

El arte como espacio abierto para la política cultural pública: entrevista a Marcelo Díaz



Pamela Brownell

Universidad de Buenos Aires

pamela_brownell@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 24/08/2017. Fecha de aceptación: 21/09/2017.

Resumen

En el marco del dossier dedicado a pensar los vínculos entre teatro, política y sociedad en Sur, y, en particular, los nuevos modos de incidencia desplegados por artistas y activistas culturales, realizamos esta entrevista a Marcelo Díaz, poeta y gestor cultural de Bahía Blanca, Argentina, quien ha sido uno de los principales impulsores de una gran cantidad de iniciativas culturales que constituyen ejemplos muy estimulantes para reflexionar sobre las posibilidades del arte como espacio dinámico de trabajo con las comunidades y sus memorias. El diálogo se centra en recorrer algunas de estas experiencias, al tiempo que se retoman distintos debates referidos a las alternativas deseables para la construcción de una política cultural pública.

Palabras clave

política cultural
teatro documental
Marcelo Díaz
Ferrowhite
Estación Rosario

Art as an Open Space for Public Cultural Policies: an Interview with Marcelo Díaz

Abstract

As part of the present dossier dedicated to the relations between theatre, politics and society in the South, and, particularly, to the new incidence strategies displayed by artists and cultural activists, we present this interview to Marcelo Díaz, poet and responsible for many cultural initiatives promoted by different cultural institutions in the city of Bahía Blanca, Argentina. These initiatives are really interesting and provocative examples that enable a reflection on the possibilities of art as a dynamic space where to work with communities and their memories. The dialogue focuses on the description of some of these experiences as well as on the discussion of some relevant issues concerning the perspectives for a desirable public cultural policy.

Keywords

cultural policy
documentary theatre
Marcelo Díaz
Ferrowhite
Estación Rosario

Desde hace más de una década, un conjunto de artistas, gestores culturales, museólogos e historiadores viene llevando adelante una serie de iniciativas culturales innovadoras en la ciudad de Bahía Blanca, en el sur de la provincia de Buenos Aires. Impulsadas desde instituciones culturales públicas, estas iniciativas buscan trabajar junto a los integrantes de sus comunidades en procesos de reconstrucción de las memorias colectivas que se conjugan en una clave creativa y lúdica, indagando en nuevas formas estéticas y políticas de articulación entre arte y sociedad. Una figura clave en la generación de estas experiencias ha sido Marcelo Díaz, poeta y gestor cultural bahiense. Con él dialogamos para recorrer algunas de estas experiencias fundamentales y conocer su mirada sobre la potencialidad específica del arte como lenguaje de una política pública cultural. Nos interesa reflexionar sobre cómo instituciones no específicamente artísticas han adoptado para sus proyectos lo que podríamos pensar como un cierto modo artístico de incidencia, en el que la desdelimitación y diversificación del arte contemporáneo confluye con la vocación por renovar los paradigmas de acción cultural para generar espacios provocadores de participación comunitaria.

—¿En qué estás trabajando actualmente?

—En este momento, no estoy trabajando en cultura en la gestión pública. Me sigo dedicando a proyectos culturales, pero de manera independiente o vinculado con la universidad. Estoy en la organización del Festival de Poesía Latinoamericana de Bahía Blanca, que ahora en octubre cumple la séptima edición y, junto a la gente del Festival de Poesía, armamos también una Escuela de Poesía (EAPP, Escuela Argentina de Producción Poética) ligada al Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur como un espacio de formación en literatura, específicamente en poesía. Y después estoy armando desde hace un tiempo, con gente de distintas ciudades de la Argentina y de distintos países una web de poesía latinoamericana que espero poder lanzar en marzo o en abril del año que viene.

—Pero sí trabajaste durante muchos años en la gestión cultural pública en Bahía Blanca y fuiste parte de una serie de espacios cuyas iniciativas se destacan dentro del panorama cultural nacional por su singularidad, potencia y relevancia comunitaria. Integraste el equipo impulsor del Museo-Taller Ferrowhite¹, luego coordinaste el armado de Estación Rosario² y participaste del momento de auge del Instituto Cultural de Bahía Blanca³, con la diversidad de actividades que impulsó, al menos hasta el cambio de gestión hace dos años. En función de esto, y como para comenzar conversando en términos más generales sobre la relación entre arte, política y sociedad, ¿qué lugar considerás que la política pública le ha dado al arte tradicionalmente y cuál es el lugar que ustedes han tratado de promover desde sus distintas iniciativas?

—Yo creo que las políticas culturales públicas se ocupan básicamente del arte, no lo hacen bien, pero sólo les interesa el arte. Hablás de cultura, hablás de arte. El que sea. Puede ser de “alta cultura”, desde una orquesta sinfónica que interprete obras europeas del siglo XIX, a un museo que exhiba arte de vanguardia internacional, o puede ser “arte popular”, pero siempre se trata de arte. Para nosotros, el arte tenía otro lugar. En principio, porque Ferrowhite no es un museo de arte y Estación Rosario tampoco se pensó como un espacio artístico. El arte fue siempre un proceso abierto que podía dialogar con una serie de prácticas que son las que desarrolla el museo y la comunidad con la que el museo se relaciona. Un lugar de ida y vuelta. ¿Por qué nos interesaba también el arte? Porque el arte muestra esa construcción. Algo que nos interesaba en el museo era no dar una versión de la historia y que esa versión de la historia fuera percibida como *la historia*, sino mostrar la historia como un espacio en disputa. Inclusive que la propia versión del presente de la comunidad en la que vivíamos se presentara como un espacio en disputa. ¿Por qué? Porque lo que nos interesaba era que apareciera la voz de los trabajadores. Los trabajadores siempre son el telón

