

El territorio en la ruina, el territorio en la obra: la alteridad simbólica como oportunidad en prácticas comunitarias

Aylén Avilés ⁽¹⁾ y Raúl Scotto Lavina ⁽²⁾

Resumen: Frente a los escombros, los restos y las ruinas nace la “deriva del tiempo” (Dillon, 2011, p. 11) encarnada en fragmentos testigo de procesos deconstructivos pasados que han sido –de igual forma– arrasados y arrastrados por la Historia. Frente a la creación, el concepto y la obra nace el “artificio del tiempo” como constructo fragmentario del Arte. Considerando este criterio distintivo ¿puede la variable temporal encontrar un estado de alteridad entre la obra y la ruina? ¿Cómo influye esta visión en el territorio? ¿Puede la comunidad hacer desde la ruina y desde la obra? ¿Cuáles son las tensiones de pertenencia entre ambos campos a la hora de ser objetos de creación y vinculación con las comunidades? ¿Cómo opera la significación en estos procesos comunitarios? ¿Cuál es el lugar del cotidiano en la concepción de lo museificable y ruinizable?

El presente artículo busca indagar sobre los desplazamientos entre la ruina y la obra de arte poniendo de manifiesto las oportunidades de acción que admiten a partir de delinear un vínculo con el territorio y sus comunidades. Desde experiencias dialogadas (obra *Trueque* | ruinas del Fuerte Sancti Spiritus), se revisarán la *deriva* y el *artificio* a la luz de prácticas comunitarias que devienen en patrimonios de museos y parques arqueológicos contemplando las implicancias de la institucionalización, museificación, ruinización y estatización de lo comunitario, lo cultural, lo histórico, lo social y lo natural.

Palabras clave: Comunidad - Obra - Ruina - Territorio - Producción artística - Historia y Arqueología

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 74]

⁽¹⁾ **Aylén Avilés** es Licenciada en Diseño de la Comunicación Visual por la Universidad Nacional del Litoral (FADU-UNL) y actualmente cursa la Maestría en Medios Editoriales Digitales y Analógicos en la misma institución. Es docente en la Licenciatura en Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño (FAPyD) de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y forma parte del Área Pedagógica del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Desde 2018, participa activamente en los proyectos de investigación CAI+D (2016 y 2020) de FADU-UNL, obteniendo diversas becas de estudio e investigación. Su trabajo se centra en la intersección entre la Comunicación Visual y la Museografía, con énfasis en el análisis sistémico de los museos de arte como unidades de diseño abordables. En 2022, recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes para producir su primer libro, *Antimanual para definir qué es un museo*, actualmente en proceso de publicación.

(2) **Raúl Scotto Lavina** se desempeña como coordinador del Área Pedagógica del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Su trayectoria incluye formación en Educación Popular a través del colectivo Pañuelos en Rebeldía y en prácticas culturales de Teatro del Oprimido, brindado por el GTO (Grupo de teatro del Oprimido). Además, ha recibido capacitación en Ludo-pedagogía en el Centro La Mancha. Su experiencia profesional también abarca el trabajo y la investigación en contextos de encierro en la ciudad de Santa Fe, donde brindó talleres y formó parte de equipos de investigación enfocados en estos entornos.

La belleza que tienen los lugares que el tiempo ha tocado solo para destruirlos.
Beatriz Vignoli

Tocar para destruir, tocar para construir

Desde los cruces posibles entre la noción de obra de arte y de ruina es inminente delinear un imaginario en torno a las materialidades que albergan estos términos. Esta cualidad material es parte de comprender tanto a la obra como a la ruina desde el lugar de artificio (contemporáneo o extemporáneo) cuyo origen es la construcción o la destrucción de lo construido. ¿Cómo nace la ruina? ¿Qué distancia tiene su nacimiento del de la obra? ¿Cómo nace la obra? Este texto no pretende examinar las vinculaciones entre obra y ruina en tanto objetos materiales de contemplación, sino como objetos simbólicos que en muchas oportunidades toman el lugar de ser patrimonio cultural en relación a una comunidad. En este sentido y, siguiendo este pensamiento, nos enfrentamos a una variable constitutiva que sale a la luz gracias a la variable del tiempo. Tanto en la obra como en la ruina existe un tiempo previo ordinario que es quebrantado por un accionar estético, histórico, académico, científico o poético que cambia su rumbo y su posibilidad relacional simbólica con el entorno. Si bien pareciera que los campos artísticos, históricos y arqueológicos albergan solo a uno de los formatos en discusión, vale la pena revisarlos en su posible alteridad, ¿cuál es la estética de la ruina y la historia de la obra?

