llegar entonces a interpretar, comprender y traducir los procesos sociales y significados identitarios que llevaron a una comunidad a fundar un museo poniendo en juego los sentidos de la nueva museología.

2.3. Sobre el Trabajo de Campo

Acerca del contexto, la ciudad y sus habitantes se consideró oportuno, como primer paso de la estrategia de investigación, realizar un mapeo comunitario. Dice Milton Santos¹⁵ que “el territorio es el espacio socialmente construido” (Ares y Risler, 2013, p. 3). Por lo tanto, el cartografiado tuvo como objetivo la construcción de un soporte simbólico-gráfico que permitió conocer a la comunidad a partir de sus saberes y experiencias cotidianas (Gandolfo et al., 2011; Ares y Risler, 2013). De esta manera, se tuvo la posibilidad de reflexionar sobre mecanismos de control, conectar hechos significativos y construir un diagnóstico territorial (Ares y Risler, 2013).

Al mismo tiempo, para el desarrollo de la investigación se incorporó el análisis documental y la entrevista como instrumentos privilegiados. Acerca del análisis documental se recuperó el pensamiento de Valles (1999) quien considera que “el uso de información disponible” (p. 109) es uno de los elementos principales de la investigación. Como expresa Langer (2007), se tuvieron en cuenta fuentes documentales escritas: registros públicos o impresos y manuscritos y documentos que según su origen se pueden clasificar en aquellos oficiales de carácter gubernamental, empresariales, privados y publicaciones literarias y periodísticas. Otro material a atender fueron los documentos numéricos existentes (estadísticas, censos, encuestas) y material audiovisual como fotografías, filmes, cintas y videos (Almarcha et al, 1969).

Valles (1999) sostiene que siempre que se pretenda basar el estudio en evidencia documental, se deberá hacer un uso genuino de la estrategia de análisis e interpretación de documentos. Por lo tanto, las varias etapas de esta estrategia incluyeron la recopilación de material, la sistematización y organización de los datos, el análisis intensivo, la composición del corpus documental y finalmente la evaluación e interpretación. Para ello se tuvieron en cuenta aspectos relativos a la autenticidad del documento, su disponibilidad y su credibilidad

15 Milton Santos (Brotas de Macaúbas, Bahía, 3 de mayo de 1926 – São Paulo, 24 de junio de 2001). Reconocido geógrafo y abogado brasileño, nombrado doctor honoris causa por veinte universidades europeas y latinoamericanas. Intelectual de referencia y gran comprendedor de los problemas de la globalización y el Tercer Mundo. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Milton_Santos

“como fuente de información veraz y fiable acerca de lo que se investiga” (Platt, 1981, p. 131) como así también se prestó atención a su representatividad y significado (MacDonald y Tipton, 1993).

En cuanto a la entrevista, de acuerdo a los objetivos de la investigación, fue de carácter semi-estructurada y, citando la expresión de Taylor y Bodgan (1981) se utilizó como recurso instrumental las “entrevistas en profundidad” (p. 102). Este método de investigación cualitativa consiste en entrevistas abiertas, individuales y grupales, semi-estandarizadas en las cuales se producen encuentros repetidos entre investigador e informantes de manera tal de comprender sus vidas y experiencias narradas con sus propias palabras (Taylor y Bodgan, 1981) del modo más natural, personal y auténtico. La característica de semi-estructurada o semi-estandarizada estuvo dada por la preparación previa de una guía de preguntas que, en el momento de realizar la entrevista, no necesariamente siguió un orden sino que se le dio libertad a la persona que habló (Barragán, 2007). El motivo de selección de esta metodología se debió a que admite trabajar con una serie de tópicos y aspectos que se repiten en cada encuentro pero que dan lugar a la apertura y creación de un espacio para improvisar, añadir temas, repreguntar e incluir experiencias personales ejemplificadoras (Münch y Ángeles, 1998, p. 62). Según Barragán (2007) este tipo de instrumentos requiere una buena preparación como entrevistador para poder manejar el listado de preguntas, la espontaneidad y la capacidad de volver siempre al tema principal de la entrevista. Asimismo, el intercambio verbal, al focalizarse sobre las motivaciones, requirió de personas hablando, razón por la cual fue indispensable un diálogo abierto que genera un ambiente de comodidad y empatía.

Finalmente, con el objetivo de reconocer las prácticas de gestión cultural comunitaria, se agregó la observación participante como instrumento complementario. Cuidando la confidencialidad de la investigación y desde una “interacción social no ofensiva” (Taylor y Bodgan, 1981, p. 50) se ingresó al campo para conocer el escenario y el comportamiento, relaciones, intereses y actividades de las personas (Denzin y Lincoln, 2011). El acercamiento a la organización a partir de la observación en forma minuciosa, apelando a la sensibilidad interpretativa y crítica, dio la posibilidad, más tarde, de realizar entrevistas que permitieron preguntar sobre lo percibido y “tener acceso a otra capa de información” (Barragán y Salman, 2007, p. 147).

Cabe aclarar que las entrevistas fueron éticamente consensuadas con los informantes y se trató previamente si accedían a que se utilicen sus nombres y apellidos o si preferían el anonimato. Por tal motivo, se solicitó el consentimiento informado a cada uno de ellos y el registro de las entrevistas realizadas se encuentra en los anexos de esta tesina.

Por último y recuperando las palabras de Denzin y Lincoln (2011) se puso el foco en el desarrollo de una investigación situada en la que a partir de determinadas prácticas se

podiera visibilizar, aportar y transformar algo en el mundo. Para ello me he identificado con la Imagen de “investigador como sujeto multicultural, bricoleur o quilt maker” (Denzin y Lincoln, 2011, p. 49) capaz de utilizar herramientas y materiales de mi competencia para recrear nuevas herramientas y técnicas a medida que lo necesite. A partir de múltiples prácticas interpretativas interconectadas (Denzin y Lincoln, 2011) fue la intención definir una investigación que permita construir una acción cultural desde y para las comunidades, aportando elementos de reflexión, estudiando la realidad de un ámbito y planteando propuestas que den lugar a la creación de conocimiento y a la construcción de ciudadanía.

2.4. Sobre el Contexto

El Museo Taller Ferrowhite se encuentra ubicado en la localidad de Ingeniero White a 10 kilómetros de la ciudad de Bahía Blanca en la provincia de Buenos Aires, Argentina. Dicha localidad posee uno de los principales puertos de ultramar del país, punto que constituyó el factor económico más significativo en el crecimiento de la ciudad de Bahía Blanca.

Instalado en un imponente edificio junto al mar, construido en hormigón, de apariencia medieval y que fuera taller de la usina General San Martín, el Museo alberga una colección de herramientas y útiles recuperados luego de las privatizaciones que tuvieron lugar en los años 90. Este fue el punto de partida para la conformación del museo entre 2003 y 2004.

Según palabras de Testoni (2019) “en Ferrowhite tardamos bastante en advertir que comunitario era una etiqueta que habíamos asumido sin revisar”¹⁶. Porque fueron las voces de los propios trabajadores ferroviarios las responsables de explicar el modo en el que se usaban las herramientas, la forma en la que se trabajaba y sobre todo, cómo era la vida de quienes hacían uso de esos artefactos recuperados. De esta manera, la comunidad fue tramando el espacio en el cual hoy se identifica, a la vez que construye un retrato vivo de ella misma.

Pero el Museo no solo exhibe su colección de herramientas y útiles sino que con el tiempo adquirió la dinámica de un taller, un lugar de encuentro de los propios trabajadores en el cual no solo se muestran cosas sino que también se fabrican. Objetos que se generan para entender el presente y pensar en el futuro, teniendo en cuenta el legado del pasado y la experiencia de los trabajadores que formaron parte de la historia.

Este es el contexto en el cual se llevó a cabo la investigación. Una investigación que, como dicen Yañez y Corcho Castaño (2021), se convirtió en:

(...) una tensión hacia un más allá, en el impensable espacio entre el pensamiento y la realidad, y en la que se coloca la imaginación, la intuición, la creatividad, como princi-

¹⁶ Fuente: http://museotaller.blogspot.com/2019/05/un-museo-comun_2.html. (Último acceso 12 de junio de 2023)

pales facultades del conocer, el cual se mueve en virtud de un afecto del corazón, de una pasión, de un deseo (26).

El deseo de contribuir a valorar los museos comunitarios como espacios de gestión cultural, que traspasan y convierten el ámbito de la museología en una herramienta para el desarrollo y la participación activa de las comunidades que los albergan (Martínez Villarreal, 2011).

2.5. Localidad, Comunidad y Museo

2.5.1. Mapeo comunitario

Teniendo en cuenta que el término *mapeo* se refiere a una práctica reflexiva que utiliza el mapa como una herramienta para abordar y problematizar “territorios sociales, subjetivos y geográficos” (Ares y Risler, 2013, p. 7), se consideró conveniente la realización de un soporte simbólico-gráfico que permitiera conocer la localidad de Ingeniero White y al mismo tiempo, obtener un diagnóstico territorial. Así pues, se recreó y representó el área para poder comprender la realidad en la que se inserta el museo. De esta manera, la elaboración del relato visual dio la posibilidad de cartografiar espacios, actores intervinientes y relaciones sociales, además de identificar hitos, eventos y señales significativas para el territorio.

Sin embargo, al considerar las proyecciones y limitaciones del mapeo, se entiende que un mapa no reproduce completamente la realidad de un territorio, ya que no puede capturar los constantes cambios que experimentan los territorios. En este sentido, son las personas que habitan el territorio las que realmente lo crean y transforman a través de su vida diaria, sus percepciones y sus acciones (Ares y Risler, 2013).

Por otra parte, es válido aclarar que el soporte visual fue construido en base a mapas geográficos existentes, documentos, observaciones realizadas in situ, encuestas y conversaciones con los actores y referentes del lugar. De esta forma, a medida que se avanzó en el trabajo de investigación, el mapa comunitario fue tomando forma y dando respuesta a cuestiones planteadas.



REFERENCIAS

1. Museo Taller Ferrowhite (archivo propio)
2. La Casa del Espía (archivo propio)
3. Usina General San Martín (archivo propio)
4. Rambla de Arrieta (archivo propio)
5. Terminal de granos (archivo propio)
6. Museo del Puerto (<https://www.bahia.gov.ar/conoce/circuitos-turisticos/camino-de-los-puertos/>)
7. Cargill Bahía Blanca (captura Street View Google Map)
8. Paseo portuario (<https://www.ingenierowhite.com/fin-de-semana-patrio-en-el-puerto-con-actividades-de-jueves-a-domingo/>)
9. Terminal Toepfer ADM Agro (<https://puntobiz.com.ar/economia/2017-9-22-6-0-0-toepfer-ahora-se-llama-adm-agro>)
10. Central termoeléctrica Piedrabuena S.A. (<https://www.delabahia.com.ar/otra-vez-infracccionaron-a-la-empresa-central-piedra-buena-s-a/>)
11. Acondicionadora de cereales El Desvío S.R.L. (captura Street View Google Map)
12. Barrio Boulevar (gentileza Yesica Peluffo)
13. Balcón al mar ex Muelle de Hierro (<https://ar.pinterest.com/pin/496592296387143803/>)
- 14 y 15. Barrios de Ingeniero White (gentileza Carlos Adrián Pascual)
16. Plaza de los Inmigrantes (gentileza Carlos Adrián Pascual)
17. Casa demolida (gentileza Paula Pellejero)
18. Población de gaviotas cangrejerías (<https://ampargentina.org/areas/islote-de-la-gaviota-cangrejera>)
19. Complejo petroquímico y parque industrial (<https://www.bahia.gov.ar/conoce/circuitos-turisticos/camino-de-los-puertos/>)
20. Teatro de Ingeniero White (<https://www.bahia.gov.ar/conoce/circuitos-turisticos/camino-de-los-puertos/>)

Fuente vectores: freepik.es

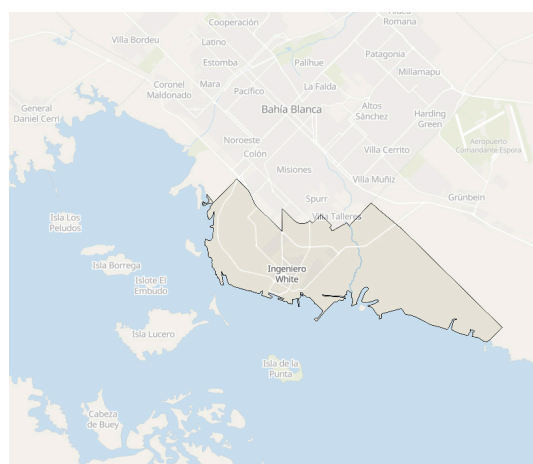
2.5.2. Ingeniero White

Ubicada a 10 kilómetros de la ciudad de Bahía Blanca, Ingeniero White¹⁷ es una localidad y puerto de la provincia de Buenos Aires, Argentina que se encuentra conurbada con aquella en el denominado Gran Bahía Blanca. Por tal motivo, la intensa actividad económica que se ejerció alrededor del puerto lo convirtió en uno de los principales del país, constituyéndose así en el factor más importante del crecimiento de la ciudad de Bahía Blanca.

Figura 1
Ubicación de la localidad de Ingeniero White



Figura 2
Mapa localidad de Ingeniero White e islas que forman el estuario de Bahía Blanca



Con 25 kilómetros de amplitud y un moderno balizamiento que posee 62 boyas luminosas alimentadas por energía solar, el complejo portuario se extiende sobre la costa norte de la ría de Bahía Blanca. Este sistema portuario permite la salida directa al Océano Atlántico desde el único puerto de aguas profundas del país, el Puerto de Ingeniero White. Ubicado en el interior de la ría y con un calado de 13,6 metros, sus instalaciones se complementan con el Muelle Multipropósito de 270 metros de eslora para el movimiento de cargas generales y contenedores, los muelles de Puerto Galván y la Posta de Inflamables. Considerado el primer puerto autónomo de la Argentina posee además un sistema de control de tráfico por radares, único en Latinoamérica.

En virtud de estar próximo a las principales zonas agroexportadoras del país, el Puerto de Ingeniero White ha sido históricamente un puerto de cereales y antes que la mayor parte

¹⁷ Inicialmente Ingeniero White fue una localidad independiente del partido, posteriormente una ciudad integrada al llamado Gran Bahía Blanca, mientras que a partir del censo 2010 se la considera un barrio de la ciudad.

de las empresas emigraran a Puerto Deseado, también fue pesquero. Hoy además, exporta materias primas, es puerto químico y petroquímico, al mismo tiempo que alberga dos áreas naturales protegidas: la Reserva Natural Islote de la Gaviota Cangrejera¹⁸ y la Reserva Natural Bahía Blanca, Bahía Falsa y Bahía Verde. La primera se constituye en una reserva natural provincial integral mientras que la segunda es una reserva natural provincial de uso múltiple. Ubicada al noroeste del canal principal y formada por varias islas e islotes adyacentes, esta última permite la investigación para el uso racional de los recursos naturales que tiene como finalidad la conservación del ecosistema¹⁹.

Figura 3
Mapa de ubicación del Islote de la Gaviota Cangrejera

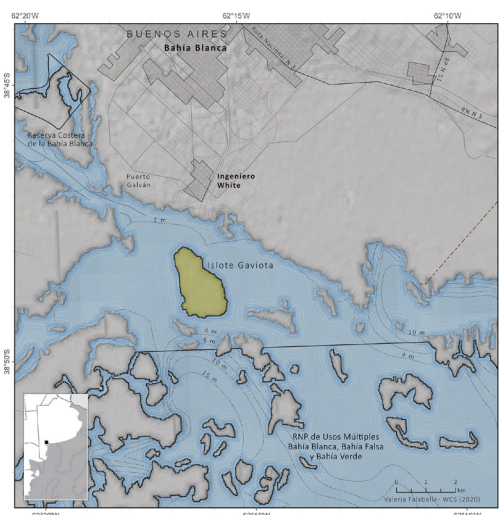


Figura 4
Población de gaviotas cangrejeras



2.5.3. Historia del puerto

Inicialmente, construido por la compañía inglesa Ferrocarril del Sud e inaugurado el 26 de septiembre de 1885, el Puerto de Ingeniero White fue el primer puerto de la ciudad de Bahía Blanca. Así pues, comenzó siendo un pequeño muelle de hierro en curva para luego convertirse en un gran imperio que contribuyó exponencialmente al crecimiento de la compañía inglesa de ferrocarril.

Debido a que la salida al Mar Argentino ubicaba a Bahía Blanca en un lugar estraté-

18 AMP Argentina. Áreas costeras y marinas protegidas: Islote de la Gaviota Cangrejera. Reserva natural provincial integral. Este islote se encuentra ubicado frente al Puerto de Ingeniero White y en él reside una importante población de gaviota cangrejera, una especie en peligro de extinción que solamente se encuentra en el sudoeste de la costa Atlántica, principal ámbito para su reproducción. Fuente: <https://ampargentina.org/areas/islote-de-la-gaviota-cangrejera/>

19 Fuente: https://www.ambiente.gba.gob.ar/anp/reserva_natural_bah%C3%ADa_blanca_bah%C3%ADa_falsa_y_bah%C3%ADa_verde

gico para el desplazamiento de los productos agropecuarios hacia Europa, la demanda y la enorme cantidad de buques y barcos que llegaban de todo el mundo obligaron a invertir en infraestructura que hasta el momento era insuficiente. Fue así que, con el incremento en 1889 de la exportación de cereales se consideró la ampliación del muelle de acero que devino en la construcción de un muelle de alto nivel, obra que comenzó en el año 1902.

Antes, en el año 1883 el Ingeniero Guillermo White había ingresado como presidente del Directorio local de la empresa Ferrocarril del Sud, cargo ejercido hasta 1917 y período durante el que realizó, en tiempo récord, esta impresionante obra. Por tal motivo, y por decreto del 20 de junio de 1899, el entonces presidente de la Nación general Julio Argentino Roca le rindió homenaje bautizando a la localidad portuaria con su nombre, denominación que se extendería al puerto comercial.

Figura 5
Muelle de hierro (Circa 1885)

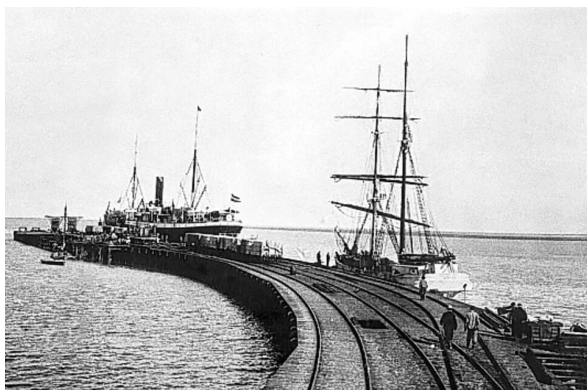


Figura 6
Puerto comercial (1942)



Sin embargo, en sus comienzos el pueblo se componía de viviendas precarias fabricadas con chapa y madera, construcciones algunas que aún se conservan y han dado una impronta característica al paisaje urbano actual. Asimismo, la llegada de inmigrantes europeos a principios del siglo XX colaboró a que el puerto cobrara mayor relevancia y en 1929 se construye una planta termoeléctrica por encargo de las Empresas Eléctricas de Bahía Blanca (EEBB) al Arquitecto J. Molinari de la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad. Primera construcción de hormigón armado levantada en este puerto y cuyo aspecto se asemeja a un castillo medieval, la Usina General San Martín fue inaugurada en 1932 y durante 56 años sirvió de proveedora de electricidad a la ciudad de Bahía Blanca. Luego, en 1948 fue adquirida por el Estado Nacional y fue desguazada entre los años 1997 y 2000. Aunque, hoy se encuentra en estado abandonado, con presencia de asbesto que impide su aprovechamiento, por lo que permanece cerrada al público.