1. Para más información sobre el Museo-Taller Ferrowhite, ver <http://ferrowhite.bahia blanca.gov.ar> y el trabajo de Flavia Costa (2012) “El tren de la cultura no pasa dos veces. Ferrowhite, dispositivo-museo y política potencial”. *Astrolabio* (8):247-267, disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/840>

2. Se trata de un espacio que tuvo una existencia breve entre 2010 y 2013, pero que impulsó una gran cantidad de actividades. Díaz se referirá a algunas de ellas en esta entrevista. Más información puede encontrarse en <https://estacionrosario.wordpress.com/>

3. La gestión que Marcelo Díaz acompañó en este organismo municipal de cultura fue la que estuvo a cargo de Sergio Raimondi, quien fue durante veinte años el director del Museo del Puerto de Ingeniero White, institución precursora en el tipo de trabajo cultural comunitario que desarrollaron luego otros espacios bahienses. Ver ingenierowhite.com/museo-del-puerto/ y <http://museodelpuerto.blogspot.com.ar/>

de fondo. Nunca sabemos qué piensan. Los relatos históricos los invisibilizan o los ponen como protagonistas, pero los que escriben la historia no son ellos. Son siempre actores que provienen de otros lugares. Y lo que nos interesaba era ver cómo pueden aparecer estas voces. En qué mezcla pueden aparecer. Y los dispositivos artísticos permitían esas apariciones. Permitían también ver ese factor que es construido. Es decir, que para que aparezca la voz del trabajador hay que hacer una gran operación, y que esa operación implica una institución atrás, implica desmontar ciertos prejuicios o creencias, implica ir con ciertos conceptos de la historia, implica trabajar con las memorias, y no con una sola memoria. Implica también una investigación histórica que el arte no necesariamente tiene que tener y que el museo desarrolla. Entonces, para nosotros el arte era un espacio poroso, abierto, de ida y vuelta, para entrar y salir. No era algo puramente instrumental en el museo. No se trataba de decir: “ahora vamos a hacer una obra para ilustrar algo que en el museo se da de otra manera”, sino que era un dispositivo que podía absorber gran cantidad de las prácticas y voces, pero que a la vez podía, en un determinado momento, abrirse a otras experiencias, como una comida con relatos de ferroviarios, en donde ya dejaba de importar si eso era arte o no. Algo de límites más o menos difusos. Creo que el arte contemporáneo permite precisamente eso. Hay experiencias en las que uno está dispuesto a traspasar determinado límite y decir: “esto ya no es arte”. Bueno, sí, ¿qué importa? Creo que, en ese punto, poder trabajar con arte a nosotros nos daba una enorme libertad para movernos con la diversidad de prácticas que había en el museo o en la estación. Pero vuelvo a lo que decía al comienzo. Yo creo que en general, las políticas culturales trabajan solo con arte, y eso es un problema, porque quedan relegadas un montón de prácticas culturales, sobre todo de los sectores más postergados, que no tienen acceso a la producción artística en los términos que un museo lo requiere o que lo requiere un gran teatro. Los sectores populares simplemente son pensados como público a los cuales mostrarles el arte. O cuando entran, entran como arte popular. Ahí el adjetivo ya es un problema, porque cuando vamos a ver un ballet, no decimos: “vamos a ver arte aristocrático del siglo XIX europeo”, como no decimos “qué buena velada de teatro burgués a la que asistimos”. Decimos que vamos a ver arte. ¿Entonces por qué le tenemos que poner a lo otro el adjetivo *popular*? Porque estamos advirtiendo que es algo como un arte, pero hay que tener ciertos reparos porque probablemente... Hay como una cosa biempensante ahí bastante molesta para mi gusto, porque se hace el reparo de que vamos a ver arte, pero que probablemente no esté tan bien hecho como el arte, porque, bueno, lo hace la gente de los sectores populares. En ese sentido, yo creo que una política cultural pública tiene que entender que el arte es una práctica más entre infinidad de prácticas y que tendría que poder trabajar con otras cuestiones, y no sólo con el arte en un lugar central. Sí valerse de prácticas artísticas para poder mixturarlas con otras prácticas. Pero no darle ese lugar central que habitualmente tiene, porque la cultura no es arte. El arte es una parte importante, pero no lo es todo.

—¿Qué balance hacés particularmente de las experiencias de teatro documental⁴ que impulsaron?

—Fue muy, muy interesante todo el trabajo que hicimos con Vivi Tellas y con Natalia Martirena para Ferrowhite⁵. Costó más desarrollarlo en Estación Rosario. Me parece que es interesante, en particular, cuando se da en el marco de esa institución, porque una especie de eslogan que teníamos en Ferrowhite era “el museo empieza afuera”. Y era algo que también trasladábamos a las obras. Las obras empezaban media hora antes, con algunos videos y una recorrida del museo, después se hacía la obra, y al final se hacía una especie de ágape o cena donde se seguía conversando⁶.