En *La estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo*, Jazmín Adler (2018) menciona dos conceptos claves a la hora de pensar en la temporalidad y materialidad de la ruina: uno de ellos es como “deriva del tiempo” (Dillon, 2011) y otro como “signo de vida” (Colinas, 1990). Estos dos conceptos que reúne la autora bordean la recurrencia de las definiciones encapsuladas en lo caduco, arruinado y destruido para abrir un espacio de reflexión hacia el “universo semántico de la ruina” (Adler, 2018). En tanto signo de vida, el nacimiento de la ruina radica en el *arrastré* temporal de un artificio humano a través de la Historia para convertirse en vestigios del pasado para lecturas. Por otro lado, la deriva del tiempo se vincula no solo al *arrastré* sino, y fundamentalmente, a su liberación de la Historia en un sentido cronológico para permitirse pensar un tiempo-espacio incompleto en donde la porción es el todo que va a convivir con el presente y futuro. En esta dicotomía

entre lo que queda atrás y la posibilidad presente aparece una oportunidad para pensar en la estética de la historia de la destrucción, el caos y el desorden; desde materialidades, narraciones y conceptos situados. Esta lógica situada es la constante de la ruina; su temporalidad avanza mientras que su “punto de apoyo” (Avilés, 2023) se mantiene.

La materia, la espacialidad, los conceptos y las narraciones con las que carga la ruina son la génesis de la obra. La obra carga con un deseo de existencia que la ruina –en su condición de deriva del tiempo– no posee pero que en su condición de signo de vida, sí. Lo deseado de la ruina es su ser fragmentario que moviliza el construir a partir de lo descubierto propiciando artificios futuros que pueden devenir entre otros formatos que la excedan materialmente y avancen en términos contextuales, comunitarios y cotidianos.

¿En qué puntos pueden encontrarse la obra y la ruina en tanto prácticas? Entre la deriva y el artificio se propone superar los límites del campo del Arte y del campo de la Historia y Arqueología para profundizar en la posibilidades simbólicas que admiten los formatos mencionados. Tanto la obra como la ruina serán consideradas puntos de apoyo en cuya materialidad resuenan signos del contexto en el cual se sitúan.

El territorio y las cosas

Resulta ineludible la idea de que el dilema de la alteridad de la obra y la ruina derivará en un esquema metalingüístico de retroalimentación que comprenda a las palabras y las cosas; esto no tiene razón de ser al menos en esta instancia. Sin embargo, una posibilidad de subsanar esta discusión, puede ser pensar en un esquema práctico en donde las palabras no son las que performan sobre las cosas (obra y ruina) sino que son los territorios los hacedores de las cosas. Bajo este criterio, la lógica de punto de apoyo mencionada anteriormente aporta una forma de pensar en la que lo material y lo situacional se encuentran en un territorio común. ¿Cuál es la incidencia del territorio en tanto espacio performático? Un punto de apoyo representa: un espacio tridimensional, el peso de un objeto, la acción de una persona que decide una ubicación para un objeto. Esto da indicio de un orden. La relación de ese objeto con el contexto y su función (cual fuera) en ese punto de apoyo determinan la estructura de ese conjunto. Esa estructura adopta una materialidad espacial, objetual y funcional (ya que ese punto de apoyo le pertenece sólo a un objeto). ¿Qué pasaría si ofreciéramos puntos de apoyo a las materialidades que involucra el objeto, su función y la espacialidad que ocupa? ¿Qué pasaría si se pensaran puntos de apoyo convertidos en puntos de acceso, de participación, de desorden? (Avilés, 2023:30).