Figura 7

Ex-Usina General San Martín. Vista hacia la Rambla Arrieta (Septiembre, 2022)



Figura 8

Ex-Usina General San Martín. Detrás, la Terminal de Granos (Septiembre, 2022)



2.5.4. Comunidad, identidad y museo

*“Viví prácticamente mi vida ahí dentro...
una va a trabajar y mi hija me dice:
¿no estás cansada de ir, mamá?
No, porque yo ya voy por amor al lugar”.*

Yesica Anahí Peluffo²⁰

Ingeniero White se estableció a partir de la llegada del ferrocarril, acontecimiento que se fundó en la necesidad de despachar la producción agropecuaria de la provincia de Buenos Aires hacia Europa, además de integrar esta zona del país a la división internacional del trabajo. En consecuencia, y al igual que en otras partes de la región, tuvo lugar una extensa corriente migratoria, hecho que marcó fuertemente a la localidad whitense. Así, se afianzaron diversos grupos europeos como italianos, españoles, franceses, griegos, yugoslavos, croatas entre otros, que desarrollaron colectividades, no como organizaciones identitarias de la localidad, sino como representaciones de sus propias tradiciones. Al mismo tiempo, la presencia de criollos, mestizos y descendientes de pueblos originarios más la afluencia de gente que llegaba desde rincones diversos -como por ejemplo en los años 70, los brasileños que bajaban de los buques, permanecían un largo período en el puerto y participaban de actividades como los carnavales- son acontecimientos que conducen inevitablemente, a considerar la identidad de la comunidad como plural y a la vez, cambiante.

A su vez, la localidad llegó a tener una intensa vida nocturna y tradicionalmente, se daba un fenómeno en el que la población de Bahía Blanca solía pasar tiempo y compartir cenas con amigos o familiares en las cantinas y bares²¹ de Ingeniero White. Al respecto, Carlos Mux comenta, “para los abuelos de la generación mía era algo tradicional ir a comer a las cantinas de Ingeniero White” (ENT1-MTFW-CM, 2022, 00:02:47). Este hecho, sumado al extraordinario y notable movimiento producto de los barcos que llegaban y permanecían amarrados en el puerto varios días, durante los cuales la ciudad se plagaba de marineros que recorrían sus calles, conformaron actividades que fueron desapareciendo con el transcurso de los años. Es así que, la comunidad fue cambiando de manera tal que se podría elaborar una categoría antes y otra después de la instalación de las Empresas del Polo Petroquímico de Bahía Blanca.

En este sentido, el año 1973 constituye el momento en el que se concreta la transfe-

20 Entrevista a Yesica Anahí Peluffo, referente del barrio y parte del equipo del Taller Prendel, en la que cuenta su experiencia trabajando en el Museo Taller Ferrowhite desde el 5 de noviembre de 2005 (En Anexo ENT4-MT-FW-YP, 2023, 00:09:30).

21 Redacción La Nueva (25 de septiembre de 2022). La historia de White, entre bares, billares y cantinas. *La Nueva*. <https://www.lanueva.com/nota/2022-9-25-5-15-50-la-historia-de-white-entre-bares-billares-y-cantinas>

rencia de los terrenos de Ingeniero White a Petroquímica Bahía Blanca y el 24 de noviembre de 1981 se inauguran las plantas de etileno y las de polietileno de baja densidad junto a las empresas Ipako S.A. y Polisur S.M. Hasta entonces, Ingeniero White se caracterizaba por ser un pueblo con un ferrocarril en plenitud, un puerto con miles de trabajadores en actividad y un balneario local público creado en 1929, que desaparece en 1975 como consecuencia del dragado entre Ingeniero White y puerto Galván²².

Por eso, se puede delinear una población sobreviviente, resiliente que ha sufrido cambios sociales, ambientales y de seguridad, como así también ha sido testigo de una zona afectada por un desplazamiento de capitales millonarios. Este último movimiento se ha ido acentuando en forma vertiginosa, pero no ha brotado ni tampoco rebalsado en la población, o al menos, no en la más cercana.

Por consiguiente, dentro de ese colectivo comunitario que se halla en transformación constante, emergen múltiples identidades que se ponen en tensión. En efecto, y de acuerdo a lo expuesto anteriormente, previo a la instalación de la petroquímica la población de Ingeniero White se componía mayormente de pescadores artesanales y trabajadores ferroviarios, además de los habitantes de los barrios Villa Rosas y Villa Delfina, por lo que una vez finalizado el emplazamiento de aquella junto al de las plantas Induclor, Monómeros Vinílicos, Indupa y Petropol, se construyó el Barrio de Viviendas 26 de septiembre (Iommi, M., 2017). Por otra parte, el origen de la avenida Juan B. Justo se remonta a los primeros años del siglo XX y hoy se pueden observar claras diferencias entre los barrios el Boulevard -cercano al Museo y que existe en tanto y cuanto se cruce el puente o se pasen las vías- y el Saladero que se encuentra más alejado de Ferrowhite. No obstante, el puente La Niña emerge para conectar los barrios, a pesar que los vecinos del puerto afirmaban, en una nota realizada por el medio digital La Nueva, en el año 2010, que “fueron las vías las que, desde un primer momento, dividieron al pueblo (...)” y que “durante décadas los rieles marcaron el límite del desarrollo y el alcance de las decisiones municipales en cuanto a infraestructura y servicios”²³. En la misma línea, en el año 2016 se formó la Asociación Vecinal del Barrio Saladero, en palabras de su representante, Anselmo Orellana, “con la misión de mejorar el barrio entendiendo que en las condiciones que está todavía falta muchísimo por hacer”, y agrega “(...) estamos peleando todos juntos con los otros barrios de White para poder salir adelante entre todos”²⁴.

22 Redacción La Nueva (11 de enero de 2020). Hace 45 años moría la última playa bahiense entre Ingeniero White y puerto Galván. *La Nueva*. <https://www.lanueva.com/nota/2020-1-11-6-30-40-hace-45-anos-moria-la-ultima-playa-bahiense-entre-ingeniero-white-y-puerto-galvan>

23 Redacción La Nueva (14 de junio de 2010). Bulevard, un pueblo conectado por La Niña. *La Nueva*. <https://www.lanueva.com/nota/2010-6-14-9-0-0-bulevar-un-pueblo-conectado-por-la-nina>

24 Binaghi, A. (25 de abril de 2017). Queremos que el Saladero se deje de ver como un barrio margina-

Por su parte, Nicolás Testoni en la entrevista comenta:

Estas distinciones también encarnan y se materializan en la existencia de dos clubes de fútbol, tradicionalmente enfrentados y separados por el Boulevard como son Huracán del Boulevard y Club Atlético Puerto Comercial (...). Son identidades también que se pueden volver antagónicas (ENT6-MTFW-NT, 2023, 00:07:15).

Luego, es en esa tensión que opera el Museo Taller Ferrowhite, cuyo trabajo no está en tal medida, enfocado en establecer o afianzar una identidad local, sino que, por el contrario, “intenta evitar que la idea de una identidad whitense o ferroviaria cristalice fácilmente”, (ENT6-MTFW-NT, 2023, 00:03:30). Asimismo, la estructura del nombre del museo –Ferrowhite- aloja las palabras Ferro que remite a ferrocarril y White a la localidad, entendiendo que el ferrocarril comprende un escenario que necesariamente no es local sino que, va más allá y abarca una instancia regional e incluso nacional. Al mismo tiempo, Ingeniero White es un puerto, condición que también la ubica en el horizonte de esa pequeña localidad de la que forma parte el mundo.

Entonces, el museo está, de cierta manera, vertebrado en esa tensión, atendiendo a los orígenes de Ingeniero White como localidad y enfocado en aquellas personas que, la mayor parte de sus vidas, trabajaron en el ferrocarril y en empresas del Estado. Sin embargo, la misma dinámica del tiempo en el proceso de vida de la población junto a las demandas e identificaciones que la comunidad logra establecer con el Museo y el Museo con la población conducen a que Ferrowhite esté siempre transformándose e involucrándose con individuos de otras edades, con otras historias de vida. Y, tal como afirma de Varine (ENT5-HdV, 2023, 00:22:15) estos museos comunitarios existen y permanecen en virtud de su vínculo con los fundadores y si bien las generaciones cambian, son ellas mismas las que se apropiarán de la estructura de la institución, la harán suya y hasta podrían llegar a convertirla en algo diferente, aunque siempre desde la impronta de museo.

En suma, ¿cómo es percibida la comunidad de Ingeniero White? La pregunta permanece abierta porque, al concebirse la comunidad, a priori, como homogénea no significa que en ella no haya conflictos y tensiones. Si bien, puede estar organizada por un sentido de pertenencia, la identidad comunitaria surge del devenir de su historia, se construye día a día con personas diferentes y permanece predispuesta al cambio de manera tal, que se convierte en un colectivo en transformación permanente del cual el Museo también forma parte. Por otro lado, el problema radica en cómo necesita la comunidad proteger y conservar pero también usar su patrimonio y su memoria.

Así pues, del mismo modo que Ingeniero White, el Museo pasó por distintas etapas desde su creación hasta la actualidad. Inicialmente, a partir de su inauguración en noviembre del 2004, tuvo lugar un primer momento en el cual se acercaron personas vecinas del barrio “incentivadas a tener una suerte de muchos amigos” (ENT1-MTFW-CM, 2022, 00:05:26). Luego, aquellas estrechamente vinculadas al puerto y al trabajo ferroviario que buscaban colaborar en la construcción de la institución. Al mismo tiempo, unos meses previos a la apertura de Ferrowhite, Ana Miravalles (ENT8-MTFW-AM, 2023, 00:03:43) relata que, por su formación docente, es convocada para llevar a cabo visitas escolares y entrevistas a los trabajadores ferroviarios. De esta manera, a partir de otorgarle la palabra a aquellas personas que nunca habían tenido la posibilidad de dar a conocer su historia, Miravalles fue construyendo un archivo oral con una enorme cantidad de entrevistas y más tarde, poniendo el foco particularmente, en aquellas que habían trabajado en los talleres del ferrocarril. A este archivo oral se sumó el archivo-biblioteca reunido entre los años 1991-1998 por Adolfo Repetti y un grupo de trabajadores ferroviarios, constituido por un conjunto de documentos, publicaciones, fotografías y planos²⁵. Finalmente, a partir del año 2014 se inició un proceso de re-estructuración del archivo y en el año 2021 se concretó la elaboración de una guía que abarca documentos, fotografías, planos, entrevistas, registros sonoros, libros y publicaciones vinculados a la historia del ferrocarril, el puerto y las usinas eléctricas en Bahía Blanca e Ingeniero White entre 1880 y 2010. En dicha guía se trabajó el material con el fin de volverlo accesible ya sea para el funcionamiento interno del museo como para la consulta del público en general. Sin embargo, Miravalles afirma que si bien “el museo tiene su archivo, el objetivo central no es el archivo, el objetivo central es el de ser un museo vinculado a la comunidad.” (ENT8-MTFW-AM, 2023, 00:04:20). Por lo tanto, la relevancia de los testimonios del pasado, la forma de contar la historia, los públicos alcanzados, la existencia del archivo, las colecciones y la muestra, todo está en función y al servicio de ese objetivo central, que en definitiva, es el más importante.

Por otra parte y retomando las etapas de transición atravesadas por el Museo, se debe atender al recambio generacional que produjo una especie de renovación transformadora a partir de la puesta en marcha del Taller Prende²⁶ en el año 2008. Relativamente nuevo, a medida que este espacio crecía se hacía más evidente la comunidad en una dinámica pro-

25 El equipo de trabajo que llevó a cabo las tareas de organización del archivo, además de Ana Miravalles, estuvo formado por Cristian Peralta, primer responsable de Ferrowhite, Carlos Mux encargado del material fotográfico y Julieta Ferraggine especialista en gestión del patrimonio documental.

26 La historia, construcción y desarrollo del Taller Prende son abordados en el Capítulo 3, Apartado 3.6. Gestión cultural comunitaria /3.6.1. El Taller ¡Prende! (página 61).

fundamente participativa, con sentido de apropiación y propuesta. La responsable del Taller, Silvia Gattari (ENT2-MTFW-SG, 2023, 00:07:51) expresa que se trata de un conjunto de individuos que se caracteriza por ser inquieto y enérgico no solo por su asistencia a los talleres y cursos, sino también por su determinación de involucrarse, participar y comprometerse con las instituciones como los clubes, las escuelas y las sociedades de fomento y al mismo tiempo críticos y con un apego entrañable hacia su barrio.

Por su parte, Carlos Mux acerca del Taller Prende, relata

Lo que pasó con el Taller Prende es que hubo una suerte de renovación, de vecinos que se acercaron, porque en definitiva el Taller le da (al Museo) una dinámica más familiar y tal vez mucho más participativa en ese sentido, donde ellos de alguna manera se apropian del lugar y proponen. (ENT1-MTFW-CM, 2022, 00:05:44).

2.5.5. Comunidad, museo y medio ambiente

No obstante, la población de Ingeniero White vive en conflicto permanente con el medio ambiente debido a que el polo petroquímico se ha convertido en una zona potencialmente peligrosa. Por ejemplo, el lamentable suceso del miércoles 13 de marzo de 1985 cuando se produce el estallido del Elevador 5²⁷ y consecuentemente un incendio que cobró la vida de 22 personas o las denuncias -apoyadas por Greenpeace- sobre contaminación acusando a la planta Solvay Indupa de verter efluentes pluviales y fluviales altamente tóxicos que provocaron principio de asfixia en varias personas, son hechos que dan cuenta de las graves consecuencias que acarrea el funcionamiento del polo petroquímico²⁸. Del mismo modo, la población también se vio afectada en el período comprendido entre los años 2002 y 2003 al ponerse en marcha la planta de fertilizantes Profértil y la aparición de la refinería Petrobras en reemplazo de la destilería Isaura (Iommi, M., 2017).

Anteriormente y alrededor de los años 80, movimientos en las capas de napas llegaron a “quebrar” las paredes de las casas del barrio Villa Los Habitantes extendiéndose progresivamente hacia otras zonas. En este sentido, más de 300 viviendas tuvieron que ser algunas tapiadas –para evitar que las casas sean tomadas por extraños- y otras vendidas para, posteriormente ser demolidas, situación que provocó un sentimiento de despojo y abandono para aquellos que tenían una historia de vida en ese barrio²⁹. A pesar de no existir evi-

27 Canal URGARA Sede Central. (20 de septiembre de 2021). *Documental Elevador 5*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CogjJ6Lkyhk>

28 lanacionar (14 de diciembre de 2000). Denuncian contaminación en Ing. White. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/denuncian-contaminacion-en-ing-white-nid44842/>

29 Redacción La Nueva (2 de abril de 2019). En White, se extiende la zona de casas rajadas. *La Nueva*. <https://www.lanueva.com/nota/2009-4-2-9-0-0-en-white-se-extiende-la-zona-de-casas-rajadas>

dencia suficientemente comprobable acerca de que este fenómeno se haya dado en relación al funcionamiento de la petroquímica, el sector próximo al puerto fue el más afectado y aún actualmente, continúan los reclamos por una solución respecto al problema de fisuras y resquebrajaduras en los hogares.

A propósito de este tema, los relatos de Paula Pellejero (ENT7-PP, 2023,00:02:15), artista plástica nacida en Luján, que se encuentra actualmente viviendo en la ciudad de Buenos Aires, pero cuya infancia transcurre entre Bahía Blanca e Ingeniero White, describen los veranos y los carnavales en la localidad junto a los recuerdos de su familia y en particular de la casa de su abuela con quien tenía una relación fuertemente cercana y estrecha, motivo que contribuyó a fortalecer aún más su vínculo con el territorio. Por eso, en el año 2018, al realizar uno de sus viajes a Ingeniero White para presentar una película en el Museo, fue enorme su sorpresa al comprobar que, luego de haber fallecido su abuela, la vivienda había sido vendida y más tarde, demolida debido al mal estado de las paredes, producto de las rajaduras. Así pues, el impacto al reconocer el espacio con algunos restos e indicios de las partes de la casa, la impulsó a presentar un proyecto artístico que consistía en dibujar aquello que formaba parte de la memoria familiar. Para esto, obtiene una beca del Fondo Nacional de las Artes y comienza un trabajo -más allá del dibujo- de relevamiento de las viviendas que habían sido demolidas al mismo tiempo que investiga las causas de dichas demoliciones. Total que, su implicación con el proyecto devino no solo en la realización de la obra pictórica “La casa de mi abuela”, Primer Premio del Salón Macsur Artes Visuales 2022³⁰, sino que también desarrolló material documental audiovisual en relación a la memoria familiar, el territorio y su entorno ambiental y natural.

Por último, la investigación de Pellejero no persigue elaborar juicios o encontrar a los culpables de las “casas rajadas” ya que se trata de un conflicto difícil de dilucidar. Sin embargo, a través de la expresión artística, pretende visibilizar y poner en tensión el conflicto de manera tal que las personas puedan elaborar su propia mirada acerca de él³¹.

Es así que, inevitablemente atravesado por estas problemáticas que van surgiendo

30 El Premio MACSUR (Museo de Arte Contemporáneo del Sur) a las Artes Visuales, organizado por la Secretaría de Cultura y Desarrollo Creativo del Municipio de Lanús es un certamen que tiene como objetivo promover e impulsar a artistas que, con sus obras, contribuyan al fortalecimiento de la cultura. <https://www.macsurlanus.gob.ar/>

Catálogo 5º Premio Macsur Artes Visuales 2022. <https://drive.google.com/file/d/1CkrAiR8boFZae9outKGHmAY-jpOw2hBtV/view>

31 El trabajo de Paula Pellejero tiene la particularidad que, a partir de esta investigación comienza a entender un momento de su historia familiar que desconocía. Esto es, que su padre había sido secuestrado en épocas de la dictadura militar y su madre la escondió junto a sus hermanos en casa de su abuela en Ingeniero White. Por lo que todos esos recuerdos le permitieron construir una memoria personal y al mismo tiempo comprender el fuerte vínculo con el territorio. Su material fílmico puede verse en <https://vimeo.com/577188165>

Figura 9

Paula Pellejero frente a los restos de la casa de su abuela. Foto tomada con una polaroid, el mismo día que descubrió que la vivienda había sido demolida.



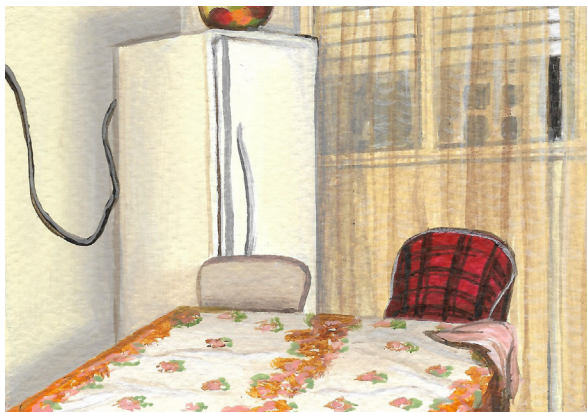
Figura 10

Paredes de la misma casa demolida..



Figura 11 y Figura 12

*Obras del trabajo "La casa de mi abuela".
Acrílico sobre papel, Paula Pellejero*



contemporáneamente, el Museo se puede definir como un organismo vivo, que está siempre involucrado, trabajando en todo lo que acontece. Por lo tanto, es un desafío permanente que se sostenga en una zona compleja en la que subyacen conflictos de tal naturaleza. Sin embargo, dentro de Ferrowhite se genera la situación de estar atento, en forma constante, a todo aquello que sucede alrededor; un ejercicio que le permite acercarse a la comunidad, ver el pasado, para analizar el presente y divisar hacia dónde dirigirse, al mismo tiempo que alcanza a demostrarle a aquella que el Museo le pertenece.