Por eso creo que donde mejor funcionó fue en Ferrowhite. Nosotros hicimos después una obra más en Estación Rosario con un vendedor ambulante. La hicimos arriba de un colectivo⁷. Y si bien fue muy interesante la experiencia, costó más sostenerla y costó

4. Trabajé sobre estos proyectos en “Teatro documental, comunidad y memorias locales: dos experiencias de reconstrucción colectiva en clave poética desde Bahía Blanca”, VII Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 7,8 y 9 de octubre de 2014 (Actas en CD)

5. El proyecto de teatro documental en Ferrowhite surge del vasto proceso de entrevistas con los vecinos realizado en una primera etapa del museo y del deseo de encontrar un modo que permitiera compartir la riqueza de esos testimonios en todo el espesor que tenían en la voz de sus protagonistas. Así llegan a convocar a Vivi Tellas, que estaba desarrollando en ese momento su proyecto Biodrama y, en particular, la serie que entonces llamaba Proyecto Archivos e identificaba como teatro documental. De este intercambio surge la puesta colectiva *Nadie se despidió en White* (2006) y el proyecto Archivo White, en el que se presentaron cuatro puestas en escena: *Marto Concejal* (2007), *Archivo Caballero* (2008), *Con tormenta se duerme mejor* (2009) y *La vuelta al mundo con Roberto Orzali* (2010). Una bitácora de este proyecto puede verse en: <http://un-documentalenvivo.blogspot.com.ar/>

6. La realización de una “picada” compartida en el tramo final de la función es una constante en el formato de teatro documental desarrollado por Vivi Tellas.

7. Se trató de *Manteniéndose vivo* (2011). El protagonista era Ángel Romero y la directora, Natalia Martirena.



Pedro Marto en *Marto Concejala* (2007). Proyecto Archivo White. Foto: undocumentalenvivo.blogspot.com.ar.

más desarrollarla porque éramos un grupo más pequeño y faltaba todo el soporte institucional que te da el museo: trabajar con historiadores, el hecho de que, en el día a día del museo, los vecinos que participaban de las obras de teatro iban y se sentaban a tomar mate, te contaban una historia, te llevaban una herramienta que habían encontrado para sumarla al depósito. Todo ese día a día, que después no se ve en la obra, a la vez facilita la obra, la confianza del vecino para subirse a escena. No es solamente una cuestión de “voy al ensayo y después voy a la función”. Es una especie de habitar el lugar. Esa presencia la permitía el museo. Y en eso, el balance que hemos hecho es que ese era el lugar perfecto para desarrollar el proyecto, teniendo en cuenta la idea de museo con la que trabajamos nosotros, que no es un museo tradicional, sino que es un museo vivo; aparece el pasado, pero también aparece el presente en tensión, y donde lo que es importante, sobre todo, es la vida de la comunidad en la que el museo se inserta. Creo que fue muy positivo. Jerarquizó mucho los relatos de muchos de estos vecinos, que de pronto veían que había un público ahí dispuesto a escuchar la historia que tenían para comentar, y que a la vez generaba una especie de juego, porque no es lo mismo que yo me siento y cuento una historia, a que, de pronto, en ese juego yo me vuelvo un personaje, cuento algo y aparece música, como una especie de película. Cuando hicimos la obra con el Chapa Orzali, que fue marino de buques mercantes, el juego estaba dado con que él era un aventurero. Un aventurero que recorrió el mundo embarcado. Y entonces la música que se utilizaba tenía que ver con eso. La idea era la de jugar a ser un gran personaje. Y ese juego es, a la vez, devolver algo que la propia comunidad había construido, porque el Chapa Orzali en White era y es, de hecho, un gran personaje. Todo el mundo te decía: “si escucharas lo que te dice el Chapa Orzali...”. Bueno, el teatro te permitía jugar con toda esa construcción, que era el relato personal, pero a la vez era toda la construcción que la comunidad había hecho de ese personaje. Para nosotros fue una experiencia muy, muy rica. Es, también, un trabajo enorme, terriblemente desgastante.

—Una cuestión terminológica, que tiene que ver con una definición teórica: en Ferrowhite utilizan el término *artefactos documentales* para referirse a parte de la variedad de instrumentos/ prácticas/experiencias que han desplegado. ¿Cuál fue la necesidad que originó ese término y qué posibilidades abrió para su trabajo?



La vuelta al mundo con Roberto Orzali (2010). Proyecto Archivo White. Foto: undocumenta-lenvivo.blogspot.com.ar.

—Respecto de la noción de artefacto documental, el problema que teníamos en Ferrowhite es que teníamos teatro documental, que se percibía como una disciplina híbrida, como es el documental, pero después teníamos una serie de objetos que traían los propios vecinos —ferroviarios, estibadores, ex trabajadores del puerto— a los que era difícil encontrarles una denominación. Entonces nos pareció que el concepto de *artefacto documental* de algún modo borraba esta distinción entre arte y prácticas estéticas populares no reconocidas como artísticas, y que tiene que ver un poco con poder poner el ojo en estas prácticas, que a veces son privadas, o son hechas solo para dos o tres personas, que no tienen una vocación artística en ese aspecto. Y el término artefacto nos lo dio Pedro Caballero, que era uno de los ferroviarios habitué del museo. Él era una especie de ciruja vocacional. Juntaba todo lo que encontraba en la calle. Recogía objetos en desuso: un viejo monitor de computadora, la cabeza de un muñeco, una cubierta. Vivía en una casilla ferroviaria de esas de principios del siglo XX y tenía todo el patio construido con estos objetos. Entonces tenía un sillón en el que se sentaba a leer en el patio, donde le daba el sol, con un palo al costado que tenía pegada una tapa de cacerola y, en la punta, la cabeza de plástico de un muñeco. Vos mirabas el patio ese y era un lugar increíble. Obviamente, él no lo hacía con una intención artística, de circuito artístico, pero ahí había una búsqueda estética, funcional, de comodidad, de reciclaje de los objetos... Se trataba de una práctica que, en determinado contexto, podía ser considerada artística, pero que tenía distintas motivaciones, lo que, a mi gusto, hacía que fuera algo mucho más complejo. Creo que lo que nosotros solemos entender por arte recorta ese tipo de prácticas. Y a esas construcciones que armaba, él las llamaba *artefactos*. Cada tanto se aparecía con algún artefacto de esos por el museo, o invitaba a visitar su patio y a conocer los nuevos artefactos que había armado. A la vez, por otra parte, teníamos a un maquetista amateur, Roberto “Bocha” Conte, que con cajas de vino tetra-brick había armado un buque portacontenedores. Ese buque llevaba un montón de contenedores y en cada uno él había puesto los nombres de cada uno de los comercios o de las instituciones de Ingeniero White. Los que estaban en el presente y los que habían desaparecido. Era, de algún modo, un buque que llevaba la memoria del pueblo. Y eso tampoco había sido pensado con una intención de circular en el campo del arte, sino que había sido una especie de