En esta búsqueda, lo contextual es parte estructural tanto de la obra como de la ruina; aunque esta afirmación solicita un paréntesis taxativo. Al hablar de obra y de ruina en sentido general pareciera consolidarse un único imaginario de ambos términos. Suscitar una representatividad acotada por el grado de generalidad con el que se menciona, sería una equivocación. Aquí se apela a las obras de arte cuya producción, materialidad y/o narrativa tiene lazos estrechos con el territorio que la contiene en términos biográficos (considerando al artista que la produce), en términos de conceptualización o en términos de sitio específico. Indagar en las producciones artísticas vinculadas a la territoria-

lidad abre el juego para ir en busca de aquellos signos contextuales que dan sentido a una única cosa (entendiendo a la *cosa* como la materialidad posible de la obra). El territorio en la ruina, en cambio, no constituye una categoría particular como sucede en el caso del territorio en la obra ya que el territorio atraviesa y es parte de la ruina develando datos fundamentales para dar cuenta del vínculo pasado entre esa materialidad y el espacio natural, cultural y urbanístico que ocupa. El territorio para la ruina no es un constructo sino un hecho relacional que permite descubrimientos y reconstrucciones. A partir de este paréntesis necesario se manifiesta la forma en que el territorio permea sobre las cosas pero también se abre otra pregunta respecto a cómo el tiempo y sus transformaciones pueden modificar la relación performática entre la comunidad y el territorio que habitan. Aquí aparece una tercera noción que, si bien será analizada en el apartado siguiente, introduce la idea de que el territorio por sí mismo no es más que otra *cosa*. En este sentido, así como en el apartado anterior la obra y la ruina se despojan de su condición material para resaltar su condición simbólica; para considerar la cualidad performática en el concepto de territorio es necesario desjerarquizar su acepción tradicional para adentrarse en sus límites y así reconocer su plasticidad y su habitabilidad.

¿Cuáles son los límites de la obra y la ruina? El abordaje de estos formatos hacia el territorio no es ingenuo ya que se enmarca en la necesidad de transformar los mencionados puntos de apoyo (exclusivamente materiales), en puntos de acceso (con oportunidades proyectuales). Bajo esta premisa se consolida un sistema ecológico en donde se comparte la jerarquía entre las materialidades objetuales, las espacialidades y las comunidades en un tiempo presente y progresivamente futuro.

Si bien se han eludido –aunque aclarado– algunas cuestiones taxativas, el territorio también debería ser clasificado. Esto –que puede resultar esclarecedor– no tiene sentido si no se aborda desde la práctica. Para acudir a la polisemia y versatilidad del concepto de territorio se presentarán dos posicionamientos en cuanto a qué es el territorio en relación a la ruina y a la obra. Por un lado, en términos históricos y artísticos el territorio es aquel lugar de pertenencia constitutiva indivisible (en el caso de la ruina) y aquel lugar de pertenencia de origen, relacional o movilizante (en el caso de la obra). Por otra parte, el territorio para la obra y la ruina es el espacio público o privado que le da contención institucional, patrimonial y, en algunos casos, estatal.

El museo, el parque arqueológico, la reserva natural, el centro cultural, entre otros; son las formas territoriales institucionalizadas que albergan y protegen a la ruina y a la obra. El habitar de la obra en el territorio museal agrega una capa de significación enmarcada en un circuito donde la obra se desterritorializa constantemente. Renato Ortiz, en su ensayo *Otro territorio* (1996) menciona:

Sin embargo, es necesario entender que toda desterritorialización es acompañada por una reterritorialización. Pero no se trata de tendencias complementarias o congruentes; estamos frente a un flujo único. La desterritorialización tiene la virtud de apartar el espacio del medio físico que lo aprisionaba; la reterritorialización lo actualiza como dimensión social (p. 63).

La ruina, en cambio, al habitar un entorno natural constante no cuenta con la posibilidad de desterritorialidad en sentido físico, sino que tiene otras posibilidades del orden de lo discursivo y lo narrado en donde puede ficcionar, metaforizar e historizar tanto en el pre-