De igual forma, existen nexos que articulan al Museo y la Reserva Natural de la Gaviota Cangrejera³² –mencionada anteriormente- y son los conceptos cuidado y conservación. Es decir, mientras el Museo rescata y cuida la memoria de un pueblo, las Áreas Naturales Protegidas³³ -organismo que depende del Ministerio de Ambiente del Gobierno de la Provincia

³² Categoría de manejo: Reserva Natural Provincial Integral / Superficie Ha. 1609 / Marco legal: Decreto Provincial 469/11. Fuente: https://www.ambiente.gba.gob.ar/anp/reserva_natural_islote_de_la_gaviota_cangrejera

³³ "Las Áreas Naturales Protegidas (ANP) son muestras representativas de ambientes naturales de una región

de Buenos Aires³⁴- que operan en la Reserva, recuperan y cuidan, en cierta forma, “la memoria ambiental” (ENT3-APPBA-PG, 2023, 00:05:38). Entonces, se hace visible un lugar común que atesora el Museo desde donde puede aportar enormemente al cuidado del ambiente, compartiendo discurso y a través de la difusión de la memoria cultural. Al respecto, Patricia González (ENT3-APPBA-PG, 2023, 00:08:49), explica “...creo que con los museos siempre es importante coordinar estas cuestiones en común que tenemos, reunir lo común para poder divulgar esa memoria cultural y la memoria ambiental, porque no están separadas”. En tal sentido, se puede decir que tanto la instalación de la petroquímica como el desguace del ferrocarril fueron dos acontecimientos que modificaron la cultura y la naturaleza del pueblo.

Asimismo, González agrega que las Áreas Naturales Protegidas, si bien dependen del gobierno provincial, habitualmente tienen espacios de convivencia en los que se trabaja en forma conjunta con el municipio. Por lo tanto, está presente una cultura de compartir y abordar mancomunadamente, temas y problemáticas referidas a la conservación, la educación y la divulgación debido a que siempre, una reserva se encuentra lindante o dentro del territorio municipal. Es así que, la interacción con el Museo Ferrowhite es totalmente posible y de hecho, hay un camino recorrido de trabajo en conjunto. Sin embargo, González expresa que “sería deseable que eso quedara plasmado en convenios” para que el intercambio quede registrado por escrito de manera tal que no se agote en las voluntades de los actores de ambas jurisdicciones, sino que pueda convertirse en “una estrategia permanente, una política de estado” (ENT3-APPBA-PG, 2023, 00:50:17).

determinada. Conocidas como Reservas Naturales conservan sectores característicos de ecosistemas originarios. Una reserva natural es una porción del paisaje original, donde la totalidad de los procesos naturales se mantienen en funcionamiento”. Fuente: Catálogo de la Dirección de Áreas Naturales Protegidas del Ministerio de Ambiente del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires (2012).

34 La Dirección de Áreas Naturales Protegidas tiene a su cargo la Ley N°10.907 (Régimen regulatorio de las reservas y parques naturales) y la Ley N° 12.704 (Paisaje protegido de interés provincial o Espacio verde de interés provincial). Fuente: <https://www.ambiente.gba.gob.ar/anp>

CAPÍTULO 3



El museo no se contenta con acoger al público, sino que tiene que ir a él, mezclarse con él.

George Henri Rivière³⁵

³⁵ Alderoqui, S., Pedersoli, C. (2011). La educación en los museos: De los objetos a los visitantes. Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina



Museo Taller Ferrowhite

3. 1. El origen

El Museo Taller Ferrowhite emerge desde un grupo que estaba ya implantado en la localidad y que tiene relación con el nacimiento del Museo del Puerto. Por lo que, para comprender la creación del Museo Taller Ferrowhite resulta imprescindible analizar el origen del Museo del Puerto que se remonta al año 1987 y está en correspondencia directa con la recuperación democrática del país³⁶. De hecho, armar un museo dedicado a Ingeniero White fue una fuerte decisión asumida por la Subsecretaría de Cultura, Isabel Barros de Taramasco³⁷, una funcionaria del radicalismo alfonsinista, con planteos progresistas que tuvo en cuenta el momento histórico que se vivía e hizo frente a los estándares conservadores que representaban a una ciudad como Bahía Blanca.

Asimismo, la puesta en marcha del proyecto de fundación de un museo en el puerto, destinado a la localidad de Ingeniero White supuso un primer desplazamiento con respecto a los museos existentes, que estaban emplazados en el centro de la ciudad. Es decir, el Museo de Historia y el Museo de Bellas Artes eran dos museos tradicionales de Bahía Blanca que ocupaban edificios emblemáticos como el subsuelo del Teatro Municipal en el caso del Museo de Historia y el subsuelo del Palacio Municipal en el caso del Museo de Bellas Artes.

Por lo tanto, armar un museo en el puerto fue una decisión que colaboró no solo a un desplazamiento geográfico sino también, a un desplazamiento de clases porque permitió que el Museo del Puerto comenzara a interesarse por las culturas populares y las clases medias. De este modo, focalizó su atención en objetos y acciones comunitarias³⁸ que dan cuenta de

36 En diciembre de 1983, y después de 7 años de dictadura militar, el líder radical Raúl Alfonsín ganó las elecciones nacionales y se propuso poner en marcha el desarrollo de la cultura argentina que se encontraba detenida, en estado de letargia y represión totalitaria. Los objetivos para lograr este desarrollo fueron sintetizados en el Plan Nacional de Cultura, la cultura es de todos (1984-1989) aprobado por unanimidad en el Consejo Federal de Cultura y Educación celebrado en Tucumán en septiembre de 1984. Fuente: <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL005511.pdf>

37 En 1983, Juan Carlos Cabirón es elegido candidato de la UCR a intendente de Bahía Blanca y es re-electo en 1986, extendiendo su mandato hasta 1991. En ambos períodos en la función, Cabirón convocó a Isabel Barros de Taramasco para el cargo de Subsecretaría de Cultura. Su gestión se encargó de llevar a cabo políticas culturales articuladas en función del plan nacional.

38 Cabe destacar que el propio museo no se organiza en salas, sino alrededor de una cocina donde se elabora y se come. Los domingos vecinas y vecinos de Ingeniero White y Bahía Blanca preparan masitas, tortas y kurumbieres provocando en el visitante una experiencia de la que forma parte el intelecto y la degustación. En algunas ocasiones se comparten recetas y se realizan encuentros de escritura gastronómica con cocineros y comensales dispuestos a escribir sobre un "patrimonio intangible" de una comunidad que intenta vincular la historia con lo local y particular.

Fuente: Un Museo Común, Museos y Comunidades (2022).

https://rmabackend.cultura.gob.ar/media/publicaciones/UnMuseoComun_Cuadernillo2.pdf

la historia vivida en las cocinas y los patios de la localidad de Ingeniero White, a través de los cuales se ponen en evidencia las relaciones que emanan del encuentro entre la vida cotidiana y la producción portuaria.

Por el contrario, el Museo de Historia y el Museo de Bellas Artes estaban enfocados en los bienes de las familias más acomodadas de la ciudad de Bahía Blanca, por lo que la decisión política de Isabel Barros de Taramasco -que llevó adelante el arquitecto Reynaldo Merlino como Director de 1987 a 2003- marcó la senda sobre la que más tarde se gestó el Museo Taller Ferrowhite. En efecto, Ferrowhite no hubiera existido sin el Museo del Puerto y, sin embargo, ambos Museos –del Puerto y Ferrowhite- forman parte de la misma genealogía, comparten el mismo espacio geográfico, como así también un cierto enfoque que anhela la construcción de un museo no convencional, con matices que, a su vez, los distingan.

Después de todo, también poseen sus diferencias que resultan notables en el sentido que se trata de diferencias complementarias. Por ejemplo, el Museo del Puerto está situado en una construcción de chapa y madera construida por la empresa Ferrocarril del Sud como Resguardo de Aduana en 1907. Se trata de una arquitectura particular y más pequeña que la de Ferrowhite que, con características de arquitectura racionalista está emplazado en un edificio de mayor escala y empalmado sobre una estructura de hormigón armado de extraordinaria solidez y que además fue inaugurado en el año 1962.

Figura 13
Museo del Puerto de Ingeniero White



Figura 14
Museo Taller Ferrowhite



Por tanto, se constituyen en dos mundos diversos que participan de una misma historia pero que, en sus divergencias, se complementa uno en el otro. En definitiva, ambos son museos a los que se les cuelga habitualmente la etiqueta de “museo comunitario” y ciertamente, se trata de dos instituciones estatales-municipales que adquieren dinámicas que se podrían pensar como comunitarias porque implican el trabajo voluntario solidario de numerosos vecinos. Y en este aspecto, es relevante resaltar que el asunto no consiste en definir una nueva categoría de museos, sino en reconocer que cada uno de estos lugares, constituye un

proyecto en sí mismo porque a partir de la apropiación de su herencia, su memoria, su religión y su idioma, se proponen servir al futuro, al desarrollo y, al mismo tiempo, reafirmar sus derechos políticos (ENT5-HdV, 2023, 00:19:35).

3.2. Fundación y emergencia

“(...) porque deseaban que algo suyo o algo que tenían en común con los demás fuera más permanente que su vida eterna”.

(Arendt, 2005, p. 64)

Hermanado al Museo del Puerto, el Museo Taller Ferrowhite surge, en sus inicios, como una posibilidad de extensión de aquel Museo en el edificio que fuera el taller de mantenimiento de la ex Usina General San Martín –propiedades que habían sido transferidas a la órbita municipal-. Por tal motivo, el Museo del Puerto solicita y obtiene un subsidio de la Fundación Antorchas, recurso aportado que, en el año 2003, permite reacondicionar dicho edificio, en principio, como un espacio de conservación paralelo. Asimismo, aparece la oportunidad de alojar un conjunto de documentos, publicaciones, fotografías y planos del ferrocarril que algunos ferroviarios y en particular uno que los nucleaba, llamado Adolfo Repeti, habían ido salvando durante el proceso de privatización y desguace de la empresa Ferrocarriles Argentinos, entre 1991 y 1998. Sin embargo, dicho material había sido puesto a resguardo de la Municipalidad y permanecía arrumbado en un edificio en Bahía Blanca, en muy malas condiciones.

Por lo tanto, a medida que se producía el tránsito y con el objetivo de constituir un museo ferroviario y un archivo vinculados a la historia de Bahía Blanca, Ingeniero White y la zona, Reynaldo Merlino consideró que el espacio debía convertirse en un museo autónomo, una unidad administrativa con presupuesto propio y suficientes recursos para avanzar en la puesta en marcha del lugar. De esta manera, gracias a su iniciativa y el diseño de su proyecto, nace Ferrowhite en la esfera de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca. En este sentido, se podría señalar que hubo un acompañamiento constante de parte de la Intendencia municipal -en la figura del radical Jaime Linares- y de la Secretaría de Cultura que apoyaron el proyecto y movilizaron fondos para que se concretara. No obstante, ambos Museos se pueden entender como una especie de micro-políticas de Estado conquistadas con esfuerzo gracias a la suma de una pluralidad de hechos como la insistencia de Reynaldo Merlino de abrir un nuevo espacio, la voluntad del equipo del Museo del Puerto de presentarse al concurso de subsidios de Fundación Antorchas y finalmente el reconocimiento de haber ganado ese subsidio. Luego, el logro obtenido, definitivamente disparó y movilizó la

idea, cuyo proceso de realización fue llevado a cabo por Cristian Peralta –una persona que formaba parte del equipo y hoy vive en España- con el acompañamiento de manera decisiva del intendente de Bahía Blanca. En ese sentido, vale destacar que la institución se constituye en el traspaso de un gobierno a otro, ya que en noviembre de 2003, y antes de terminar su ciclo, Linares lleva adelante una primera apertura del edificio recuperado como espacio dependiente del Museo del Puerto y con parte de los objetos de la colección en sala. Así pues, exactamente un año más tarde, el 6 de noviembre de 2004 y con una nueva administración de otro signo político, el Museo se abrió al público plenamente constituido, lo que demuestra que la nueva gestión de gobierno apoyó su proceso.

Por otra parte, desde sus comienzos, el Museo adopta una impronta comunitaria por lo que se plantea como objetivo la constitución de un archivo oral. De esta manera, el vínculo con la comunidad le permite la incorporación de una considerable cantidad de fondos personales de trabajadores de los ferrocarriles, las usinas y los puertos de Bahía Blanca entre 1900 y 1997. Igualmente, gracias al aporte de ex trabajadores ferroviarios que reconocieron en esos objetos una historia personal y a la vez, colectiva, se va realizando un minucioso trabajo de identificación, clasificación, organización y descripción de los documentos, de manera tal de determinar su origen, restituir la estructura de las empresas ferroviarias y poder darle forma al conjunto (Guía del archivo de Ferrowhite Museo Taller, 2022). Al mismo tiempo, se da origen al archivo-biblioteca, área que tiene un rol fundamental para el museo y al que pronto se van sumando otros fondos institucionales como el de la Escuela Carlos Gallini, el del sindicato La Fraternidad en Ingeniero White, los de los Talleres Ferroviarios Coronel Maldonado y Talleres Bahía Blanca Noroeste.

A diferencia de un museo de trenes, Ferrowhite atesora objetos que además de representar un “patrimonio”, son el testimonio de personas que se unieron para rescatar y poner a resguardo los fragmentos de las memorias de vida de numerosos trabajadores. Por lo que, los sentidos museísticos no solo están puestos en las piezas y elementos custodiados, sino también en los hombres y las mujeres que, en forma mancomunada, se encargaron de asegurarlos para que la historia no fuera olvidada. Entonces, es aquí donde se hace evidente, como expresa de Varine (ENT5-HdV, 2023, 00:32:06), legado, territorio y comunidad constituyen los pilares que juntos no hacen un museo, sino que construyen un proyecto³⁹.

Después de todo, Ferrowhite es un museo taller que genera herramientas cuyo objetivo es comprender el presente a partir de los objetos y documentos del pasado y, por ende, poder construir una perspectiva del futuro. Asimismo, el Museo tiene como premisa no perder

39 Es traducción propia, “...*heritage is one part, the territory is another one and the community, the population, the third one. So, the three together, then make a project. They don't make a museum. They make a project*”.

nunca de vista la experiencia de aquellos que forman parte de la historia y que aún hoy, dando muestras de un sentido identitario, se acercan al sitio para compartir sus relatos. En este sentido, el hecho de legar una herencia a las siguientes generaciones para que se la apropien, la conserven y al mismo tiempo la transformen, dándole una nueva vida, atesora el designio de “volver novedoso lo que ya ha sido” (Bárcena, F. 2009, p.8).

Figura 15
Herramientas originales que son parte de la exposición permanente del Museo. Entre ellas, palas, barretas, criquets y catracas.



Figura 17
Farolería. Exposición de faroles y sobre la mesa, mensajes que dejan los visitantes



Figura 19
Detalle del nomenclador alusivo a la “Farolería”



Figura 16
Reproducciones de herramientas fabricadas en cartón corrugado: tuercas, llave inglesa, martillo y yunque.



Figura 18
Detalle de los mensajes que han escrito los visitantes respondiendo a un disparador que propone el Museo: “un trabajador/a no es sólo un trabajador/a”

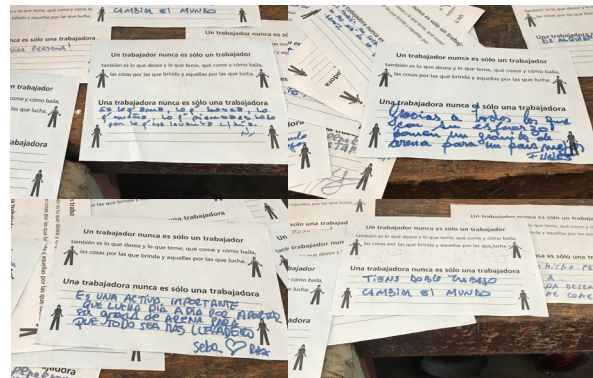
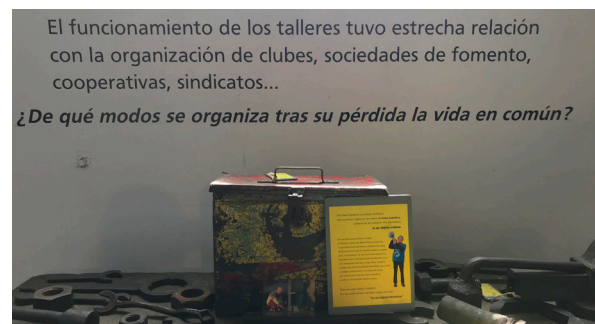


Figura 20
Entre herramientas un mensaje que explica por qué una llave inglesa es un objeto histórico cuando está en manos de Pedro Caballero.



3.3. Dos consignas: ser una intervención y ser una herramienta

Una de las primeras consignas del Museo reside en que para entender la historia que cuenta en sus interiores se recomienda prestar especial atención al exterior, al paisaje que lo rodea. Es decir, la existencia del propio Museo constituye una intervención en ese paisaje y en relación a esto, Carlos Mux comenta "(...) ¿dónde está lo interesante...? (...) ¿en qué punto intervenimos? (...) ¿por qué es una intervención en el espacio? Tal vez es una intervención porque es algo inesperado que está en un lugar que no debería estar..." (ENT1-MTFW-CM, 2022, 00:38:29). Tal es así que, al recorrer el entorno en el que está emplazado se puede divisar desde la presencia de los elevadores que, entre 1963 y 1991, pertenecieron a la Junta Nacional de Granos y los actuales silos de las transnacionales Toepfer y Cargill, hasta la usina inglesa del Ferrocarril Sud del año 1987 y la usina soviética que comenzó a construirse en 1978. Además, integran el paisaje el extenso puente La Niña por el cual cruzan, en forma constante, los medios de transporte: autos, colectivos, camiones hasta trenes y desde el que se alcanza a distinguir el imponente castillo de estilo medieval que en 1928 comenzó a construir la compañía Italo Argentina de electricidad.

Figura 21
Elevador III y pasaje con restos de barcos abandonados



Figura 22
Desde la Rambla Arrieta, vista de Puerto White



Figura 23
Espacio verde entre la Ex Usina y el Museo. En el centro La Casa del Espía y detrás la Terminal Toepfer.



Figura 24
Desde la Rambla Arrieta, vista de la Terminal Toepfer, ADM Agro



Sin embargo, aquella consigna tiene que ver con cuestionar la idea tan arraigada de que un museo es, en principio, una construcción física. De hecho, existen museos célebres instalados en majestuosas obras arquitectónicas como por ejemplo el Museo de Louvre que ocupa un palacio real y por lo tanto, adquiere una iconicidad que parece recortarlo de su entorno. Otro caso podrían ser los Guggenheim⁴⁰, museos de notable arquitectura, emplazados en edificios que han sido diseñados ex profeso, de formas singulares que los distinguen y que portan la firma de un renombrado arquitecto, características todas que les permiten ser considerados un patrimonio en sí mismos, pero que también corren el riesgo de traccionar hacia el pasado y la idea elitista del acceso a los bienes culturales.

Por el contrario, el planteo de Ferrowhite trata de sintetizar, en cierto sentido, que “el museo empieza afuera”. Es decir, mientras aquellas icónicas edificaciones se convierten en elementos que resaltan y se despegan del paisaje, Ferrowhite, en su materialidad, en su edificio, se transforma en un punto de pasaje de una red que lo trasciende, en un nodo de conexión. En este sentido, está más allá y puede conectar tanto con su entorno geográfico y los barrios que lo circundan como también con encuentros internacionales como la *documenta*⁴¹, una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo a la que fueron invitados en el año 2022 por el proyecto *Isla Invisible*⁴² (ENT6-MTFW-NT, 2023, 00:59: 26).