Pedro Caballero. Foto: ferrowhite.bahiablanca.gov.ar.

respuesta estética a una situación muy difícil en el puerto, en el que las grandes transformaciones habían transformado la vida cotidiana de los pobladores, y ésta era una manera de dar respuesta desde un cierto saber práctico. Eso también estaba en exhibición en el museo. Entonces el problema que se presentó es qué nombre le damos a estas cuestiones, a estos objetos, a estas prácticas, y decidimos tomar el nombre que le daba Pedro Caballero a sus construcciones y le pusimos el nombre de artefacto. A mí también me parece interesante por lo mismo que antes decía, y es que, en cierta medida, puede tener un pie en el campo del arte y, por otro lado, tener varios pies en otros campos. Esa multidimensionalidad me parece interesante para pensar ese tipo de prácticas como las que hacíamos en Ferrowhite y las que hicimos, luego, en Estación Rosario.

—Hablemos de Estación Rosario. ¿Qué podrías decir sobre el surgimiento, el desarrollo y el presente de este espacio? ¿Por qué eligieron definirlo como una *plataforma de acción cultural*? ¿Qué sentidos y/o líneas de trabajo habilitaba esta definición?

—En realidad, Estación Rosario se pensó como un proyecto para aprovechar un espacio que había en un edificio recuperado por el Municipio, la vieja terminal de colectivos, que se quería volver un centro de gestión comunal, con oficinas para trámites, y lo que era la confitería quería dedicarse a actividades culturales. Me consultaron qué se podía hacer, porque la idea del Municipio era hacer una galería para exhibir fotos o pinturas, simplemente una sala. Yo lo que propuse fue trasladar a ese sector la experiencia que se venía haciendo en Ferrowhite, aunque con otro matiz, porque no era un museo y era un espacio muy pequeño. Lo que empezamos a hacer con el grupo de la Estación (Agustín Rodríguez, Nicolás Arias, Lucía Cantamutto, Julieta Gómez y Natalia Martirena) fueron proyectos que trabajaban con distintos sectores del barrio, y decidimos definirlo como *plataforma de acción cultural* precisamente para pensarlo como un espacio de cruce, donde se podían dar desde una serie de documentales que habíamos hecho entrevistando a vecinos de un barrio lindante, que era un barrio obrero que se construyó durante el primer peronismo, y un recital de rock con bandas del lugar. Todas esas actividades se daban de manera simultánea, y nos parecía precisamente interesante eso. No pensarlo como centro cultural, porque la palabra *centro* no nos interesaba, sino que nos parecía interesante el concepto de plataforma. Además, estábamos al lado de la nueva terminal de colectivos, en la vieja terminal de colectivos, precisamente al lado de donde eran las plataformas reales donde llegaban y salían los trenes —porque ésa había sido una estación de trenes primero— y los colectivos durante casi cien años, así que la palabra *plataforma* también tenía un poco de recuperación del lugar. A su vez, la idea de plataforma de *acción cultural* nos parecía interesante para marcar esta diferencia entre arte y cultura. Una plataforma en la que podía convivir el relato de cómo un grupo de vecinos de Villa Mitre había decidido poner parlantes durante dos cuadras en el pequeño centro comercial para pasar música cuando la gente paseaba y un taller de canciones que dio Rosario Bléfari, primero, y otro que dio luego Roberta Iannamico. Es decir, donde lo artístico se mezclaba con iniciativas de la comunidad. Era un lugar donde podían confluir distintas experiencias. El lugar cerró definitivamente en 2013. Fue una experiencia intensa los tres años que duró, pero bueno, en un punto, padeció algunas cuestiones que son como endémicas en la cultura pública: tener trabajadores precarizados, poco presupuesto, la dificultad para sostener en el tiempo un proyecto... También estaba el hecho de que era un lugar pequeño en un edificio dedicado a muchas cosas, a trámites de distintas dependencias, y zozobró un poco por las disputas políticas internas que tenían que ver con el uso del lugar. El problema ahí fue no poder sostenerlo en el tiempo, pero de todos modos creo que lo interesante de una plataforma, así dure un año, cuatro años o veinte, es la intensidad que pueda tener la experiencia y cómo eso puede reproducirse o quedar repicando en otras experiencias.

—Una de las experiencias centrales en Estación Rosario, que se vincula muy directamente con la (re)construcción de una memoria colectiva, es la que tiene que ver con los proyectos *Villa Mitre 3.0* y *Un mapa del tamaño de una habitación*. ¿En qué consistían y cómo se conectaban estos proyectos? ¿Qué tipo de articulación con la comunidad posibilitaron?