sente como de cara al futuro en relación al espacio que le pertenece en distintos tiempos. Pero, continuando con la idea de territorio institucional, la ruina en su condición fragmentaria alojada generalmente en libertad de muros; regresa a una acepción primaria de territorio: la delimitación. La delimitación en sentido jurídico, proteccionista e institucional. Ante esta idea del territorio institucionalizado, nos enfrentamos a dos operaciones espaciales: la de “museificar” y la de “ruinizar”. En *Ruined museums: Exploring postfoundational spatiality* (Landau y Polh, 2021) se propone el verbo “ruinizar” como acción que opera en la dimensión espacial en donde no se trabaja sobre un tiempo presente (obra) y pasado (ruina) de forma discriminada; sino que se apela a la temporalidad compartida del hacer presente. Este verbo se posiciona a la par del de museificación para pensar en todo aquello que puede movilizar una ruina, cuidando –a su vez– las consideraciones espaciales que las delimitan. Para visualizar esto se puede pensar, por un lado, en los funcionamientos institucionales de los museos y su búsqueda constante de ordenar espacios y narrativas (el territorio institucional delimita y ordena su alrededor), y por otro lado, en el funcionamiento del territorio natural o urbano donde la ruina irrumpe ya sea por su descubrimiento o por causa de la destrucción (el territorio ordena su práctica en relación al cotidiano y no a la ruinización).

Esta polisemia ténporo espacial que alberga el concepto de territorio (organizada en dualidades) refuerza la idea de artificio y deriva con la que se ha iniciado el texto y da lugar a transitar la tercera variable que media entre la obra, la ruina y el territorio: la comunidad.

Una ecología de participación

Así como el territorio atraviesa la obra y la ruina, la comunidad atraviesa el territorio. Si bien es posible pensar en formatos que incluyan al territorio en su conceptualización y narrativa; proyectar la participación comunitaria en procesos de producción artística, arqueológica e histórica es parte de una decisión que implica colectivizar. Cuando el arte y la academia abordan objetos de producción y estudio en sentido territorial surge la oportunidad de esquivar la búsqueda resultadista por la procesual; es aquí cuando la obra y la ruina dejan de ser puntos de apoyo para convertirse en puntos de acceso.

Estos formatos –ahora entendidos como puntos de acceso– reconocen su entidad material y simbólica priorizando la deriva del tiempo (ruina) y el artificio (obra) ya no en términos constitutivos sino en términos participativos. La deriva se proyecta desde la ruina para pensar las posibilidades narrativas e históricas de un vestigio fragmentario que pertenece a una comunidad con la cual cohabita. Por otro lado, el artificio desde la obra ya no implica la construcción material objetual y conceptual de sí misma sino su proyección territorial y comunitaria; es lo que la comunidad hace con lo que la obra es (aunque la obra sea vestigio del accionar de la comunidad). Entre estos desplazamientos se detecta una sinergia que da lugar a la conformación de una ecología.

Ecología es un término de la biología que significa la totalidad o el patrón de relaciones entre los organismos y su entorno. Uso este término para describir y conectar factores, como un artefacto, el proceso de diseño de ese artefacto y lo que es más importante, las

relaciones entre ambos. Como ningún proceso o artefacto existe en forma aislada, sino en contacto estrecho con otros y con la variedad de usos y concepciones asociadas con ellos, en esta investigación interpreté todos esos factores como una ecología (Salgado, 2017:73) El concepto de ecología y precisamente el de “ecología de la participación” ha sido abordado en un artículo anterior¹ al considerar aquellas oportunidades de participación en procesos de diseño dentro de espacios museológicos contemplando diferencias relacionales entre los elementos que la componen: los espacios, las comunidades, las prácticas y los objetos interactivos. De estas variaciones entre los esquemas participativos surgen: el esquema sostén, el esquema resultante y el esquema dependiente (Avilés, 2024). Retomar esta categoría de análisis para vincularla a procesos artísticos, históricos y arqueológicos implica generar algunas revisiones. Principalmente, la noción de “objeto interactivo” que propone la autora puede ser sustituida por el formato material que se esté analizando, en este caso por la obra y la ruina. Al generar esta operación de sustitución se modifican todos los elementos que componen la ecología dado que las comunidades se transforman, los territorios cambian y las prácticas se amplían a la par de las comunidades; abriendo el juego a una “ecología de saberes” (Sousa Santos, 2006).

La ecología de los saberes es un concepto que nace de la necesidad de reconocer que existen múltiples formas de conocimiento que no se reducen a las categorías de conocimiento científico occidental. Esta pluralidad epistémica debe ser entendida no como una simple coexistencia, sino como un diálogo activo y productivo entre diferentes saberes, tales como los saberes indígenas, populares, científicos y académicos. Es a partir de este diálogo que es posible construir una cultura política emancipadora, que no sólo reconozca la diversidad, sino que también apueste por su convergencia en la construcción de un mundo más justo y equitativo” (Sousa Santos, 2006b: 127-153).