Del mismo modo, existe una conexión con la siguiente consigna del Museo que plantea “el museo como herramienta”. Esto es, que funcione como una lupa, como un par de anteojos o como una tenaza, en otras palabras, que aquellos que lo visiten tengan la posibilidad de pasar por una experiencia que los afecte y los modifique, que sea algo útil para mejorar sus vidas y luego, no ser la misma persona. Por lo tanto, el concepto del Museo actuando como una intervención es clave porque trasciende el paisaje y se adentra en las necesidades de la comunidad.

Por otra parte, el espacio geográfico que ocupa el Museo resulta ser el menos esperable y propicio para emplazar una institución de estas características ya que se trata de un sector que formalmente, está asignado a las industrias. De hecho, sus vecinos inmediatos no

40 Noticias de Arquitectura (4 de noviembre de 2018). Los Museos Guggenheim: polémicas arquitectónicas. <https://noticias.arq.com.mx/Detalles/21261.html#:~:text=Desde%20hace%20muchos%20a%C3%B1os%20el,del%20arte%20desde%20Estados%20Unidos>.

41 La *documenta* (con d minúscula) es una exposición de arte contemporáneo que se lleva a cabo en Kassel, Alemania y está considerada entre las más importantes del mundo. Se realiza cada cinco años, desde 1995 y dura 100 días. Su última edición fue la número 15 y tuvo lugar entre el 18 de junio y el 25 de septiembre de 2022. Fuentes: <https://es.wikipedia.org/wiki/Documenta> / <https://documenta-fifteen.de/en/>

42 El proyecto *Isla Invisible* aborda el desarrollo de viajes y residencias artísticas en el estuario de Bahía Blanca. Su finalidad está dirigida a producir obras, muestras y publicaciones que permitan reflexionar sobre la relación de la comunidad con el ecosistema que la rodea. El tema se desarrolla en el Capítulo 3, Apartado 3.6.3. (página 68).

son personas sino grandes empresas mientras que, la posición excéntrica y singular que ocupa el Museo no es precisamente residencial, por el contrario, es un sector industrial. A pesar de esto, su ubicación, en esa zona de grandes terminales y petroquímicas que funcionan con una dinámica cerrada sobre sí misma, sombría y de espaldas a la población, permite que el público que recorre la muestra tome conocimiento de la historia del trabajo que existe detrás de esos enormes silos y elevadores.

3.4. El Museo y su posicionamiento ideológico-político

Principalmente, el Museo Taller Ferrowhite aborda el tema del proceso de privatización y desmantelamiento de la empresa estatal. Por tal motivo, no es neutral y se asume desde un lugar de la historia que está narrando que no le es ajeno. Esto es, en su muestra permanente, pone en evidencia una toma de posición lo suficientemente clara en referencia a que aquel proceso no supuso un beneficio para la nación, sino que, por el contrario, acarreó un perjuicio y juntamente, causó un trauma en una multitud de personas vinculadas a la organización del ferrocarril.

Sin embargo, el museo no tiene una pertenencia ideológica cerrada ni una visión partidaria de ese proceso, sino que su exposición, si bien adquiere un sesgo, al mismo tiempo, abre un debate que invita a pensar al respecto. Así pues, los sentidos museísticos toman posición y recogen una mirada ideológica detrás de la cual emerge una discusión subjetiva en torno al proceso histórico y la forma en que se sucedieron los hechos. Por eso, la instalación del debate no significa una condición ideologizada del guión museográfico, sino que la discusión está relacionada con una perspectiva plural. En consecuencia, lo ideológico no es necesariamente el lugar del error, sino ahora bien, el lugar en el que se estima una toma de posición para plantearse como ver el pasado, pero también qué expectativas se consideran acerca de qué hacer a futuro.

Por otra parte, la constitución del Museo no fue azarosa, ni fortuita, ni planificada, por lo que sería paradójico que, habiéndose gestado a partir de la recuperación de objetos recogidos y cuidados por ferroviarios que habían cesado en su labor, tuviera una postura favorable acerca de las privatizaciones. Asimismo, como parte de su misión fundacional, el Museo busca, bajo su responsabilidad, tener una reflexión un poco más amplia de esos procesos tan complejos. Por eso, ofrece un debate abierto y desde ciertas miradas sobre todo aquellas ajenas a la experiencia del trabajo ferroviario.

En tal sentido, el desafío consiste en cómo llevar la cuestión de la pregunta y el debate abiertos a la sala, ya que el espacio físico tiende a fijar sentidos y la muestra no es

exactamente una muestra permanente sino que, y podría definirse como “impermanente”⁴³, está todo el tiempo cambiando (ENT6-MTFW-NT, 2023, 00:45:58). Así, a partir de ciertos dispositivos, se incorporan miradas antagónicas que ponen en relación al día a día con procesos históricos de mayor escala. Por ejemplo, esto se traduce en recursos, tal vez simples, como los obreros realizados en fibrofácil vestidos con unos delantales y objetos imantados que están expuestos desde los inicios de la muestra del Museo. Se trata de imágenes que representan un estereotipo que probablemente nunca tuvo correlato con la realidad, es decir, nunca hubo obreros con el torso desnudo que portaran herramientas y cascos. Sin embargo, los delantales se convierten en pizarras donde los visitantes tienen la posibilidad también de expresarse; a esto se suma la existencia de globos de diálogo para que puedan ser inter-

Figuras 25 y 26

Obreros de madera que encuentran al ingreso de la muestra y durante el recorrido.



Figuras 27

Obrero intervenido durante el evento “Catar 2022, el primer mundial de la cerveza”, que se celebró en el puerto de Ingeniero White.



43 Categoría dada por los actores. Se incorpora la calificación que los mismos actores realizaron al momento de las entrevistas, prestando atención a los conceptos *en vivo*, es decir las palabras que empleaban para explicar la situación (Vasilachis de Gialdino, 2007).

Se entiende por *impermanente* aquello que no tiene continuidad, estabilidad, continuación o duración, sin limitación de tiempo o que no se puede quedar o permanecer en un lugar o sitio. Fuente: <https://definiciona.com/impermanente>. Recuperado el día 24 de julio de 2023.

#RAEconsultas «Impermanencia» es un derivado bien formado, perfectamente válido y documentado con el sentido de ‘falta de permanencia, inestabilidad’. Fuente: <https://twitter.com/RAEinforma/status/1621069097403355136?lang=es>

venidos de manera que la persona le ponga voz al obrero, pudiendo referirse al estar o no de acuerdo con lo que la exposición transmite.

En esta misma línea, aparecen los tres obreros del juego “¡Andá a laburar al puerto!”⁴⁴, una actividad desarrollada en el año 2018, que convocó a docentes y estudiantes a explorar las transformaciones del trabajo asalariado a partir de la imagen del obrero que habita las salas, en contraste con la experiencia de quienes trabajan actualmente en el sitio y frente a los cambios laborales que atravesó el mundo a lo largo del tiempo.

Figura 28
Flyer promocional de la actividad “¡Andá a laburar al puerto!”



Además, el recurso de los obreros en madera, también ha servido para convertir a los modelos en “Obreras para armar”, un ciclo de talleres realizado entre junio y septiembre del 2019 que convocó a mujeres vinculadas al museo y con la finalidad de proponer, a lo largo de cuatro encuentros, qué trabajadoras querían que se visibilizaran en la muestra de Ferrowhite. Por consiguiente, estos recursos no solo intentan flexibilizar un poco la rigidez que posee la muestra sino también incorporar la palabra del visitante e instalar de forma genuina, el debate, teniendo en cuenta que la historia es esa conversación política y por tanto e inevitablemente, polémica.

Asimismo, los museos se suelen asociar a la idea de conservar un sentido del pasado, definición que tal lo expresado en el Capítulo 1, Apartado 1.4. ha ido cambiando, parti-

⁴⁴ A Laburar. <http://museotaller.blogspot.com/2018/04/anda-laburar-al-puerto.html> (Consulta julio 2023)

Al puerto a laburar. <https://museotaller.blogspot.com/2018/03/al-puerto-laburar.html> (Consulta julio 2023)

Figura 29
Obreros de madera pertenecientes al juego “¡Andá a laburar al puerto!”



Figuras 30
Ronda de mujeres del taller “Obreras para armar”



Figura 31
Taller “Obreras para armar” en pleno trabajo creativo.



Figuras 32
Integrantes y docentes del taller con la figura vestida de maestra.



Nota: Durante la actividad los tres obreros se convirtieron en una maestra, una bolsera y una microempresaria, imágenes representativas de tres momentos de la historia del puerto de Ingeniero White.

cularmente desde la aparición de la Nueva Museología que propone un museo en el que se desarrolle la dimensión participativa de la comunidad a partir de los vínculos sociales y la vida colectiva. Por eso, la idea del museo taller tiene que ver con la paradoja de que solo se puede conservar aquello que uno transforma, que está en la sala y va más allá de una mirada histórica del proceso. Por tal motivo, en uno de los grandes rincones del museo conformado por un depósito semi abierto y semi cerrado se puede observar un cartel que porta una frase, una especie de llave maestra respecto de cuál es el sentido primario de Ferrowhite como museo taller: “Solo somos capaces de conservar aquello que se transforma y solo somos dueños de aquello que se comparte”. Entonces, esa doble operación, la de conservar transformando y la de sentirse dueños o parte desde lo que comparte, es también una identidad propia del Museo que guarda relación con la forma en la que concebimos la vida.

3.5. Sentidos museísticos y procesos de continuidad

Tradicionalmente, el museo ocupa un lugar de saber porque -como afirma la definición del ICOM- “investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial”. No obstante, la historia de la institución ha puesto en cuestión determinadas figuras que adquirirían el rol de autoridad museográfica. En tal sentido, ya casi no se habla de realizar visitas guiadas, sino que lo que se intenta es producir experiencias llamadas visitas acompañadas, es decir, momentos en los que una persona conduce a los visitantes y en el recorrido comparte relatos e historias acerca de las piezas y documentos expuestos.

En otras palabras, se trata de una mediación donde los visitantes recordarán la exposición gracias al relato que existe detrás de cada objeto. Asimismo, en numerosos casos, son los mismos miembros de una comunidad que participan como mediadores y acompañan la visita con sus narraciones de vida. De ahí que, este fenómeno se da también en Ferrowhite, donde lo que se busca es encontrar maneras de horizontalizar el saber y de entender que no es el Museo el que sabe y el público el que ignora, sino que, en tal caso, el aprendizaje se lleva a cabo entre todos. En este sentido Miravalles (ENT8-MTFW,AM, 2023, 00:21:19) relata

En el depósito hay objetos que no tenemos la menor idea de qué son, donados por alguien que a lo mejor, tampoco tenía la menor idea de qué era el objeto. Y algún visitante ferroviario, que viene, entra al depósito o pregunta si tenemos tal cosa, se lo mostramos y él ahí cuenta su propia experiencia con ese objeto, pero no era ese objeto físicamente, sino su funcionalidad.

Además, el Museo no cuenta con personal para atención de sala de manera específica por lo que, en varias oportunidades se produce una suerte de rotación entre los trabajadores de la institución y no necesariamente para una visita guiada, sino por el contrario, hacer de guía explicativa en el caso que sea necesario y al mismo tiempo, poder comprobar como funcionan los dispositivos con los diferentes públicos.

Así pues, la experiencia de mediación se produce a partir de un ejercicio que el Museo lleva adelante y que consiste en poner a girar a los propios objetos que están ubicados en un soporte –mesa- que da vueltas. De esta manera, las personas, en lugar de peregrinar guiadas en torno a los objetos, tienen la oportunidad de tomar una pieza y asociar un recuerdo, una historia o una pregunta relativa a ese elemento. Por ende, las visitas periódicas que se organizaban y contaban con la asistencia de aquellos hombres y mujeres conocedores de la historia del ferrocarril y sus trabajadores, proponían invertir la situación de contemplación invitando a los visitantes a relatar sucesos a partir de los objetos de la colección. Total que, después de varios recorridos se generaban numerosas historias en las que el objeto dejaba de tener un cartel denominador para convertirse en un portal, esto es, un disparador de innumerables

sentidos de lo museístico (ENT6-MTFW-NT, 2023, 00:18:28).

En la misma línea, entre los años 2006 y 2010 se producía la experiencia del proyecto de teatro documental que colocaba en el lugar del saber a los testigos de la historia, a partir de la puesta en escena de la vida de los distintos obreros, contada por ellos mismos. Entonces, en diversas ocasiones, utilizando los objetos de la colección se relataba la experiencia de vivir en Ingeniero White y haber trabajado en el Ferrocarril. Era el caso de Pedro Caballero, una persona significativamente valiosa para el Museo, de extrema memoria, que relataba su vida en una obra denominada Archivo Caballero. Mecánico de locomotoras, Pedro era un español que había crecido en el puerto, por lo tanto, comenzaba la puesta armando el barrio de la infancia en el piso de la sala, con las piezas de la colección del Museo. De este modo, con las mismas tuercas y llaves con las que había trabajado toda su vida, representaba a cada uno de sus afectos, por ejemplo, levantando una tuerca, mostrándola al público y definiéndola como la madre. Sin embargo, nada daría suponer que ese pedazo de fierro podría representar a una mamá, pues esa idea no había surgido de la directora de la obra, Natalia Martina, sino que había sido producto de una dinámica de conversaciones y ensayos. Por consiguiente, el concepto de autoridad citado al principio, se corre de los privilegios de las jerarquías que encarnan en la institución museo para dar lugar a las narrativas de quienes vivieron las crónicas y las convierten en los sentidos museísticos del museo taller.

De igual importancia son los buques archivos de Roberto Bochaconte, un empleado de la Dirección Nacional de Vías Navegables. Apodado “Bocha”, este trabajador que se desempeñaba como conductor de una chata barrera -embarcación que permitía desplazar el barro de los dragados para mantener el calado de los muelles- construyó una maqueta de buques portacontenedores con denominaciones particulares. Es decir, cada contenedor, en lugar del nombre de las navieras transnacionales, lleva inscripto el nombre de los clubes, los bares y las sociedades de fomento del puerto como si todo Ingeniero White estuviera sumido

Figuras 33 y 34

Buques archivos de Roberto Bochaconte



arriba de contenedores. Por lo tanto, a través de este barco de ultramar, Roberto tuvo la capacidad de contar su historia en un relato que se gestó a partir de un objeto.

A su vez, los fines de semana históricamente distintos vecinos ex trabajadores ferroporuarios se sumaron al equipo de personas que les tocaba abrir el Museo el sábado y el domingo. De manera que, asistían y se instalaban para ayudar y explicar a los visitantes la naturaleza e historia detrás de cada objeto expuesto.

En definitiva, desde el Museo se revalorizan y resuenan las voces silenciadas de estos artesanos obreros, amantes de su oficio que piensan a través de lo que hacen. Entonces, la expresión en las formas de comunicar desde el hacer se convierte en el carácter que distingue a Ferrowhite dentro del panorama que instala un museo re-pensado o re-imaginado. Por lo tanto, el aporte del Museo a ese proceso de construcción consiste en darle lugar a este tipo de prácticas fuertemente significativas.

Según palabras de Testoni (EN6-MTFW-NT, 2023,00:23:55),

Ahora que venimos hablando de la autoridad museográfica y de la jerarquías que encarnan en la institución museo, una de esas jerarquías tiene que ver con los que piensan y con los que hacen. Con el privilegio que supuestamente tiene platónicamente el mundo de las ideas por sobre el mundo de las cosas y de los hechos. Cuando en realidad desde un museo como este se reivindica que en cada operación de la vida, hay un pensamiento implicado. Y que estos artesanos obreros de oficio piensan a través de lo que hacen.

Entonces, la palabra puede cederle el lugar al cuerpo o al hacer, a las formas de comunicar a través del hacer. Es esa, una distinción o algo que distingue a Ferrowhite como museo dentro de este panorama de la institución museo que se está, desde hace años, repensando.

Por otra parte, el Museo se concibe “como una modestísima institución” que guarda relación con un conjunto de organizaciones e instituciones con las que trama la vida del lugar (ENT6-MTFW-NT, 2023, 00:50:36). Esto es, retomando los conceptos de Davis (2019), la capacidad del Museo de valorar la relevancia del entorno cuyos rasgos tangibles e intangibles alcanzan significados especiales y promueven el sentido de pertenencia. Es decir, forma parte de una red de instituciones -como el Museo del Puerto, la Sociedad de Fomento del Saladero, el Centro de Educación Agraria entre tantas otras- fuera de la cual la tarea del Museo no tendría demasiado sentido y tampoco sería tan fácil de sostener. Por lo tanto, el vínculo Ferrowhite con el Museo del Puerto, la Sociedad de Fomento del Saladero, el Centro de Educación Agraria, el Programa Envión y los clubes -entre otros espacios- favorece la permanencia, continuidad y sostenibilidad del Museo.

3.6. Gestión cultural comunitaria

3.6.1. *El Taller ¡Prende!*

Los comienzos y la serigrafía. En primer lugar, el Museo tiene una afable recepción de parte del público de su comunidad de referencia y el Taller ¡Prende! da cuenta de eso. A propósito de su creación, los orígenes del Taller se remontan al año 2008 en base a una idea que no fue gestada dentro de la institución, sino caminando el barrio. Es decir, a pedido de Reynaldo Merlino, la persona que luego se convirtiera en coordinadora de grupos, la profesora de Artes Visuales, Silvia Gattari, recorrió las calles de Ingeniero White para vincularse con escuelas, instituciones y gente de la zona (ENT2-MTFW-SG, 2023, 00:20:07). De ahí que, junto a la diseñadora de indumentaria Malena Corte se decide comenzar con un Taller de Serigrafía para que las personas –sobre todo jóvenes y adolescentes- aprendieran una técnica que les pudiera servir como herramienta de una posible salida laboral. Si bien eran grupos acotados en número –en su mayoría, mujeres- debido a que el espacio era reducido, en varias ocasiones se fabricaba una producción interna que luego se vendía, los fines de semana, en la Tienda del Museo. Total que, se producía un artefacto –una bolsa de tela-, a partir de diseños e inscripciones, como un juego que sucedía dentro del Museo, pero que a la vez, era aprovechado también como práctica propia de los participantes. A pesar de esto, la intención no era que se convirtiese en un comercio ya que no se disponía ni de la capacidad humana ni de venta para sostener un emprendimiento. Sin embargo, el objetivo estaba puesto en agilizar la práctica y adquirir la técnica para dar lugar a distintas producciones externas.

Así fue que, algunas costureras que habían trabajado en distintas fábricas de bolsas de arpilleras de Ingeniero White, se ofrecieron para colaborar en la faena. Sobre todo, porque se trataba de mujeres que habían sido entrevistadas por el equipo de investigación del Museo para la realización de pequeñas publicaciones históricas. Por ende, pudieron dar cuenta y demostrar su práctica como protagonistas directas de la historia que previamente habían compartido para los escritos, transmitiendo su saber a todas las jóvenes y adolescentes participantes del Taller.

Luego, surgió la inquietud de uno de esos vecinos que habitualmente asistían al Museo los fines de semana, Pedro Marto, del barrio Saladero, de recuperar una de las salas de la ex Usina General San Martín –edificio que dan en llamar Castillo- para ampliar el Taller. Por lo tanto, y dispuestos a llevar a cabo el rescate del lugar, Silvia y Pedro, se impusieron la tarea de limpiar el guano de una de las salas, sirviendo el esfuerzo como forma de demostración. Al mismo tiempo, se gestionó un subsidio a partir de la presentación de un proyecto a la Fundación Cargill y de esta manera, la sala fue recuperada en su totalidad quedando formalizada la creación del Taller. Además, la apertura de la sala trajo consigo todos los recursos necesarios

para mejorar la tarea como el piletón, la hidrolavadora, la mesa lineal para los trabajos de serigrafía y el flash de revelado de secado. Finalmente, con el auspicio del programa Puntos de Cultura, en mayo de 2015 Ferrowhite anuncia la apertura de ¡Prende!, describiéndolo como un taller para que “dibujen, recorten, impriman, encastren, remallen, fabriquen un surtido de cosas que sirven para vivir, pero también para contar cómo se vive”⁴⁵.