—En Estación Rosario, hicimos un proyecto que tenía mi hermano, Christian Díaz, que era Villa Mitre 3.0. Era una página web con el plano de Villa Mitre, el barrio donde estaba la estación, donde se invitaba a dejar fotos y relatos del barrio, y esos relatos y fotos se geolocalizaban. A la par que mi hermano estaba desarrollando ese proyecto, nosotros estábamos haciendo entrevistas a vecinos del barrio, entonces decidimos pintar el plano en las paredes de la habitación de esa sala que teníamos, de ese espacio chiquito que era la estación. Y en un par de encuentros que hicimos, invitar a vecinos a que llevaran fotos. Esas fotos las escaneábamos, les hacíamos una copia, y las copias las íbamos pegando en la habitación. Y ahí se daba como una especie de encuentro: alguien pegaba la foto y le comentaba a otra persona qué había



Marcelo Díaz y *Un mapa del tamaño de una habitación*. Estación Rosario. Foto: estacionrosario.wordpress.com.

pasado ahí, quién vivía ahí, qué lugar era ése, qué aparecía en esa foto que si hoy uno pasaba por el lugar ya no estaba porque había sido demolido y remplazado por otra construcción. Esos encuentros lo que hacían era llenar el mapa. El mapa era una cuadrícula vacía sobre una pared. Lo que nosotros queríamos era que ahí apareciera parte de la memoria del pueblo, y que apareciera relatada por sus propios vecinos, que eran los que aportaban y traían fotografías y contaban historias a partir de eso.

Hay una frase que a mí me gusta mucho de Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano*⁸. Él sostiene que los lugares son presencias de ausencias y que la habitabilidad de un lugar se da precisamente por los relatos y por la transmisión de ciertos relatos. Alguien que dice: “acá había tal cosa”, “acá vivía tal persona”, y eso se va transmitiendo y va llenando de relatos el lugar y eso lo vuelve habitable. La frase que él dice es: “sólo se habitan lugares encantados”. Y los lugares se pueden encantar solamente a partir de esos relatos y de esa memoria que se va construyendo en esos relatos. A nosotros nos interesaba que pasara algo de eso. A la vez, todas aquellas personas que iban a los eventos que organizábamos y traían fotos y contaban cosas, todo ese material que nosotros grabábamos y escaneábamos, iba a parar al Villa Mitre 3.0. Fue algo muy interesante de hacer y de ver, sobre todo por el trasvasamiento generacional que se produce. Aparecían fotos e historias que luego llegaban a la gente más joven que venía a los encuentros, porque nosotros también teníamos una gran programación juvenil: recitales de poesía, recitales de rock, talleres de canciones, que hacían que fuera mucha gente joven al espacio. Entonces, cuando se daban estos eventos, se producía el fenómeno de que de pronto el lugar se empezaba a ver de otra manera. Se le daba un espesor histórico que habitualmente es difícil de tener, porque esas historias circulan tal vez en las familias, pero habitualmente sólo circulan en la tradición oral. ¿Quién hace la historia de un barrio de trabajadores, en general? ¿Cómo se encuentra un espacio, que a la vez no sea un libro, para que aparezcan estas historias y que puedan circular en la comunidad de otra manera? Bueno, ésa creo que fue una experiencia muy rica. En su momento, habíamos tenido la propuesta de hacer algo de esto en varias sociedades de fomento. El problema es que para poner en marcha algo así se requiere una decisión del gobierno –en este caso, nosotros éramos un espacio municipal– de hacer un gasto para llevarlo adelante, porque a nosotros

8. De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer* [1980]. México: Universidad Iberoamericana

nos interesaba la aparición de la memoria, y nos interesaba la construcción de una historia del lugar, y el fenómeno que se daba de intercambio entre estos relatos de la comunidad y el trabajo con estudiantes de historia. Y necesitás personal y un mínimo de equipamiento para hacer algo así. Nosotros tuvimos una beca en Estación Rosario, un proyecto de extensión, por el que un grupo de estudiantes de historia trabajaron dos años con nosotros, y de ahí salió un libro que se llamó *De las vías para acá*⁹, porque Villa Mitre está separado del centro por las vías, donde esa memoria de relatos populares también se cruzaba con la investigación de alguien que está dedicado en la universidad a la historia y esa convivencia también nos interesaba. Entonces, replicar una experiencia así requiere una participación de la universidad y requiere una participación del Estado para poder financiar esas investigaciones. Así que el proyecto quedó ahí. Había gente de algunas sociedades de fomento que querían hacer eso mismo en sus barrios. Tal vez en algún momento lo hagamos.

—Otra experiencia impulsada desde Estación Rosario que se destaca especialmente por su originalidad es la de los Campeonatos de Picnic. ¿Cómo surge la idea? ¿Quiénes participaron? ¿Qué aspectos de teatralidad involucraba la propuesta y en qué medida los asistentes se involucraban con esa teatralidad?

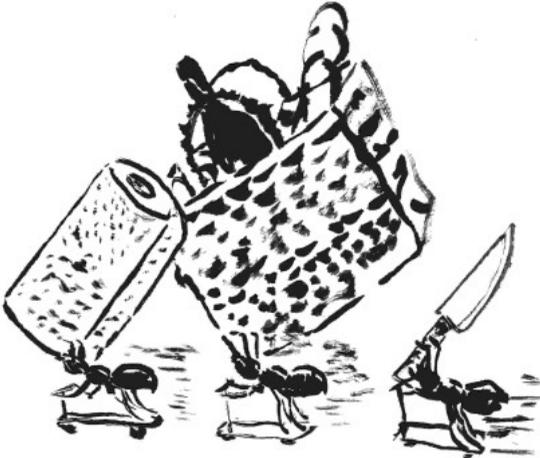
—Respecto al picnic, surgió un poco como un juego. Una de las líneas de trabajo que teníamos estaba enfocada hacia las fiestas en el lugar. Nos preguntábamos cómo se forma el lazo común en un barrio. Nos lo preguntábamos concretamente en ese lugar donde estábamos: ¿Cómo se funda ese vínculo en un determinado territorio? ¿Cómo se encanta? ¿Cómo se vuelve habitable? Lo que veíamos es que la existencia de ciertas instituciones —como la sociedad de fomento, como el club, como los grupos de teatro vocacional de principios del siglo XX, como la biblioteca pública— tenía que ver con generar espacios de trabajo comunes, comunitarios, para la práctica del deporte, la práctica del arte, y todos ellos hacían fiestas. Hacían determinado tipo de fiestas, como bailes. El club organizaba, el grupo de teatro vocacional organizaba, la biblioteca organizaba, a veces para recaudar dinero, pero también porque la fiesta es el espacio de convivencia en un determinado territorio. Es la posibilidad de conocerse, de estar ahí juntos. Y una de las cosas que nos interesaba era la organización de picnics. El picnic era muy, pero muy popular a principios del siglo XX. Se organizaban en quintas, se llegaban en tranvía o en camiones, y lo organizaba el club o lo organizaba la propia quinta. Entonces, viendo esta experiencia de los picnics, surgió la idea de hacer uno. La estación tenía una placita adelante. Así que decidimos convocar ahí el “1° Campeonato Nacional de Picnic”. La idea era hacer un picnic temático. Es lo que se podría llamar una *performance delegada*¹⁰. Es decir, se crean las condiciones, pero para que ocupen otros la actividad. La propuesta del picnic temático consistía en elegir un tema cualquiera para el picnic, y que el vestuario, el mantel y la comida fueran acordes a ese tema. Como una especie de jornada de picnic, pero de juego también. Julieta Gómez lo trabajó con las escuelas del lugar y después hicimos una invitación general. Fue interesante, porque había chiquitos de las escuelas que se habían entusiasmado con el picnic que habían ido con un picnic de monstruos, otros habían ido con uno de Alicia en el País de las Maravillas, después había uno de médicos que estaban operando, teníamos uno de barrabravas que hicieron unos “choris” en un costado de la plaza, entre otros.

Y eso después lo replicamos en otro espacio, el Puente Negro, que era un espacio que en los años noventa había sufrido un abandono y que de a poco, con algunas intervenciones del Estado, como colocar iluminación, asfaltar algunas partes, abrir una calle y tirar algunas paredes que volvían medio sombrío al lugar, junto con una organización de vecinos que habían plantado árboles y flores, que la regaban y la cuidaban, se estaba recuperando. Nosotros tomamos contacto con esos vecinos y lo que querían ellos es que la plaza realmente se usara, porque había quedado identificada como un

9. Cantamutto, L., Ortiz, M.; Díaz, M. (Comps.) (2012) *De las vías para acá : cinco acercamientos a la historia de Las Villas*. Ediciones Macedoña. Papeles de Estación. Disponible en <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3584>

10. Cfr. Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres/Nueva York: Verso.

ESTACIÓN ROSARIO
plataforma de acción cultural
invita al



1^{er} Campeonato Nacional De PICNIC
villamitre2010
4 de Diciembre - 19 hs
Centro de Gestión Comunal
Brown y EE.UU. (Ex Terminal de Omnibus)

Bases en > [http:// www.estacionrosario.wordpress.com](http://www.estacionrosario.wordpress.com)



lugar por el que era bravo pasar, entonces no existía la costumbre de ir a tomar mate a ese lugar, por ejemplo. Entonces los vecinos nos preguntaron qué podían hacer y nosotros les propusimos hacer otro picnic, que fue el segundo que hicimos, y ese lo hicimos también armando un escenario. Armamos un escenario con durmientes y rieles, para que se pudieran organizar recitales ahí y la plaza se empezara a ocupar. El escenario se armó desde un proyecto de televisión, *Intervenidos*, y con el apoyo del Municipio. Así que organizamos el “2º Campeonato Nacional de Picnic”, y también fue una especie de fiesta. Ahí los vecinos de la Asociación de Amigos de Calle Par-chappe fueron el jurado y después hubo un recital de música en el lugar. En cuanto a la teatralidad de la propuesta, depende realmente de cómo se involucren con esa teatralidad quienes participen. Si no se involucran, no funciona, no arranca. En el 2º Campeonato, uno de los grupos era de personajes de cuentos de Cortázar. Otro de los grupos era un hormiguero, entonces estaban todos disfrazados de hormiga y eran



Algunos de los grupos del 1° Campeonato Nacional de Picnic. Fotos: estacionrosario.wordpress.com.

como veinte. Cada tanto iban en fila hasta otro picnic y les robaban comida, o hasta llegaron a cargar a alguien de otro picnic y llevárselo para el suyo, cuando alguno se prestaba al juego. La experiencia es una propuesta abierta a la improvisación y al intercambio que se dé entre grupos que no se conocen. Eso fue algo que estuvo bueno.