Por lo tanto, con esta obra, que comenzó en 2015 y se terminó de concretar en 2019, el Museo abrió la puerta del Castillo⁴⁶ y asumió el compromiso de recibir al barrio para que, de alguna manera, haga suyo el espacio conquistado. En este sentido, Silvia Gattari comenta que la intención de los talleres que se planifican y desarrollan en el Museo Ferrowhite es que tengan un asidero institucional, barrial e histórico referidos al lugar de manera que “nos permitan observar las diferencias y alegrarnos del barrio que compartimos” (ENT2-MTFW-SG, 2023, 00:37:46).

A-prender 40 huertas. Dado que, las actividades que se organizan en cada encuentro del Taller ¡Prende! son pensadas desde la lógica de posesión de un asidero institucional con la localidad de la que los protagonistas forman parte, el proyecto de impulsar la creación de huertas comunitarias en el parque del Museo surgió en el año 2019 por sugerencia de una vecina, Gisela López. De este modo, se fue diseñando inicialmente con el acompañamiento y experiencia de Ximena Seleme, trabajadora municipal, nutricionista y promotora del INTA, que coordinaba una huerta comunitaria en un Centro de Salud Piñeyro. Pero la puesta en marcha del proyecto se vio impedida a causa de la pandemia del 2020, por lo que, la intención de llevar a cabo la propuesta en forma presencial quedó descartada.

No obstante, y en pleno confinamiento, Silvia Gattari, coordinadora de la propuesta, junto a las responsables del Área educativa del Museo, Analía Berardi y Julieta Ortiz de Rosas, y la directora del Jardín del Barrio Boulevard Juan B. Justo, se comprometieron acompañando a distancia y poniendo al alcance los recursos necesarios para que las familias pudieran armar las huertas en sus casas. Fue así que, a partir de la aplicación de Whatsapp se estableció el vínculo con los participantes ya que no había demasiado conocimiento previo del tema, por lo que se fue construyendo en forma horizontal, gracias a los saberes y experiencias que cada uno iba aportando en el grupo. Además, el acto de acercarse a los hogares

45 Fuente: <http://museotaller.blogspot.com/2015/04/prende.html> (Consulta agosto 2023)

46 En efecto, la puesta en marcha del Taller Prende en ese espacio les permitió, más tarde, recuperar otra sala contigua donde pusieron a funcionar la Imprenta de tipos móviles del Castillo. Así fue que, el domingo 25 de septiembre de 2022 presentaron *181 CLISÉS Gráfica ferroviaria expandida*, una muestra de las obras gráficas producidas por Guillermo Beluzo y Patricio Larrambebere a partir de una serie de clisés tipográficos que pertenecieron a la desaparecida imprenta del Ferrocarril Belgrano y que la Agrupación Boletos Tipo Edmonson sumó al patrimonio del Museo Nacional Ferroviario. Fuente: <https://cultura.bahia.gob.ar/181-clises/> (Imágenes en Anexo, carpeta C. Registro de trabajo de campo/a.Registro audiovisual Taller Prende/Imprenta de tipos móviles).

y dejar la figura de anfitrionas para convertirse en visitantes, permitió a las coordinadoras del Museo ser observadoras y comprobar que no todos los lugares disponían de un espacio para construir la huerta. Debido a esto y al éxito que demostraba la iniciativa, surgió la idea del armado de cajones de cultivo y en consecuencia, la presentación del proyecto en el programa Puntos de Cultura. Finalmente, en el mismo año 2020, se lo presenta bajo el nombre *A-prender 40 huertas*⁴⁷ que hace referencia tanto al taller como al número de familias que participaron.

Figura 35
Flyer promocional del Taller Prende



Figura 36
Taller de Serigrafía



Figura 37
Remeras, bolsos y cartucheros fabricados por las participantes del Taller de Corte y Confección del Prende.

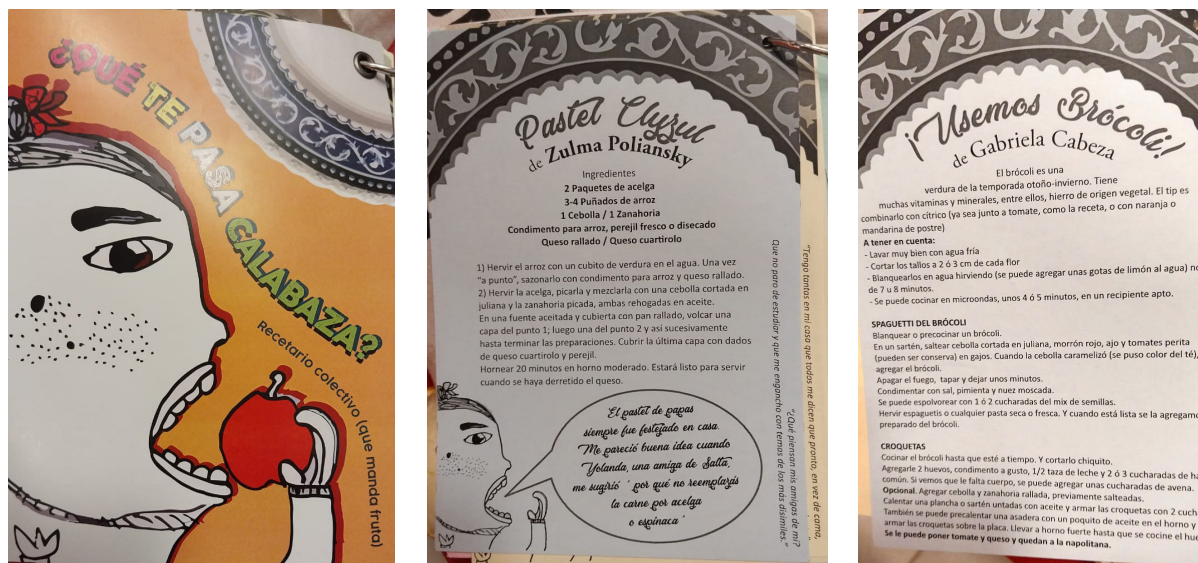


Dado que el resultado de la presentación fue favorable, recibieron un apoyo económico que les permitió seguir trabajando en el proyecto durante el año 2021. De esta manera, no solo construyeron los cajones de cultivo sino que también se facilitó el trabajo de compost, se adquirieron herramientas al mismo tiempo que se armó un recetario colectivo, como muestran las Figuras 38, 39 y 40, denominado “¿Qué te pasa calabaza?” que consiguieron imprimir y poner en circulación. Por otra parte, cabe destacar que gracias al acompañamiento y la inter-

47 Redacción Ecodías (22 de septiembre de 2021). Ecodías. Comparten aprendizajes valiosos. <https://ecodias.com.ar/cultura/comparten-aprendizajes-valiosos/>

Figuras 38, 39 y 40

Tabla, recetas y recomendaciones que forman parte del recetario colectivo “¿Qué te pasa calabaza?”



vención de Ximena Seleme, tuvieron un acercamiento con dos ingenieras del INTA quienes se incorporaron y colaboraron con el grupo de huertas. También, la iniciativa permaneció articulando con el Grupo de Nutrición del Centro de Salud “Leonor Cappelli” de Ingeniero White, el INTA Bahía Blanca y la Red de Productores hortícolas del Sauce Chico.

El trabajo conjunto. En principio, para la permanencia del Taller ¡Prende! resulta fundamental el trabajo en equipo, la vinculación entre todos los integrantes y el aporte que cada uno pueda hacer, a fin de obtener resultados favorables. Por otra parte, la conexión entre el barrio y el taller es una relación establecida que da respuesta a una población exigente, aunque complacida de asistir a los encuentros. Además, y a pesar de vivir en un territorio hostil, con problemas ambientales, los vecinos y vecinas se han apropiado del espacio y a la vez, se ha producido un acercamiento al puerto, en parte también, gracias a las actividades del Taller. Es así que, Gattari expresa “... acá hemos logrado establecer vínculo y me parece, que de eso se trata” (ENT2-MTFW-SG, 2023, 00:12:15). Mientras que Peluffo (ENT4-MTFW-YP, 2023, 00:08:46) comenta que la gente le pregunta de qué se trata y explica que no tienen una definición “... nos vamos de costura a hacer conservas, de conservas a un taller de serigrafía o a fabricar hornos de barro y hasta el taller de chicos que es al que estamos más enfocados...”

En tal sentido, el barrio desempeña un papel fuertemente significativo ya que, sus lecturas, su historia y sus relatos permiten tener un enclave institucional que, a los responsables del taller, les proporciona herramientas para construir propuestas en las que los habitantes puedan observar y valorar el lugar, al mismo tiempo que comparten experiencias. En referencia al Prende, Berardi relata que la apertura del taller fue un proceso transicional que permitió llegar en forma directa a “una comunidad más nueva” (ENT9-MTFW-BOR, 2023,

00:43:11). Así pues, se define como un taller de puertas abiertas en el que los participantes pueden ingresar cuando lo deseen y también dejar de asistir sin compromiso alguno. Sin embargo, aunque algunos se conozcan y otros no, se produce un especie de universo propio, en el que cada uno permanece porque le interesa pertenecer y participar de los encuentros.

De ahí que, se organicen actividades con instituciones que implican salir del museo y reconocer el lugar que los rodea. Como por ejemplo, la convocatoria de la Sociedad de Fomento del Barrio Boulevard para colaborar en el armado de la Plaza del Cangrejo a partir de la pintada de cubiertas o el viaje en barco para reconocer la conexión de la playa con el puerto y, al mismo tiempo, ver el paisaje desde el agua para luego construir un barrio imaginario a sus orillas. En virtud de esta propuesta, surge el reconocimiento de las aves playeras junto a los guardaparques de la Reserva Natural -mencionada anteriormente- y más tarde el de las aves del parque con Rodolfo Díaz⁴⁸, el responsable de la Casa del Espía⁴⁹, el café del Museo.

Finalmente, en los últimos encuentros, construyeron junto a las familias, las cajas nidos para instalar en los patios y huertas de cada uno. De esta manera se conectaba el tema de las aves con la actividad previa de las huertas.

En resumen, todas las actividades del Taller se entrelazan, al tiempo que articulan a los diferentes miembros de una familia, a los vecinos y vecinas en una participación conjunta en la que se observa, se reflexiona y se aprende construyendo conocimiento, valores de pertenencia y conciencia acerca del territorio que se habita. Tal es así que, en el año 2022, quedaron seleccionados en el concurso de proyectos de la Fundación Williams, denominado *Ensayar Museos*⁵⁰, para llevar adelante la idea de transformar al Prende, además de un espa-

48 Además de ser el responsable del café del Museo, Rodolfo Díaz realizó una investigación histórica y publicó un libro con las historias de Elena Franke, Gladys Bottini y Elena Compiano quienes vivieron en La Casa del Espía entre 1932 y 1970. Elena Franke era nieta de Gustav Monch, el alemán que los rumores señalaron como informante nazi. El libro puede descargarse del siguiente enlace: https://issuu.com/ferrowhite/docs/libro_-_la_casa_del_espi_a (Toda esta información fue obtenida de la visita al lugar durante la charla con Rodolfo).

49 *La Casa del Espía* es el edificio donde funciona el café del Museo y lleva ese nombre porque alberga una historia a partir de haber sido la residencia de los jefes de la Usina General San Martín. Desde 1932 y hasta mediados de los años sesenta fue ocupada por varios y uno de ellos –el primero– fue el alemán Gustav Monch que vivió allí con su familia en épocas del ferrocarril inglés, durante la Segunda Guerra Mundial. Las historias populares relatan que fue detenido por la policía o la prefectura y el hecho se convirtió en un enigma nunca resuelto. Las sospechas recaen en si era o no un espía del Tercer Reich que poseía un transmisor de radio oculto en la planta alta del castillo para reportar el movimiento de los buques ingleses. Lo cierto es que la leyenda del espía nazi quedó relacionada con la casa y de ahí su denominación actual. Fuente: <https://www.ingenierowhite.com/la-casa-del-espia/>

50 *Ensayar Museos* es un concurso para atraer ideas novedosas y transformarlas en proyectos que generen impacto en sus comunidades y proporcionen nuevos aprendizajes para el sector. La 5ta edición *Ensayar Museos* 2023 recibió 158 postulaciones de museos e instituciones de 17 provincias. Se preseleccionaron 29 propuestas cuyos equipos participaron en sesiones de retroalimentación y capacitaciones orientadas a enriquecer la formulación de los proyectos definitivos que concursaron por financiación. Fuente: <https://fundacionwilliams.org.ar/proyectos-seleccionados-ensayar-museos-2023/>

cio de taller, en un espacio también de exposición. Esta oportunidad los coloca en un lugar de reflexión y cuestionamiento acerca de las relaciones entre el espacio, el Museo, la colección y la muestra, al mismo tiempo que involucra a la vecindad, la familia y las instituciones en la labor concretamente museográfica. Por lo que, el proyecto se está actualmente desarrollando con aquellas personas que deseen participar de los distintos talleres del equipo del Museo con el objetivo de generar una conversación amplia en la que se dialogue y se intercambien ideas y opiniones⁵¹.

3.6.2. Museo y educación

A diferencia del Museo del Puerto, Ferrowhite no está pensado desde un concepto localista, es decir, existe un trabajo muy intenso con escuelas y asisten grupos no solo de Bahía Blanca sino también de toda la región. En este aspecto, el Área Educativa del Museo está a cargo de Analía Berardi y Julieta Ortiz de Rosas, quienes comentan que planifican y atienden a todos los grupos que visitan y se acercan al espacio: desde instituciones educativas formales y no formales hasta espacios de adultos mayores y de educación especial. Se trata de una función que abarca un espectro amplio a trabajar ya que también participan -expresa Berardi al comienzo de la entrevista- de “todo lo que sucede en el ¡Prende!” (ENT9-MTFW-BOR, 2023, 00:01:47) a la vez que realizan tareas de investigación para el Archivo del Museo. En este sentido, se puede citar el libro *Bolseras*, presentado en el año 2007 y que es el testimonio de mujeres obreras que trabajaron en las fábricas de bolsas de arpilleras para almacenar cereales, ubicadas en el puerto de Ingeniero White, entre los años 50 y 60⁵². Por eso, Ortiz de Rosas agrega (ENT9-MTFW-BOR, 2023, 00:07:08).

...y también una tarea que cumplimos tiene que ver con abrir este Museo los fines de semana, que también es parte de todos los integrantes de Ferrowhite. Como que hay ahí siempre una concepción de que todos, más allá de las tareas que hagamos, las funciones que tengamos, no perdamos vinculación con esos públicos diversos que visitan el Museo los fines de semana.

Por otra parte, las propuestas educativas abarcan visitas en las que se cuenta no solo la historia del trabajo en el puerto y su legado sino también se comparten saberes y prácticas que fortalecen el vínculo con la comunidad. Asimismo, la demanda proviene casi

51 El proyecto se denomina “Múltiple” y “se define como un dispositivo de museografía mutante”. En el siguiente link se puede ver la videonota enviada a la Fundación Williams para participar del concurso. <https://www.instagram.com/p/CgxB19fDSTL/>

52 Este cuaderno de relatos fue el resultado de un trabajo realizado en el Museo por Analía Bernardi -que en ese entonces era pasante en Ferrowhite-, Lucía Cantamuto y Esteban Sabanés, alumnos de las licenciaturas en Historia y en Letras de la Universidad Nacional del Sur. <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/pdf/Bolseras.pdf>

siempre desde afuera hacia adentro del Museo, en otras palabras, es la institución educativa la interesada en concurrir al lugar. Por eso, la relación con las docentes es notable ya que son ellas las que proponen el vínculo y el interés por visitar el Museo y concretar el encuentro educativo. Por lo tanto, las visitas se planifican de acuerdo a las necesidades que manifiestan los diferentes grupos, tanto sea un establecimiento formal, como aquellos que se acercan por ejemplo, los fines de semana, teniendo siempre presente, que la finalidad es ejercitar el ida y vuelta continuo con el público. Así, el abordaje de los temas en cada caso, es diferente, como también el formato de la visita, la duración y el discurso. Entonces, ningún encuentro es igual al otro por lo que es sustancial el vínculo previo con los docentes, que requiere predisposición a escuchar qué intereses alberga el grupo, comprender sus características particulares e identificar los temas que están trabajando en el aula y desean sean tratados en el encuentro.

Sin embargo, siempre se busca construir un vínculo genuino y auténtico sobre todo con “la comunidad del Barrio Bulevard que es la incidencia más fuerte del Prende” (ENT9-MTFW-BOR, 2023, 00:12:19). Por este motivo, a medida que crecen y se encadenan los proyectos, crece también el número de participantes, ya que son ellos mismos los que crean los vínculos entre sus allegados, convocando e invitando a ser parte del taller. Y así, cada actividad se va encaminando y va mejorando su mecanismo de tal manera que, a pesar de ciertas complicaciones que puedan surgir, las personas siempre tienen ganas de ser parte de ese hacer concreto de una acción que los convoca.

En cuanto al estudio de públicos, si bien no existe sistematización alguna ni metodología para el análisis de datos, las entrevistadas relatan que se realiza un relevamiento a partir de encuestas para poner en evidencia el volumen de asistentes a las diferentes actividades en relación con el personal a cargo y los recursos con los que cuenta el Museo. Esto es, a demanda del organismo municipal del que depende, que solicita datos duros acerca del funcionamiento del Museo por lo que se implementa un sistema de encuestas que, con cierto sentido político, albergan la intención de que dichos resultados se traduzcan en la visibilización de necesidades y falta de recursos (ENT-MTFW-BOR, 2023, 00:18:58).

Luego, se evidencia la incorporación de acciones con una mirada a las cuestiones de género, en virtud de los encuentros con escuelas. Se trata de poner en tensión la presencia de las mujeres en ese mundo de estibadores y trabajadores hombres, tanto del puerto como de los ferrocarriles y el actual polo petroquímico. Así pues, las tres figuras descriptas en el apartado 3.4. (El Museo y su posicionamiento ideológico-político), que historizan el trabajo en Ingeniero White durante tres períodos diferentes y que portan herramientas y objetos que permiten identificar las condiciones de trabajo y las prácticas de sociabilidad en cada época, fueron el disparador para las preguntas *¿dónde están las mujeres? ¿qué pasa con el trabajo*

de las mujeres? En consecuencia, se diseñó el juego “¡Andá vos a lavar los platos!” que tiene impacto no solo en las visitas educativas sino que también involucra el trabajo comunitario de las vecinas de Ingeniero White. Se trata de otra figura, pero esta vez femenina, en material imantado para armar y que forma parte de la exposición del museo. De esta manera, la obrera se convierte por momentos en docente, en bolsera o microemprendedora dando cuenta que “más allá de las particularidades de cada momento histórico, asegurar el sustento económico de sus familias es una prioridad que comparten”⁵³.

Luego, el recurso les permitió, en el año 2021, participar del programa formativo *Escribir al hilo: Clínica de escritura sobre prácticas educativas en museos* organizado por Fundación PROA y El Museo de Arte contemporáneo de México (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)⁵⁴. Por lo que, formar parte de este programa les dio la posibilidad de obtener herramientas para poner en palabras y por escrito, no solo la experiencia de “¡Andá vos a lavar los platos!”, sino también la actividad denominada “¡Andá a laburar al puerto!”.

3.6.3. Arte, territorio y comunidad: Proyecto Isla invisible

Según de Varine (ENT5-HdV, 2023, 00:32:44) la dificultad con la palabra museo reside en que cuando se pronuncia, automáticamente en las mentes de las personas, aparece el concepto de colección, por lo que vienen a la memoria objetos y exposiciones pero no se piensa espontáneamente en territorio. Sin embargo, el proyecto Isla Invisible ha conseguido conectar el territorio con la comunidad, a través de una experiencia que franquea las paredes del Museo.

Coordinado por Agustín Rodríguez, Martín Sotelo y Martín Amodeo, Isla Invisible es un proyecto del Museo realizado en forma conjunta con la Reserva Natural Islote de la Gaviota Cangrejera que consiste en viajes exploratorios a las islas del estuario de la Bahía Blanca. Dado que, el estuario es un ecosistema compuesto por numerosas islas y canales que cons-

⁵³ Proponer y dejarse transformar (jueves 23 de diciembre de 2021). Fuente: <http://museotaller.blogspot.com/2021/> (Consulta 26 de julio de 2023)

⁵⁴ Escribir al hilo. Clínica de Escritura sobre Prácticas Educativas en Museos (17 de agosto de 2021). Fundación Proa. <https://proa.org/proanoticias/2021/08/17/escribir-al-hilo-clinica-de-escritura-sobre-practicas-educativas-en-museos/>

El 20 de octubre de 2022 y bajo el mismo título “Escribir al Hilo. Clínica de escritura sobre prácticas educativas en museos” se lanzó un libro que nuclea los ensayos presentados, escritos por trabajadores y trabajadoras de la educación en museos de Argentina, México, Colombia y Perú en los que plasman las vivencias e inquietudes sobre los desafíos actuales en la relación entre museos, educación y la sociedad. La publicación puede consultarse en forma gratuita en el siguiente enlace: https://issuu.com/proafundacion/docs/libro_ebook_escribir_al_hilo_1_

tituye una característica prominente de la región, sus islas desempeñan un papel clave en el medio ambiente local y en la vida de las comunidades circundantes. Es así que, el estuario alberga una rica biodiversidad marina y terrestre ya que las islas y sus alrededores son valiosos hábitats para la reproducción de múltiples variedades de especies de aves, mamíferos marinos y peces. Por tales motivos, son zonas que están protegidas y consideradas áreas de conservación para preservar la flora y fauna autóctona, así como para mantener la salud del ecosistema en general.

En este marco, nace en el año 2017, el proyecto Isla Invisible en el que el Museo Taller Ferrowhite y el Servicio de Guardaparques de las Reservas Naturales Provinciales del Estuario de Bahía Blanca (la Reserva Natural Islote de la Gaviota Cangrejera y Reserva Natural Bahía Blanca, Bahía Verde y Bahía Falsa) organizan residencias artísticas en las islas del estuario. Se trata de grupos de artistas, investigadores, guías y guardaparques que realizan viajes exploratorios y acampes con el objetivo de vincular saberes del arte situado con el medioambiente para dar como resultado obras, muestras y publicaciones inéditas que den cuenta del intercambio de conocimientos y el contacto con el territorio, permitiendo de esta manera, reflexionar sobre la relación entre comunidad y ecosistema.

Así, la búsqueda se centra en individuos interesados en sumergirse en una vivencia enriquecedora de aprendizaje, colaboración y producción colectiva a través de expresiones artísticas, todo ello dentro de un entorno natural y agreste. De esta manera, la convocatoria invita a participar a estudiantes, profesores, artistas y personas con conocimientos en general, que estén abiertas a compartir esta experiencia con el propósito de crear obras artísticas que aporten nuevas perspectivas sobre las islas y el estuario local.

En este sentido, el proyecto persigue investigar y explorar el medio natural propiciando, en palabras de Agustín Rodríguez, “un acercamiento del público a un territorio cercano, pero desconocido, mediante discursos sensibles y abiertos”. Por eso, la experiencia no trata únicamente de producir obra artística, sino también de lograr que la comunidad tome contacto con el territorio que la rodea, al mismo tiempo que se convierta en instrumento de visibilización de un lugar que carece de representación.

De modo que, el desarrollo del proyecto se estructura en varias fases, iniciando con una convocatoria para formar un grupo expedicionario e intentando lograr un equilibrio en la participación de sus integrantes. Posteriormente, se desplazan a las islas durante varios días y es en ese momento que se abre un espacio dedicado a la creación artística. Finalmente, el proceso concluye con la exhibición de las obras en una muestra y la elaboración de una pequeña publicación⁵⁵ que documenta las vivencias, completando así un ciclo que abarca todo

55 Publicación Isla Invisible. Episodio Piloto (12 de abril 2019) https://issuu.com/ferrowhite/docs/isla_invisible

Figura 41
Episodio piloto (2017/2018)
La mesa del campamento



Figura 42
Segundo episodio (2018/2019)
Campamento



Figura 43
Segundo episodio (2018/2019)
Foto de Martín Barreta



Figura 44
Carta Roja
Grabación de la lectura



un año. Luego, desde la puesta en marcha de la propuesta hasta la fecha se han realizado tres *Episodios* y una cuarta edición denominada *Carta Roja*⁵⁶ mientras que el 31 de agosto de 2023 quedó cerrada la última convocatoria.

Vale destacar que la conservación de las islas y el estuario es fundamental para mantener el equilibrio ecológico y garantizar la sostenibilidad a largo plazo de esta región por lo que la falta de conocimiento y desconexión entre territorio y comunidad puede operar de manera desfavorable tanto en el aspecto ambiental como social. Entonces, el proyecto actúa fortaleciendo la relación ambiente-sociedad a partir de nuevas miradas del lugar que surgen de la experiencia que se vive durante la estadía en las islas. Al respecto Agustín Rodríguez comenta

Publicación Isla Invisible. Segundo Episodio (6 de abril de 2018) https://issuu.com/ferrowwhite/docs/la_isla_invisible_2018_-_pdf-

⁵⁶ Los episodios abarcan el *Episodio Piloto* (2017/2018), el *Segundo Episodio* (2018/2019), el *Tercer Episodio* (2019/2020) y *la Carta Roja* (2021-2022), esta última para destacar los conflictos que suceden en el estuario y señalar el progreso industrial que ocurrió a expensas de un evidente deterioro ecológico.

Fuente: <https://islainvisible.wordpress.com/episodios/> (último acceso, 10 de noviembre de 2023)

El proyecto genera por momentos asombro, la gente se sorprende al saber que existen grupos de delfines cerca de su casa, islas más grandes que la ciudad y un montón de historias que desconocen sobre el ambiente donde viven.

Es interesante poder generar una experiencia en territorios cercanos que nos cambie la perspectiva de los lugares que habitamos muchas veces de manera adormecida. Conocer esos costados de nuestro habitat nos genera una pertenencia renovada y más íntegra⁵⁷.

En suma, este proyecto que ha contado con el apoyo de la Sociedad Escolar Alemana, el Consorcio de Gestión del Puerto de Bahía Blanca, la Secretaría de Cultura y Extensión de la Universidad Nacional del Sur y el Ministerio de Cultura de la Nación constituye un ejemplo más de las acciones que el Museo aborda para traspasar sus muros y vincularse con un territorio cercano, pero que se encuentra más allá de sus fronteras terrestres. Al mismo tiempo, da cuenta del trabajo entre instituciones y de una comunidad que lleva adelante la construcción de conocimiento colectivo propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad.

57 Un secreto a la vista (s/f). En Finde Cultura en Territorio, Atlas de experiencias. Sitio del Gobierno de la provincia de Buenos Aires. <https://finde2021.gba.gob.ar/experiencias/isla-invisible/> (Consultado, agosto 2023).

Conclusiones

*“...Tu eres una especie de testigo. Estás allí. Miras las cosas.
Eres del exterior. Y les preguntas. ¿Qué es eso?
...en cualquier caso, creo que tienes que encontrar
lo que yo llamaría brújulas, es decir, la gente de la comunidad
que acepte ayudarte, enseñarte su cultura y su realidad”.*

(ENT5-HdV, 2023, 00:27:09)⁵⁸

En sus orígenes, los museos surgieron con la intención de ejercer control sobre las personas, promover la dominación y establecer narrativas hegemónicas, relegando otras voces al olvido. Sin embargo, las transformaciones sociales, políticas y culturales globales fueron provocando también cambios que impulsaron a los museos a ejercer prácticas liberadoras con la intención de contrarrestar la tendencia a someterse a regulaciones y controlar sus discursos.

Al considerar las instituciones museales desde una perspectiva comunitaria, podemos verlas como espacios potenciales de participación activa en lugar de instrumentos de dominación. Por lo que, esta forma de concebir los museos permite convertirlos en facilitadores de experiencias culturales enriquecedoras y abiertas a diversas perspectivas. Sin embargo, son ámbitos complejos que se construyen a partir de diferentes enfoques y miradas, en los que la herencia, el legado y el territorio ocupan un lugar sumamente significativo y determinante.

Durante las conversaciones con Hugues de Varine (2023), el museólogo comentaba que los museos comunitarios, ecomuseos, museos de la nueva museología o como se los quiera denominar pueden iniciarse a partir de una idea, con una sola persona y hasta en numerosas oportunidades, ni siquiera inauguran sus salas. Simplemente comienzan a funcionar mientras crecen debido a la participación activa de la comunidad a la que pertenecen.

Y el Museo Taller Ferrowhite no escapa a todas estas consideraciones. Pensado como un rompecabezas en el cual las piezas que lo conforman resultan insuficientes para completarlo en su totalidad, es al mismo tiempo, -y retomando las palabras de los actores- un caleidoscopio dinámico donde las imágenes pueden ir cambiando y aportando, en el tiempo, distintas representaciones. Así, ambos retratos son figuras vivas de la institución, porque se trata de una obra colectiva en la que los protagonistas permanecen en cuerpo y alma, armando y rearmando la historia para seguir avanzando.

Además, se lo define como “una intervención en el paisaje”, ya que, a pesar de poseer

⁵⁸ Es traducción propia: “*You are a sort of witness. You are there. You look at things. You are from the exterior. And you, you tell them. What is that?... you in any case, I think you have to find what I would call compasses, I mean people from the community will accept to help you, to accept to teach you their culture, a reality and so on*”.

un esquema arquitectónico de casas de baja altura, que por momentos parecen desoladas, luego de cruzar el puente La Niña, el paisaje que lo rodea se eleva imponente e invita a recorrerlo y hacerlo propio. Por tales motivos, el Museo ha excedido completamente sus paredes, se ha apoderado del territorio que, no obstante su adversidad, alberga una población demandante. De esta manera, el vínculo entre Museo, territorio y comunidad se ve fortalecido por la presencia de una narrativa que subyace en los proyectos, los cuales desde un trabajo social y cultural enfocan los objetivos en las personas y en todo lo que transcurre en sus historias de vida.

En este sentido, el museo comunitario –tal como sucede con el Museo Taller Ferrowhite- se vuelve un espacio propicio para hacer efectiva la gestión cultural debido a que, al estar arraigado en la comunidad y tener conexión directa con sus habitantes, puede involucrarlos en la gestión y creación de contenidos culturales. Esto queda demostrado con el proyecto *Múltiple* que, actualmente, está desarrollando el Taller Prende del Museo. Al mismo tiempo, al facultar que las comunidades participen activamente en la toma de decisiones se fomenta un sentido de propiedad y pertenencia que enriquece la experiencia cultural (Espinoza Neupert, 2019). Por eso, se puede considerar que Ferrowhite interpela a las distintas comunidades, por un lado a la *comunidad ferroviaria* para la construcción y permanencia de su historia y por el otro a la *comunidad del barrio*, que si bien no está directamente vinculada con el ferrocarril y vive realidades diferentes, es indiscutible que ocupa un lugar fuertemente relevante en la labor continua del Museo.

Por otra parte, centrarse en la historia, la cultura y las tradiciones locales, permite a estos museos tener la posibilidad de representar de manera auténtica la identidad de la comunidad, preservando y compartiendo su patrimonio cultural de una manera que resuene con sus habitantes. Esta autenticidad es esencial para la gestión cultural efectiva, dado que promueve un mayor interés y aprecio por el saber local (Vich, 2018).

Asimismo, estos museos pueden llegar a ser poderosas herramientas educativas al proporcionar a las comunidades la oportunidad de aprender sobre su propia historia y cultura. Esto no solo enriquece el conocimiento cultural, sino que también fomenta la comprensión y el respeto mutuo entre diferentes grupos dentro de la comunidad al mismo tiempo que al exhibir y celebrar sus logros, tradiciones y legados, ayudan a las personas a conectarse con su pasado y a definir su identidad cultural en el presente (Morales Lersch, 2019).

De igual manera, se constituyen en espacios de fomento de la creatividad y la innovación al apoyar a artistas, contribuyendo a la vitalidad cultural de la comunidad y generar nuevas formas de expresión artística como sucede con el proyecto *Isla Invisible* en el Museo Taller Ferrowhite. En este sentido pueden establecer vínculos y colaboraciones con otras ins-

tituciones culturales, tanto a nivel local como nacional e internacional lo que puede ampliar su alcance y recursos, facilitando la gestión cultural efectiva a través de la cooperación.

En definitiva, los museos comunitarios como el Museo Taller Ferrowhite, tienen un potencial significativo para ser polos culturales dinámicos y efectivos. Al enfocarse en los habitantes y sus necesidades culturales, pueden contribuir de manera trascendente a la preservación, promoción y enriquecimiento de la cultura local, lo que a su vez puede tener un impacto positivo en el desarrollo de la población en su conjunto.

En consecuencia, este marco permite tener una reflexión final acerca del poder que tienen los museos comunitarios y de qué forma opera la gestión cultural en estos ámbitos. Por lo que, consideramos lo hace a partir de la museificación de la cultura, esto es, la cultura como herramienta de transformación social que convierte los espacios del museo en espacios de vida, donde el edificio se vuelve la casa en la que habitan las personas y el paisaje natural y cultural se identifica como el territorio que les pertenece.

Referencias Bibliográficas

- Alderoqui, S. Pedersoli, C. (2011). Preludio. Elogio del visitante. En Alderoqui, S. Pedersoli, C. La educación en los museos: De los objetos a los visitantes (pp. 13-15). Editorial Paidós. Buenos Aires, Argentina
- Archivo-Biblioteca Ferrowhite museo taller (2021). Instituto Cultural de la Ciudad de Bahía Blanca. Guía General. Recuperado de https://drive.google.com/file/d/1h_v4SkVu-7fnsWTwTBrin3Q8mGT3FY1Rn/view
- Arendt, H. (2005). Capítulo II. La esfera pública y la privada. En Arendt, H. La condición humana (pp. 37-95). Buenos Aires. Editorial Paidós
- Ares, P., Risler, J. (2013). #1 Mapeos, narraciones críticas y creación colectiva. En Ares, P., Risler, J. Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa (pp. 4-10). Buenos Aires. 1a ed. Tinta Limón
- Ares, P., Risler, J. (2013). #2 Talleres de mapeo y territorio. En Ares, P., Risler, J. Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa (pp. 11-36). Buenos Aires. 1a ed. Tinta Limón
- Argenports (5 de diciembre de 2021). Hace 40 años nació el Polo Petroquímico de Bahía Blanca. Argenports. <https://www.argenports.com.ar/nota/hace-40-anos-nacia-el-polo-petroquimico-de-bahia-blanca>
- Bárcena, F. (2009). Una pedagogía del mundo. Aproximación a la filosofía de la educación de Hannah Arendt. En Revista Anthropos: Huellas del conocimiento. N° 224 (pp. 113-138). Recuperado de https://www.academia.edu/1468080/Una_pedagog%C3%ADa_del_mundo_Aproximaci%C3%B3n_a_la_filosof%C3%ADa_de_la_educaci%C3%B3n_de_Hannah_Arendt_en_Revista_Anthropos_no_224_pp_113_139
- Barragan, R. (Coord.) (2007). Modalidades para la obtención y el trabajo con datos (IV). En Barragán, R. (coord.) Guía para la formulación y ejecución de proyectos de investigación (pp. 126-171). Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, Fundación PIEB. La Paz, Bolivia. Plural editores
- Bayardo, R. (2018). Repensando la gestión cultural en Latinoamérica. En Yáñez Canal, C. (edit.) Praxis de la Gestión Cultural (pp. 17-31). Colección Ciencias de Gestión. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.C., Colombia. ISBN-978-958-783-198-6 (digital)
- Brown, K. (2019). Introducción. En Brown, K., Davis, P., Raposo, L. (Ed.) On Community and Sustainable Museums. Sobre Museos Comunitarios Sostenibles (pp. 13-21). EULAC-MUSEUMS. Museums and Community: Concepts, Experiences, and Sustainability in Europe, Latin America and the Caribbean. Recuperado de https://eulacmuseums.net/eulac_museums_docs/EULAC_COMPENDIUM.pdf

- Causse Cathcart, M., (2009). El concepto de comunidad desde el punto de vista socio-histórico-cultural y lingüístico (pp. 12-21). Ciencia en su PC. Número 3. Centro de Información y Gestión Tecnológica de Santiago de Cuba, Cuba. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181321553002>
- Camarena, C., Morales, T. (2009). ¿Qué es y para qué sirve un Museo Comunitario? Capítulo 2. En Camarena, C., Morales, T. Manual sobre la creación y desarrollo de Museos Comunitarios (pp. 13-21). Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF). La Paz, Bolivia. Artes Graficas Sagitario Srl. Recuperado de <https://www.museoscomunitarios.org/herramientas>
- Cárdenas Carrión, B. (2019). Reseña: Los museos, espacios en ascenso. Saberes. Revista de historia de las ciencias y las humanidades. Vol. 2 (6) (pp. 151-153), Ciudad de México. ISSN-2448-9166
- Davis, P. (2019) Sosteniendo un “sentido de lugar” y paisajes patrimoniales. En Brown, K., Davis, P., Raposo, L. (Ed.) On Community and Sustainable Museums. Sobre Museos Comunitarios Sostenibles (pp. 54-71). EU- LAC-MUSEUMS. Museums and Community: Concepts, Experiences, and Sustainability in Europe, Latin America and the Caribbean. Recuperado de https://eulacmuseums.net/eulac_museums_docs/EULAC_COMPENDIUM.pdf
- De Carli, G. (2004). Museo y Comunidad. En De Carli, G. Un Museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio (pp. 15-41). San José C.R. Oficina de la UNESCO para América Central. Recuperado de http://nuevamuseologia.net/wpcontent/uploads/2016/01/2004_Un_Museo_Sostenible.pdf
- Delgado, M. (2008). Lo común y lo colectivo. Centro Medialab-Prado (Madrid). <https://archive.org/details/locomunylcolectivoporMDeDelgado2008>.
- Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (comp.) (2011). Introducción general. La investigación cualitativa como disciplina y como práctica, Capítulo 1. En Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (comp.) Manual SAGE de investigación cualitativa, Vol. I, El campo de la investigación cualitativa (pp. 43- 101). Barcelona, España. Editorial Gedisa, S.A.
- de Varine-Bohan, H. (1985). El ecomuseo, más allá de la palabra. Revista Museum N° 148, Vol. XXXVII (4) Imágenes del ecomuseo (p. 185). UNESCO, París, Francia. Recuperado de <https://docplayer.es/8243037-Museum-no-148-vol-xxxvii-n-4-1985-imagenes-del-ecomuseo.html>
- de Varine, H. (2019). Definiendo y sosteniendo el patrimonio comunitario. En Brown, K., Davis, P., Raposo, L. (Ed.) On Community and Sustainable Museums. Sobre Museos Comunitarios Sostenibles (pp. 28-37). EU- LAC-MUSEUMS. Museums and Commu-

- nity: Concepts, Experiences, and Sustainability in Europe, Latin America and the Caribbean. Recuperado de https://eulacmuseums.net/eulac_museums_docs/EULAC_COMPENDIUM.pdf
- de Varine, H. (2020). Historia de una palabra, Capítulo II. En de Varine, H. El ecomuseo, singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo (pp. 41-58). Chile. Ediciones ICOM. Recuperado de https://icomchile.files.wordpress.com/2021/01/libro_el_ecomuseo_version_oficial_12_12_2020.pdf
- de Varine, H. (2020). El ecomuseo en la Nueva Museología, Capítulo III. En de Varine, H. El ecomuseo, singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo (pp. 59-77). Ediciones ICOM, Chile. Recuperado de https://icomchile.files.wordpress.com/2021/01/libro_el_ecomuseo_version_oficial_12_12_2020.pdf
- de Varine, H. (2020). Lo que hace el ecomuseo, Capítulo VIII. En de Varine, H. El ecomuseo, singular y plural. Un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo (pp. 195-252). Ediciones ICOM, Chile. Recuperado de https://icomchile.files.wordpress.com/2021/01/libro_el_ecomuseo_version_oficial_12_12_2020.pdf
- de Varine, H. [Museo de La Educación Gabriela Mistral] (18 de noviembre de 2020). *Mesa Inaugural Hugues de Varine Coloquio Internacional de Museología Social, Participativa y Crítica*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ABAqclPxyTY>
- Dujovne, M., Calvo, S., Staffora, V. (2001). Museos y Museos. En Dujovne, M., Calvo, S., Staffora, V. Ir al Museo. Notas para docentes (pp. 14-18). Universidad de Buenos Aires. Ministerio de Educación. Presidencia de la Nación.
- Dujovne, M. (1995). Desde el público. En Dujovne, M. Entre musas y musarañas. Una visita al museo. (pp. 40-44) Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica.
- Dujovne, M. (1995). Los servicios educativos. Museo y Escuela. En Dujovne, M. Entre musas y musarañas. Una visita al museo. (pp. 55-60).. Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica
- Rodríguez A. [El ágora digital] (29 de septiembre de 2021). *Territorios sensibles: isla invisible*. Entrevistado por Juan Ignacio Guarino. YouTube. <https://elagora.digital/agustin-rodri-quez-territorios-sensibles-ver-isla-encuentro/>
- Eulac Museum (29 de junio de 2020). *EU-LAC Museums Webinar 2 Community-based museums in times of crisis: community experience*. Youtube. <https://youtu.be/sJymADkorJM>
- Espinoza Neupert, B. (2019). La Mesa de Santiago. Una forma diferente de pensar en la museología. En Brown, K., Davis, P., Raposo, L. (Ed.) On Community and Sustainable Museums. Sobre Museos Comunitarios y Sostenibles (pp. 9-14). EU-LAC-MUSEUMS.