—A partir de estas experiencias, y considerando todo lo que ya has ido comentando hasta aquí, ¿cuáles dirías que son las potencialidades específicas del arte como medio/ instrumento/ lenguaje/canal de acción de la política cultural pública?

—Yo creo que prácticas artísticas hay en todas partes. Lo que me interesa precisamente es eso. Creo que ahí hay algo que la política cultural no termina de registrar. Una política cultural tiene la obligación de ser creativa, porque trabaja con la creatividad. Y muchas veces la política cultural es repetitiva, previsible, lo menos creativo que puede existir. Hay una experiencia que nos comentó Celio Turino¹¹, en el marco de la Maestría en Cultura Pública que estuve haciendo. Él es quien implementó el programa de Puntos de Cultura en Brasil. Se trataba de una biblioteca en la ciudad de Brasilia. Una biblioteca que armó un carnicero. Resulta que el carnicero, que gran parte de su vida había sido analfabeto, cuando aprendió a leer, llevaba sus libros para leer en la carnicería, en los momentos en los que no había clientes. Eso de a poco se fue volviendo un motivo de diálogo con los clientes, a los que les contaba qué estaba leyendo, o que le preguntaban qué estaba leyendo. El paso siguiente era que, si te conté lo que estaba leyendo y mostraste interés, te presto el libro, que es lo que hace uno todo el tiempo. Entonces, lo que se le ocurrió al carnicero fue armarse un estante en la carnicería y llevar todos los libros que había leído para que los clientes que iban a la carnicería, se pudieran llevar los libros. Y terminó habilitando una especie de biblioteca al costado de la carnicería. Esto llegó a oídos del Ministerio de Cultura, que en ese momento estaba a cargo de Gilberto Gil, y se le propuso al carnicero desarrollar ese proyecto. Fueron a hablar con él para ver qué ideas tenía. Porque el otro tema también era que había un par de escritores que iban a comprar a la carnicería y se encontraron con este lector voraz que era el carnicero, que había armado una biblioteca en la carnicería. Entonces, uno de ellos dijo: “yo mi libro lo quiero presentar acá”. Así que a la tarde, cuando la carnicería dejó de atender, cortaron la

11. Cfr. Turino, C. (2013) *Puntos de cultura: cultura viva en movimiento*. Caseros: RGC Libros

calle y armaron la presentación del libro. Esto empezó a llamar la atención: una carnicería que de pronto se había vuelto un centro cultural. Algo parecido a lo que hacía el Tata Cedrón cuando volvió de París, que todos los sábados a la mañana se iba a tomar mate a lo de un verdulero amigo y armaban los recitales ahí en la calle, entre los cajones de verdura, mientras el verdulero atendía. Le preguntaron al carnicero, cómo quería desarrollar esa idea, y lo que propuso fue armar bibliotecas en las paradas de colectivo. Él proponía armar bibliotecas en las que la gente pudiera agarrar un libro, leerlo mientras esperaba el colectivo, llevárselo para leerlo durante el viaje, y devolverlo en esa misma parada u otra. Bueno, los gestores culturales le pusieron objeciones a esa idea, porque no se podía tener una bibliotecaria en cada parada. “No, sin bibliotecaria”, dijo el carnicero. Los libros, nada más. Que la gente se los lleve y los devuelva. Pero le decían que se los iban a robar, que no los iban a devolver, que los iban a romper. Finalmente, resolvieron hacer la experiencia. Esta experiencia se hizo y resultó mínimo el porcentaje de libros rotos, y lo que generó esa práctica es que mucha gente, a su vez, dejara libros propios en las paradas de colectivo. Un hacer público. Y la vida cotidiana está llena de este tipo de experiencias. La vida cotidiana tiene mucha más creatividad que la que los gestores culturales en general manejamos. Y a veces el tema es poder ponerle un ojo a eso. Pero bueno, hay que estar dispuesto a que eso también trastoque un montón de certezas que uno tiene. Eso es un poco lo que nosotros también veíamos en Ferrowhite, donde de pronto aparecían estos artefactos documentales, este barco hecho con cajas de tetra-brick, o el Chapa Orzali, con el que hicimos la obra de teatro, que en realidad salió porque él, cuando se jubiló y dejó de navegar, escribió sus viajes. Entonces teníamos un libro de viajes escrito por un marinero, que escribía para sobrellevar ese estar en tierra, y esas prácticas a veces son difíciles de percibir porque no entran dentro de lo establecido. Yo creo que ahí hay una gran fuente... y que están mezcladas con el arte. No están en el circuito del arte y por eso a veces no se visualizan, ni tampoco en el circuito de la gestión cultural, pero yo creo que ahí hay un potencial. No se trata de sentarse cuatro artistas y ver qué inventamos que sea increíble, sino que a veces se trata de estar atentos a lo que pasa alrededor porque ahí está lo increíble. Y para mí ése es el gran desafío. Ver cómo uno puede prestar atención a eso, sumarse a eso, y a partir de ahí crear también. La cultura popular es creativa en ese sentido, no en el sentido folclórico o ya cristalizado, sino en el sentido de inventarse formas de sobrellevar la vida, que a veces es difícil, de dar respuestas a la dificultad. Y después, bueno, uno lo ve. Lo ve en las marchas, en los reclamos de las minorías. Todo el tiempo está el arte ahí emergiendo y creando formas de habitar y de resistir a los poderes. Me parece que ése es el gran desafío a tener en cuenta.

—¿Cómo caracterizarías el panorama cultural actual de Bahía Blanca? ¿En qué medida se ha modificado en los últimos años el escenario político-cultural en el que se desarrollaron estas experiencias?