- Museums and Community: Concepts, Experiences, and Sustainability in Europe, Latin America and the Caribbean. Recuperado de https://eulacmuseums.net/eulac_museums_docs/EULAC_COMPENDIUM.pdf
- Espinosa Severino, O., Ramírez Bazan, M. López Pérez, E. (2013). Los Museos Comunitarios: focos culturales, sitios para la reflexión. El Tlacuache, Suplemento Cultural del Periódico La Jornada Morelos, 584. Recuperado de https://www.academia.edu/4322520/Los_Museos_Comunitarios_focos_culturales_sitios_para_la_reflexión
- Gandolfo, L., Legaz, P., Ritta, L. Russo, S., Zampieri, D. (2011). Mapas colectivos. Algunos apuntes hacia una Cartografía identitaria y comunitaria. Experiencia en la “Escuela de La Gráfica”, Barracas (pp. 78-82). Dossier especial CIDAC Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria. Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Filosofía y Letras, UBA/IUNA, Buenos Aires, Argentina.
- Giménez, G. (1999). Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas (pp. 25-57). Epoca II, Vol. V, Número 9. Universidad de Colima, México. Recuperado de https://www.culturascontemporaneas.com/culturas-contemporaneas/contenidos/region_socio_cultural.pdf
- Giovis, M. (27 de mayo de 2018). Ingeniero White, un pueblo que están matando. Youtube. <https://youtu.be/7I3Um0hUA6k>
- Guba, E. G., y Lincoln, Y. S. (2012). Controversias paradigmáticas, contradicciones y confluencias emergentes. En N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (Comps.) Paradigmas y perspectivas en disputa. Manual de investigación cualitativa. Vol. II (pp. 38-78). Barcelona, España. Editorial Gedisa
- Holbrow, D. (2019). Museums and Culture. En Prairie Forum Vol. 40, Nº 1 (pp. 39-45), University of Regina Press, Regina. Canadá. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/341656696_Adapting_Through_Heritage_Can_Ecomuseums_Make_Saskatchewan_Communities_More_Sustainable
- ICOM (1984). Declaración de Québec. Principios básicos de una Nueva Museología. Recuperado de <http://www.iber museos.org/recursos/documentos/declaracion-de-quebec-1984/>
- ICOM (1972). Declaración Mesa Redonda de Santiago de Chile. Recuperado de <http://www.iber museos.org/wp-content/uploads/2020/05/declaracao-da-mesa-redonda-de-santiago-do-chile-1972.pdf>
- ICOM (2022). Comité Permanente para la Definición de Museo - ICOM Define Informe final (2020-2022) (p. 3-13) Recuperado de https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/ES_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf

- Iommi, M. (2017). Introducción. En Iommi, M. Ingeniero White, Bahía Blanca, localidad adyacente al área industrial, sufrimiento ambiental de la población y factores relacionados (pp. 6-14). Tesis para acceder a la Licenciatura en Gestión Ambiental. Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. Recuperado de <https://www.ridaa.unicen.edu.ar/handle/123456789/1554>
- Isla Invisible (s/f). Sobre Isla Invisible. <https://islainvisible.wordpress.com/about/>
- Langer E. (2007). Las fuentes documentales escritas. En Barragán, R. (coord.) Guía para la formulación y ejecución de proyectos de investigación (pp. 171-183). Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, Fundación PIEB. La Paz, Bolivia. Plural editores.
- López Borbón, L. (2015). Introducción. La gestión cultural como laboratorio para la convivencia. En López Borbón, L. La gestión cultural como construcción de ciudadanía (pp. 4-7). México D.F. Premio Internacional en Estudios de Gestión Cultural Roca Boncompte de la Fundación Fita Tarrega. 5º Edición.
- López Borbón, L. (2015). Problemas actuales de la gestión cultural. En López Borbón, L. La gestión cultural como construcción de ciudadanía (pp. 8-16). México D.F. Premio Internacional en Estudios de Gestión Cultural Roca Boncompte de la Fundación Fita Tarrega. 5º Edición.
- López Borbón, L. (2015). Comunicar las culturas. En López Borbón, L. La gestión cultural como construcción de ciudadanía (pp. 17-36). México D.F. Premio Internacional en Estudios de Gestión Cultural Roca Boncompte de la Fundación Fita Tarrega. 5º Edición.
- Magaril, F. (2023). Módulo 1. Del cuidado de los objetos al cuidado amoroso de las personas. ¿Qué son los museos hoy?. En Magaril, F. Mediación Cultural en Museos. Una práctica creadora. (pp. 1-19). Primera edición. Área Formación y Redes de la Dirección Nacional de Museos y la Dirección Nacional de Gestión Patrimonial, Secretaría de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura de la Nación, Argentina.
- Mairesse, F. (2013). Capítulo 1 Breve historia de la administración de museos. En Mairesse, F. El museo híbrido (pp. 37-57). Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós, Ariel.
- Mairesse, F. (2013). Capítulo 4 La lógica del don. En Mairesse, F. El museo híbrido (pp. 135-181). Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós, Ariel.
- Martínez Villarreal, R. (2011). Los museos comunitarios: proyectos sociales participativos como práctica de la Animación Sociocultural. Revista Iberoamericana Animador sociocultural. Nº 2 (pp. 1-15). Recuperado de https://www.academia.edu/9877456/Los_museos_comunitarios_comopr%C3%A1ctica_de_la_animaci%C3%B3n_sociocultural
- Mendez Lugo, R. (2019). La nueva museología, 30 años después: necesidad de puesta al

- día del paradigma. El caso mexicano. En Cursos sobre el patrimonio histórico 14: Actas de los XX Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (pp. 259-284), Reinosa, Santander, España, julio 2009. Recuperado de: <https://www.linkedin.com/pulse/la-nueva-museolog%C3%ADa-30-a%C3%B1os-despu%C3%A9s-necesidad-de-al-d%C3%ADa-mendez-lugo/?originalSubdomain=es>
- Morales Astola, R. (2018). La (buena) praxis de la Gestión Cultural. En Yáñez Canal, C. (edit.) Praxis de la Gestión Cultural (pp. 55-70). Colección Ciencias de Gestión. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.C., Colombia. ISBN-978-958-783-198-6 (digital)
- Morales Lersch, T. (2019). Museos comunitarios: Contando una historia, construyendo un futuro. En Brown, K., Davis, P., Raposo, L. (Ed.) On Community and Sustainable Museums. Sobre Museos Comunitarios Sostenibles (pp. 38-53). EU- LAC-MUSEUMS. Museums and Community: Concepts, Experiences, and Sustainability in Europe, Latin America and the Caribbean. Recuperado de https://eulacmuseums.net/eulac_museums_docs/EULAC_COMPENDIUM.pdf
- Museo Taller Ferrowhite (2022). Guía del archivo de Ferrowhite Museo Taller. <http://museotaller.blogspot.com/p/el-archivo-de-ferrowhite-museo-taller.html>
- Nascimento Junior, J. do (2008). Los museos como agentes de cambio social y desarrollo. Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales. N° 4 (pp. 16-27), España. Recuperado de: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:e6f31bdc-9d62-44b6-adc8-babd422cad97/entorno-museos-agentes-cambio-social-nascimento.pdf>
- Nassim Abouddrar, B., Mairesse, F. (2018). Capítulo III. El trabajo de mediación. En Nassim Abouddrar, B., Mairesse, F. La mediación cultural (pp. 75-98). Buenos Aires, Argentina. Libros UNA, Universidad Nacional de las Artes.
- Ortiz Sanchez, M. (2014). Los museos comunitarios como dispositivos de reproducción y cambio cultural: el caso de los lacandones en Nahá, Chiapas. Discurso visual. Revista arbitrada de Artes Visuales. Tercera época. N° 34 (pp. 49-56). Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) Centro Nacional de las Artes. Ciudad de México. ISSN 1870-3429.
- Palomares Samper, J. A. (1998). George Brown Goode y la Smithsonian Institution, una estrecha relación museólogo-museo poco conocida en España. Boletín de Arte. N° 19. (pp. 37-48). Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga. Málaga, España.
- Pescador, A. (2012). La gestión cultural y los museos transformadores. Revista Museos N° 31. Subdirección Nacional de Museos (pp. 68-75). DIBAM, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Chile. ISSN: 0716-7148

- Pinto Ribeiro, A. (2018). The Impossible Museum. Memoirs. Children of Empires and European Postmemories. Recuperado de https://memoirs.ces.uc.pt/ficheiros/4_RESULTS_AND_IMPACT/4.3_NEWSLETTER/MEMOIRS_newsletter_03_APR_en.pdf
- Raposo, L. (2019). El empoderamiento como característica esencial en los museos comunitarios. En Brown, K., Davis, P., Raposo, L. (Ed.) On Community and Sustainable Museums. Sobre Museos Comunitarios Sostenibles (pp. 21-25). EU-LAC-MUSEUMS. Museums and Community: Concepts, Experiences, and Sustainability in Europe, Latin America and the Caribbean. Recuperado de https://eulacmuseums.net/eulac_museums_docs/EULAC_COMPENDIUM.pdf
- Rausell Köster, P. (2010). Economía y Museos. En Pensar en red. ¿Qué queremos para los Museos? XII Seminario sobre Patrimonio Cultural (pp. 45-62). DIBAM, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Chile. ISBN N° 978-956-244-23
- Restrepo, G. (1999). Aproximación cultural al concepto de territorio. Revista Perspectiva Geográfica, Número 4 (pp. 143-149). Colombia
- Rivière, G.H. (1985). Definición evolutiva del ecomuseo. Revista Museum N° 148, Vol. XXXVII (4) Imágenes del ecomuseo (pp. 182-183). UNESCO, París, Francia. Recuperado de <https://docplayer.es/8243037-Museum-no-148-vol-xxxvii-n-4-1985-imagenes-del-ecomuseo.html>
- Romero, J. A. (2016). La idea de museo de Georges Henri Riviere. The lighting mind. Plataforma de difusión de arte y artistas. Recuperado de <http://www.thelightingmind.com/la-idea-de-museo-en-georges-henri-riviere/>
- Sturich Tamain, M. (2011). Territorios y cultura. En Finisterra Cultura, patrimonio, territorio. Programa integral de rehabilitación de las áreas históricas de Cochabamba (pp. 55-61). UMSS. Cochabamba, Bolivia.
- Subdirección General de Museos Estatales. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Ministerio de Cultura. España (2009). Año Iberoamericano de Museos 2008. Informe. Recuperado de: <https://1library.co/document/zglol28q-ano-iberoamericano-de-museos-informe.html>
- Tarrats Bou, F. (2006). Territorio, patrimonio museos: transversalidad y redes. IX Jornadas de Museología. Revista Museo N° 11 (pp. 133-144). Madrid, España.
- Taylor, S. J., Bogdan, R. (1981). La observación participante en el campo, Capítulo 3. En Taylor, S. J., Bogdan, R. Introducción a los métodos cualitativos de investigación (pp. 50-99). España. Editorial Paidós
- Taylor, S. J., Bogdan, R. (1981). La entrevista en profundidad, Capítulo 4. En Taylor, S. J., Bogdan, R. Introducción a los métodos cualitativos de investigación (p. 100-132). España. Editorial Paidós

- Testoni, N. (jueves 2 de mayo de 2019). Un museo común. Ferrowhite Museo Taller. https://museotaller.blogspot.com/2019/05/un-museo-comun_2.html.
- Testoni, N., Bernardi, A. Beluzo, G. (2022). Capítulo 1. La comunidad en cuestión. Cuadernillo #2 Un museo común. Museos y comunidades (pp. 12-30). Ministerio de Cultura de la Nación. Secretaría de Patrimonio Cultural, Área Formación y Redes de la Dirección Nacional de Museos y Dirección Nacional de Gestión Patrimonial. Colección Museos en Acción. Cuadernillo digital. Recuperado de: https://rmabackend.cultura.gob.ar/media/publicaciones/UnMuseoComun_Cuadernillo2.pdf
- Testoni, N. [@FyEdeProyectosLicenTurismoUNS] (15 de junio de 2022). *Clase del espacio curricular Formulación y Evaluación de Proyectos*. Lic. en Turismo, Departamento de Economía, Universidad Nacional del Sur (UNS). YouTube <https://youtu.be/GvYel-pW6PGQ?si=QUIBpThM7nWQ1WJJ>
- Thomas, N. (2016). 3 The collection as creative technology. En *The Return of Curiosity: What Museums are Good For in the 21st Century* (pp. 115-137). Reaktion Books Ltd. London, UK.
- Valles, M. S. (1999). La investigación documental: Técnicas de lectura y documentación. Capítulo 4. En Valles, M. S. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional* (pp. 109-139). Madrid, España. Editorial Síntesis S.A.
- Vich, V. (2018). ¿Qué es un gestor cultural? (En defensa y en contra de la cultura). En Yáñez Canal, C. (edit.) *Praxis de la Gestión Cultural* (pp. 47-54). Colección Ciencias de Gestión. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.C., Colombia. ISBN-978-958-783-198-6 (digital)
- Vich, V. (2014). Capítulo 1. Sobre cultura, heterogeneidad, diferencia y poder. En Vich, V. *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política* (pp. 23-39) 1ª edición, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires
- Vich, V. (2014). Capítulo 3. Gestionar riesgos: agencia y maniobra en la política cultural. En Vich, V. *Desculturizar la cultura: La gestión cultural como forma de acción política* (pp. 57-79) 1ª edición, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires
- Yáñez Canal, C., Corcho Castaño, M. A. (2021). Investigar en la gestión cultural: hacia una estética del conocimiento. En Chavarría, R., Mariscal, J. L., Rucker, U. Yáñez, C. (edit.) *Acercamientos metodológicos en gestión cultural. Aportes desde latinoamérica* (pp. 17-32). Ariadna Ediciones. Santiago de Chile, Chile.
- Yáñez Canal, C. (2018). Introducción. En Yáñez Canal, C. (edit.) *Praxis de la Gestión Cultural* (pp. 11-14). Colección Ciencias de Gestión. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.C., Colombia. ISBN-978-958-783-198-6 (digital)

Referencias fotográficas

CAPÍTULO 2

Figura 1. Mapa de ubicación de Ingeniero White

Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/91/Gran_Bah%C3%ADa_Blanca.svg/2194px-Gran_Bah%C3%ADa_Blanca.svg.png

Figura 2. Mapa Ingeniero White e islas que forman el estuario de Bahía Blanca

Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/35580/43862>

Figura 3. Mapa de ubicación del Islote Isla Cangrejera

Recuperado de <https://ampargentina.org/areas/islote-de-la-gaviota-cangrejera>

Figura 4. Foto población de gaviotas cangrejeras.

Recuperado de <https://ampargentina.org/areas/islote-de-la-gaviota-cangrejera>

Figura 5. Foto muelle de hierro.

Recuperado de <https://www.lanueva.com/nota/2016-9-3-7-44-0-el-puerto-con-una-historia-que-se-inicio-hace-131-anos-y-aun-se-escribe>

Figura 6. Foto puerto comercial. Colección C. Mey.

Recuperado de <http://www.histarmar.com.ar/Puertos/BBlanca/BBlancaBase.htm>

Figuras 7 y 8. Foto Ex-Usina General San Martín

Figura 9. Foto Paula Pellejero frente a los restos de la casa de su abuela

Gentileza Paula Pellejero

Figura 10. Paredes de la misma casa demolida

Gentileza Paula Pellejero

Figuras 11 y 12. Fotos de obras del trabajo “La casa de mi abuela”

Gentileza Paula Pellejero

CAPÍTULO 3

Figura 13. Foto Museo del Puerto de Ingeniero White

Recuperado de <http://periodismoenredaccion.blogspot.com/2014/11/el-museo-vivo-del-puerto-de-ingeniero.html>

Figura 14. Foto Museo Taller Ferrowhite

Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Taller_Ferrowhite_Bah%C3%ADa_Blanca#/media/Archivo:Museo_Taller_Ferrowhite_01.jpg

Figura 15. Herramientas originales, parte de la exposición permanente del Museo

Figura 16. Foto de reproducciones de herramientas fabricadas en cartón corrugado

Figura 17. Foto Farolería

Figura 18. Foto mensajes de los visitantes

Figura 19. Foto detalle del nomenclador alusivo a la farolería

Figura 20. Foto de herramientas y mensaje acerca de Pedro Caballero

Figura 21. Foto Elevador III y pasaje con restos de barcos abandonados

Figura 22. Foto desde la Rambla Arrieta, vista de Puerto White

Figura 23. Foto de espacio verde entre la Ex Usina y el Museo

Figura 24. Foto vista desde la Rambla Arrieta, vista de la Terminal Toepfer, ADM Agro..

Figuras 25 y 26. Fotos de obreros en madera, parte de la muestra del Museo

Figura 27. Foto de obrero en madera intervenido

Recuperado de https://www.facebook.com/photo.php?fbid=840217570301877&set=pb.100029409265374.-2207520000.&type=3&locale=es_LA

Figura 28. Flyer de la actividad “¡Anda a laburar al puerto!”

Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2018/04/anda-laburar-al-puerto.html>

Figura 29. Foto de obreros en madera para intervenir

Figuras 30, 31 y 32. Fotos del taller “Obreras para armar”

Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2019/09/obreras-para-armar.html>

Figuras 33 y 34. Fotos de los buques archivos de Roberto Bochaconte

Figura 35. Flyer promocional Taller Prende

Recuperado de <http://museotaller.blogspot.com/2015/04/prende.html>

Figura 36. Foto del taller de serigrafía

Recuperado de https://www.facebook.com/photo.php?fbid=959554398368193&set=pb.100029409265374.-2207520000.&type=3&locale=es_LA

Figura 37. Remeras, bolsas y cartucheras fabricadas por las participantes del Taller de Corte y Confección del Prende

https://www.instagram.com/p/CXuC6jfM4Dt/?img_index=1 (2022)

Figuras 38, 39 y 40. Recetario colectivo “¿Qué te pasa Calabaza?”

Gentileza María Silvina Irouleguy (2022)

Figura 41. Foto de la mesa del campamento

Recuperado de <https://islainvisible.wordpress.com/2018/06/11/campamento/>

Figura 42. Foto del campamento

Recuperado de [Isla Invisible Segundo Episodio \(2018, p. 25\)](#)

Figura 43. Foto de Martín Barreta

Recuperado de [Isla Invisible Segundo Episodio \(2018, p. 61\)](#)

Figura 44. Foto de grabación de la lectura de Carta Roja

Recuperado de <https://islainvisible.wordpress.com/carta-roja/>

ANEXO

Documentos

F-HdV0. Primer contacto con Hugues de Varine (11 de abril de 2022)

G-HdV1. Email conversación con Hugues de Varine (23 de abril de 2022)

G-HdV2. Email conversación con Hugues de Varine (27 de noviembre de 2022)

G.HdV3. Email conversación con Hugues de Varine (8 de diciembre de 2022)

The image shows a screenshot of a Facebook chat conversation. At the top, the Facebook interface is visible with the search bar, a menu icon, and notification icons. The chat header shows the contact name 'Hugues de Varine' with a profile picture and icons for voice call, video call, and information. The chat history shows two messages:

Message 1: Sent on 11/4/22 at 14:43. The text reads: "Dear Hugues, My name is Claudia Ros and I communicate by this means to tell you that I am investigating on Community Museums for my undergraduate thesis in Cultural Management and I wanted to ask you if you could recommend bibliography and publications for my research. I have read articles of yours dating back to 1985. It has been a real surprise to find you on facebook and if you allow it, I'd like to establish a contact with you and your knowledge of New Museology. I'm from Argentina and I must apologize for my English. I hope you can answer me and I thank you in advance for your attention."

Message 2: Sent on 13/4/22 at 11:36. The text reads: "Dear Claudia, sorry I cannot write or speak to you in Spanish but I read it and we can communicate by email at my address huguesdevarine@gmail.com, you in Spanish and I in English. You can also find my texts on www.hugues-devarine.eu. My last book is published in Spanish "El ecomuseo singular y plural" and you can find it at <https://icomchile.org/que-hacemos/publicaciones/>. There is a non-academic bibliography at the end. I am at your disposal. Best wishes and Good Easter."

At the bottom of the chat, there are icons for adding attachments, emojis, GIFs, and a text input field with 'Aa'.



Claudia Ros <dgklau@gmail.com>

Claudia desde Argentina

Hugues de Varine <huguesdevarine@gmail.com>
Para: Claudia Ros <dgklau@gmail.com>

23 de abril de 2022, 6:53

Dear Claudia

It would be very difficult to answer your questions in one email. You ask me to draw a world history of museology before and after the second world war. Paul Rivet built the Musée de l'Homme in the 30's, Rivière built his Musée des Arts et Traditions Populaires in the 70's and Desvallées observed the emergence of New Museology in the 90's and the beginning of the 21st century. I think you'd better look at the books and articles of François Mairesse. The New Museology is a movement which is born of several uncoordinated events: the ICOM General Conference in Grenoble (1971), the Santiago Round Table (1972), the experience in Le Creusot-Montceau (1971-1995), and of several individuals (Mario Vazquez from Mexico, Pierre Mayrand from Québec, Mateo Andres from Spain, Fernanda Camargo from Brazil, Vasant Bedekar from India, Pablo Toucet from Niger, ...). I gave my personal and very subjective account of it in my last book, but it is not academic and I think that, for a pre- or post-doctoral research, Mairesse is a better reference. Of course, I can always give you orally my own experience, but for that we should spend some time on video talks.

Like you say, museology and museography are about keeping, conserving, exhibiting collections. Museologists are essentially scholars which are not really interested in the identity, culture, heritage of the neighbour communities. They consider themselves as cultural missionaries who must teach and enlighten the "public" (made often of tourists and school parties).

Let's continue this exchange: we could arrange a date for a Zoom or Skype...

Greetings

Hugues

--

Hugues de Varine
4 allée du Château
F-21360 Lusigny-sur-Ouche
Tél. +33(0)380201635
Mobile +33(0)680878395
<http://hugues-interactions.over-blog.com/>
<http://www.hugues-devarine.eu/>



Claudia Ros <dgklau@gmail.com>

Claudia desde Argentina

Hugues de Varine <huguesdevarine@gmail.com>
Para: Claudia Ros <dgklau@gmail.com>

8 de diciembre de 2022, 7:56

Dear Claudia

I read quickly your project and I find the problematic very interesting and well presented. We can talk about other cases and people who can help you from their experience. But I have the impression you have not yet begun the field work and I find difficult to imagine the situation in the Museo Taller Ferrowhite, its territory and its community. I understand you have not yet started the inquiries and your project explains clearly the method you'll use. But community museology is based on the community being the main actor of its development through heritage and memory collective management. So I would think important for you to be, at least marginally, a co-actor, in addition to your role as observer and researcher: the subjective learning from actual practice complements usefully the objective knowledge from study. But I am not at all academically minded and you have to follow the rules...

The key characters you mention, all French, are very different. Paul Rivet (and not Rivett) was the founder of the Musée de l'Homme in Paris before the second World War. It was in colonial times and is hardly important for community museology. Rivière and Desvallées have played an important role in promoting and defending the innovation in museology and the first ecomuseums since the mid-seventies, but from an ethnographical point of view, but they were not practitioners and had no personal experience of community work.

Did you hear about the Museu Treze de Maio, in Santa Maria (Rio Grande do Sul) ? It was created by an old club of ferroviarios and is attached to te local clube afrobrasileiro. It is based on the memory of the train workers and plays a role of community social and cultural center.

There are so many things we have to talk about ! Just tell me when we can have a first chat.

With my best wishes for Christmas and the New Year

Hugues

--

Hugues de Varine
4 allée du Château
F-21360 Lusigny-sur-Ouche
Tél. +33(0)380201635
Mobile +33(0)680878395
<http://hugues-interactions.over-blog.com/>
<http://www.hugues-devarine.eu/>



Claudia Ros <dgklau@gmail.com>

Claudia desde Argentina

Hugues de Varine <huguesdevarine@gmail.com>
Para: Claudia Ros <dgklau@gmail.com>
Cc: Claudia Ros <dgklau@gmail.com>

27 de noviembre de 2022, 14:17

Dear Claudia

I am glad to hear you are still working on your thesis and I hope its progress is satisfying.

We can discuss on zoom whenever you like, between December 10 and 20 and between January 2 and 10. Before that I'd like to have more details about your research project.

Best wishes

Hugues

--

Hugues de Varine
4 allée du Château
F-21360 Lusigny-sur-Ouche
Tél. +33(0)380201635
Mobile +33(0)680878395
<http://hugues-interactions.over-blog.com/>
<http://www.hugues-devarine.eu/>

Instrumentos Metodológicos

- a. Guión de entrevistas en profundidad
- b. Guión de entrevista a Hugues de Varine
- c. Guión encuesta habitantes de Ingeniero White

TESINA PARA LA LICENCIATURA EN GESTIÓN CULTURAL
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Universidad de Mar del Plata

El Poder de los Museos Comunitarios

*Nueva museología, ideología y política en la construcción
del Museo Taller Ferrowhite de Bahía Blanca, Argentina*

ENTREVISTAS CUALITATIVAS GUIÓN DE ENTREVISTA

Metodología: Entrevistas en profundidad online

Perfil del participante: habitantes de Ingeniero White, de Bahía Blanca y personal que trabaja en el Museo

INTRODUCCIÓN

Luego de haber visitado el museo y tener charlas con algunos de ustedes me gustaría en esta entrevista conversar y profundizar sobre ciertos temas. Primero te propongo charlar sobre asuntos generales y luego sobre algunos temas particulares.

Algunas aclaraciones

Quería contarte que todo lo que hablemos en este encuentro será confidencial y para ser utilizado académicamente. Por eso te quería pedir permiso para grabar nuestra charla. Será de utilidad para mí escucharla nuevamente para rever las respuestas y que no se pierda ningún detalle de lo que me cuentes, ¿estás de acuerdo?

Todo lo que digas me ayudará a avanzar en mi tesina, aprender y mejorar, así que sentite libre de contarme todo lo que tengas ganas. Y no te hagas problema si hay algo de lo que no quieras/puedas hablar. En todo caso, si querés contarme algo y que no quede registrado, puedo apagar la grabación y luego retormarla.

FICHA ENTREVISTA

APELLIDO Y NOMBRE	
FUNCIÓN/CARGO	
EDAD	
PROFESIÓN/ACTIVIDAD	
NACIONALIDAD	

CUESTIONARIO

Generales (para habitantes de la localidad y personal del museo)

1. ¿Cómo es la gente de Ingeniero White?
2. ¿Cómo definirías a la comunidad?
3. ¿Qué particularidades tiene la población de la localidad y qué consideras que la identifica?
4. ¿Conocés el Museo Taller Ferrowhite?
5. ¿Qué pensás fue lo que impulsó a la comunidad a crearlo?
6. ¿Cómo describirías el compromiso de la comunidad con Ferrowhite?
7. ¿Cómo convive la comunidad con su entorno: la reserva, el puerto, la planta petroquímica, la presencia de asbesto, los conflictos ambientales? ¿Cómo se relacionan todas estas problemáticas con el Museo? *(debido a que su ubicación es estratégica y creo que todo esto está relacionado con su permanencia)*

Específicas (para el personal que trabaja en el museo)

8. ¿Cuál es tu función en el Museo?
9. ¿Cómo llegaste a formar parte del Museo?
10. ¿Qué te motivó a estar y permanecer en el Museo?
11. ¿Qué sentimientos considerás que identifican a la localidad del Museo?
12. ¿Cómo llega la comunidad a vivir y habitar el Museo?
13. ¿Cómo fue el proceso de recuperación del espacio y emergencia del museo?
14. ¿Qué prácticas de Gestión Cultural Comunitaria considerás que se realizan desde el museo?
15. ¿Cómo se constituyó el archivo oral del Museo? *(para conversar con la responsable del Área Documentación y Archivo)*
16. ¿Qué prácticas culturales educativas se desarrollan desde el Museo? *(para conversar con las responsables del Área Educativa)*
17. ¿Han hecho estudio de públicos para pensar el diseño de las propuestas educativas? *(para conversar con las responsables del Área Educativa)*
18. ¿Cuál es el sentido museístico del montaje de objetos del Museo?
19. ¿Cómo convive el Museo con el territorio?
20. ¿Por qué la expresión “el museo te transforma”? *(para preguntar específicamente a Carlos Mux de acuerdo a nuestras conversaciones durante la visita)*
21. ¿Qué decisiones políticas intervinieron para conformar el Museo? *(para preguntar al director ya que conversamos al respecto)*
22. ¿Qué rol cumple el Museo Ferrowhite en relación al Museo del Puerto? *(idem, porque está relacionado a los procesos que favorecieron su emergencia)*
23. ¿Qué sentimientos considerás que despiertan en la comunidad las acciones del museo?
24. Desde el punto de vista político, en algún momento ¿ha preocupado que la participación efectiva de la comunidad pueda influir sobre el poder de decisión en la planificación de actividades del museo y sus políticas culturales?
25. ¿Qué considerás es lo que constituye la verdadera evidencia de la participación comunitaria?
26. ¿Cuál crees que es la percepción que tiene la comunidad del museo?
27. ¿Qué estrategias de trabajo realiza el museo para integrar a la comunidad?
28. ¿Cuáles serían las estrategias que propone el museo a la comunidad para establecer un diálogo afectivo y significativo con su patrimonio y su historia como ser social? ¿cómo podría el museo establecer ese diálogo? ¿cómo crearía esas conexiones?
29. ¿Qué opinás del concepto “visita acompañada” en la que en lugar de “guiar” al visitante

- se genera una conversación con él?
30. ¿Cuenta el museo con las condiciones para generar sus sostenibilidad y posibilitar el desarrollo de su entorno?
 31. ¿Cómo influyen las situaciones exteriores (nacionales/internacionales) en el desarrollo y crecimiento del museo?
 32. ¿Cómo son los vínculos con la institución (gobierno local) de la que depende? ¿quién/ quiénes son responsables de establecer las políticas y aprobar las modificaciones necesarias para que se puedan llevar a cabo las líneas de acción propuestas?
 33. En el sitio dice “la propia idea de comunidad se ha vuelto un rompecabezas”, ¿por qué?
 34. ¿Qué significa que el museo “es una intervención en el paisaje”?

Específicas (Taller Prende)

35. ¿Cómo surgió el taller? ¿Cuáles son sus objetivos?
36. ¿A quienes está dirigido?
37. ¿Podrías hablarme del sentido y sus efectos en la comunidad?
38. Las prácticas comunitarias, ¿atienden problemáticas específicas? *(de acuerdo a lo observado y conversado previamente en la visita)*

CIERRE

Objetivo: Darle un fin a la entrevista y agradecer su participación.

- Ofrecer al entrevistado una síntesis para chequear que entendimos bien.
- Espacio para responder dudas/temas fuera del objetivo de la entrevista “Ahora sí te puedo responder...”

TESINA PARA LA LICENCIATURA EN GESTIÓN CULTURAL

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Universidad de Mar del Plata

El Poder de los Museos Comunitarios

Nueva museología, ideología y política en la construcción del Museo Taller Ferrowhite de Bahía Blanca, Argentina

CONVERSACIÓN CON HUGUES DE VARINE

Metodología: conversación on line a través de la plataforma Google Meet

Luego de varios intercambios por email y previo a la lectura de mi proyecto de tesina, Hugues de Varine se ofrece gentilmente a tener una charla por videoconferencia para conversar acerca de diferentes temas que hacen al trabajo de mi investigación.

Acerca de Hugues de Varine

Hugues Michet de Varine-Bohan es un arqueólogo, historiador y museólogo nacido en Metz, Francia, el 3 de noviembre de 1935. De larga trayectoria, indiscutido referente para los profesionales de la cultura y los museos fue el creador, en 1971, del término “ecomuseos”, utilizado por primera vez por los museos regionales de parques naturales del Ministerio de Medio Ambiente francés. Subdirector y director del ICOM (International Council of Museums/Consejo Internacional de Museos) entre 1965 y 1974, ha ejercido diversas funciones a nivel nacional en Francia como consultor en desarrollo local y comunitario y usos del patrimonio natural y cultural. Condujo y conduce aún misiones de acompañamiento de proyectos innovadores relacionados con el patrimonio en Brasil, Italia, Canadá y Portugal. Ha publicado *La cultura de los Otros* (1976), *La iniciativa comunitaria* (1991), *Las raíces del futuro* (2002) y *El ecomuseo singular y plural* (2020).

Sitio oficial: <https://www.hugues-devarine.eu/>

Cuestionario

Preguntas generales que servirían como disparadores pero que estaban sujetas al desarrollo de la conversación con el participante.

1. ¿Cómo surge la idea del ecomuseo/museo comunitario? ¿y en qué consiste la revolución museológica?
2. ¿Cómo fue su experiencia en la construcción del concepto “ecomuseo”?
3. En sus escritos y ponencias usted habla de identidad/cultura/legado (heritage) de las comunidades ¿cómo considera que lo sostienen? ¿cómo pueden preservarlo?
4. ¿Qué rol juega la política en la construcción de los museos comunitarios? ¿Y el Estado...?
5. Como partícipe de la Mesa de Santiago usted afirma que fue un fenómeno de descolonización, ¿por qué?
6. ¿Por qué opina que la palabra “descolonización” es negativa?
7. También en varias oportunidades habla de “inculturación” (tal vez no es la traducción adecuada) y “descentralización” de la mirada... ¿puede hablarme al respecto?

TESINA PARA LA LICENCIATURA EN GESTIÓN CULTURAL

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Universidad de Mar del Plata

El Poder de los Museos Comunitarios

*Nueva museología, ideología y política en la construcción
del Museo Taller Ferrowhite de Bahía Blanca, Argentina*

Encuesta pautada

Metodología: Encuesta pautada por escrito o mensaje de voz (Whatsapp)

Perfil del participante: habitantes de Ingeniero White

INTRODUCCIÓN

Luego de haber visitado el Museo Taller Ferrowhite y conocer Ingeniero White me gustaría si pudieras responderme algunas preguntas para poder indagar sobre la localidad y sus habitantes. Primero te propongo completar una ficha a manera de datos estadísticos y luego responder algunas preguntas sobre asuntos generales y particulares. Las mismas son solo disparadores para que te sientas libre de responder.

Algunas aclaraciones

Quería contarte que todo lo que me cuentes será confidencial y para ser utilizado académicamente. Todo lo que digas me ayudará a avanzar en mi tesina, aprender y mejorar, así que sentite libre de contarme lo que tengas ganas. Y no te hagas problema si hay algo de lo que no quieras/puedas hablar, es respetable la opinión y mirada de cada uno sobre algunos temas. Seré discreta y nada se difundirá.

FICHA

APELLIDO Y NOMBRE	
EDAD	
PROFESIÓN/ACTIVIDAD	
LUGAR DE RESIDENCIA	
NACIONALIDAD	

CUESTIONARIO

1. ¿Naciste en Ingeniero White? Si no es así ¿desde cuándo vivís ahí?
2. Y ¿cómo y por qué llegaste a esa localidad? ¿por qué elegiste vivir allí?
3. ¿A qué te dedicás? Contame acerca de tu trabajo en Ingeniero White.
4. ¿Cómo es la vida en Ingeniero White?
5. ¿Vivís cerca de tu trabajo? ¿Cómo es tu barrio? ¿Cómo es la gente con la que te relacionás todos los días?
6. ¿Cómo definirías a los habitantes de Ingeniero White? ¿Qué características tiene la población? ¿Conocés sus barrios o zonas? ¿Cuáles? ¿Podés nombrarlos?
7. ¿Qué particularidades tiene la gente que vive allí y qué consideras que la identifica?
8. ¿Conocés el Museo Taller Ferrowhite? Si es así ¿Qué te parece? ¿Qué opinás del lugar y sus actividades?
9. ¿Conocés la reserva y el puerto? ¿Qué opinás de la planta petroquímica, el problema del asbesto y los conflictos ambientales?
10. Por último te invito a que me cuentes todo aquello que consideres puede ser de interés para conocer la localidad y sus habitantes o, si tenés ganas, alguna anécdota o historia que te resulte relevante, ya sea de experiencias propias, vividas o que te hayan contado otras personas.

Finalmente te agradezco que hayas accedido a esta entrevista y quedo a disposición para todo lo que necesites te aclare o explique.

Saludos!

Claudia Ros

TESINA DE LICENCIATURA EN GESTIÓN CULTURAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
ARGENTINA

El Poder de los Museos Comunitarios

*Nueva museología, ideología y política en
la construcción del Museo Taller
Ferrochite de Bahía Blanca, Argentina*

Estudiante **CLAUDIA F. ROS**
Profesora Guía **GABRIELA CADAVEIRA**