—Desde la asunción del nuevo gobierno en diciembre de 2015, la gestión pública en cultura ha tenido un enorme retroceso. Ha bajado el presupuesto y también se ha reorganizado de modo que gran parte del presupuesto se destina a la financiación de eventos y se le ha quitado financiamiento a los museos. Esto lo que hace es reemplazar una gestión cultural tal como la entendíamos nosotros cuando yo estaba en el equipo de Cultura, que tenía que ver con el hacer de toda la ciudadanía y que tenía que ver con la descentralización de las actividades, con el acceso igualitario a los bienes culturales –por lo menos como objetivo, aunque eso es difícil de conseguir– y sobre todo a la producción cultural. Eso se ha cortado. Estamos ante una concepción de cultura puramente “eventista” y con cierto corte de elite también. Todo se centraliza básicamente en el Teatro Municipal y en espacios del centro de la ciudad. Se ha perdido mucho el hacer en barrios o el entramado con instituciones barriales como las bibliotecas populares o las sociedades de fomento o clubes. Y los espacios

que trabajan bien, que vienen de muy larga data, como los museos del puerto, por ejemplo, han sufrido un corte en la financiación. De todos modos, esos equipos han pasado por distintos gobiernos y tienen una mecánica de subsistencia que es mixta. Pese a ser museos estatales, también buscan cómo financiarse y tratan de sobrevivir cuando la gestión pública no los sostiene. Después hay una serie de cuestiones en la cultura bahiense que tienen que ver con conquistas ya realizadas, como la Comedia Municipal, que existe por ordenanza y que fue una conquista de la Asociación Argentina de Actores, que se mantienen porque están en el papel. También se aprobó el año pasado una ordenanza de financiamiento de festivales, congresos y encuentros –sobre todo, los que ya tienen más de cuatro o cinco años– para que no empezara a haber una caída en cadena de esos espacios, como el Bahía Teatro, el mismo Festival de Poesía que organizamos nosotros o distintos salones de pintura. La ordenanza crea un fondo y entonces se garantiza la financiación. Pero el Instituto Cultural ha dejado de tener una política cultural que contemple a toda la ciudad. Incluso el ejecutivo amenaza hace un tiempo con eliminar el Instituto Cultural y volverlo subsecretaría, lo que supondría un enorme retroceso. Eso en el plano institucional. En el plano de la producción independiente, Bahía tiene una enorme vitalidad, y mucha práctica adquirida de producir en condiciones desfavorables. Eso es esperanzador.

—Para terminar, volviendo a un plano más general respecto de la conceptualización de las políticas culturales, ¿qué tan importante considerás que es la idea de promoción de los derechos culturales como guía para una política cultural pública?

—A mí me parece que los derechos culturales tienen que ser la base para cualquier política cultural pública, pero también, junto a los derechos culturales, lo que tiene que haber es una definición de cultura como algo dinámico, porque, si consideramos la cultura como algo estático, como un repertorio de objetos, de creencias o de valores que simplemente son asignables a comunidades, la promoción de los derechos culturales pasa por garantizar el acceso a los bienes culturales, lo que no está mal, pero no trastoca de fondo esa idea un poco tradicional de “llevar” la cultura desde una cierta centralidad a espacios periféricos que parecieran no tener cultura, o no tener una cultura lo suficientemente apta, por lo que necesitan entonces que uno les lleve otra. Para romper con eso, se necesita una noción dinámica de cultura. Una noción de cultura que no esté enfocada solamente en el arte, y que no esté enfocada solamente en el acceso a los bienes culturales, sino en garantizar la participación en la cultura de la comunidad. Ese es uno de los derechos culturales y, para mí, ése es uno de los más importantes. Garantizar la participación en la cultura de la comunidad quiere decir ser tenido en cuenta, ser escuchado, ser considerado, por parte de todos los sectores de una comunidad –en el caso específico de lo que hacíamos en Bahía Blanca, de una ciudad– y no sólo en la producción artística, sino también en distintas prácticas laborales, culinarias, de creencias, la lengua, en el caso de comunidades originarias o inmigrantes. Y, a la vez, esa cultura, cuando nos preguntamos por la cultura de Bahía Blanca, como por la de cualquier ciudad y cualquier país, está siempre en ebullición. Uno puede sacar una foto de un momento, pero al momento tendría que ser distinta, porque lo que estamos viendo es el movimiento de todos los actores participando de esa dinámica, que está llena de tensiones, de discusiones y de disputas, porque la cultura de una ciudad y de un país va íntimamente ligada a la construcción identitaria, y entonces ahí entra en juego qué cosas forman parte de nuestra identidad y qué cosas no. Podríamos decir que para garantizar los derechos culturales es fundamental garantizar espacios de visibilización de todos los sectores, y de debate en esa construcción identitaria, porque si no lo que tendemos a hacer es a imponer de arriba hacia abajo, sobre todo en las culturas gestionadas desde el Estado, un modelo de cultura que alguien considera que es el que define nuestra identidad y el que tienen que recibir todos los miembros de una comunidad. Entonces, me parece que sí es fundamental la promoción de los derechos culturales, pero, a la par de

los derechos culturales, tiene que producirse un cambio de la concepción de cultura como repertorio de prácticas, valores, costumbres, a una como proceso dinámico de producción y redefinición de la vida en común, que esté a la altura de la diversidad y de las disputas de género, de minorías étnicas, de lenguas, que hay hoy en nuestro país; una concepción de cultura que pueda hacerse cargo de esos conflictos.