Es una ecología porque está basada en el reconocimiento de la pluralidad de conocimientos heterogéneos –uno de ellos es la ciencia moderna– y en las interconexiones continuas y dinámicas entre ellos sin comprometer su autonomía. La ecología de saberes se fundamenta en la idea de que el conocimiento es inter-conocimiento (p. 41).

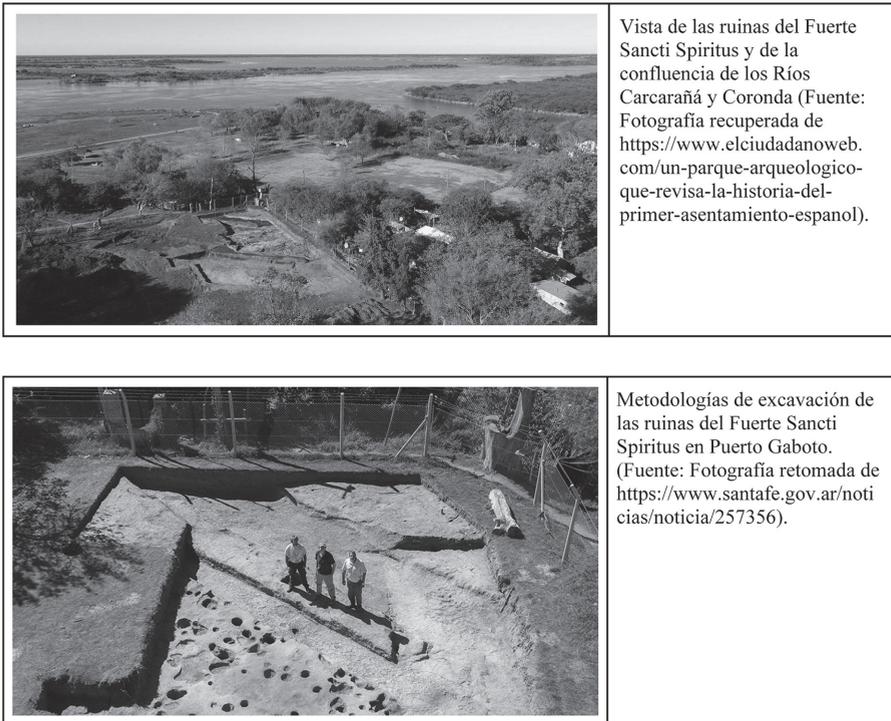
¿Cuáles son las convergencias y divergencias entre la performatividad del territorio en la ruina y en la obra? ¿Cuáles son las oportunidades y limitantes participativas entre la obra y la ruina? ¿Cómo operan las comunidades y sus saberes sobre los procesos artísticos y académicos? Con el fin de indagar sobre los desplazamientos se propone conocer en profundidad dos experiencias:

1. El descubrimiento del Fuerte Sancti Spiritus: entrevistando a Gabriel Cocco y a Luciano Rey.
2. Obra *Trueque*: entrevistando al colectivo de artistas Barrio sin Plaza.

Ambos casos reflejan un ensayo práctico de las lecturas que propone este artículo. Su naturaleza disciplinaria disímil es lo que termina reuniéndose en una síntesis pragmática asociada a la participación comunitaria como forma de situar prácticas y de-situar territorios.

Sobre las ruinas del Fuerte Sancti Spiritus

Las ruinas del Fuerte Sancti Spiritus se ubican en la localidad de Puerto Gaboto, provincia de Santa Fe y se reconocen como vestigios del primer asentamiento europeo en territorio argentino que data de 1527 a orillas de la confluencia de los ríos Carcarañá y Coronda. Allí construye un fuerte Sebastian Gaboto, navegante español enviado por la corona española, tras arribar de su expedición en curso a tierras habitadas por indígenas (los archivos históricos españoles dicen que se instala en tierras deshabitadas). Los hallazgos determinan un total de tres capas constructivas: Chaná, europeas y nuevamente Chaná; dando indicio de un acto de resistencia (1529) por parte de la comunidad que habitaba el territorio y que fue desplazada dos años antes para la construcción del fuerte. Para conocer en profundidad el caso del descubrimiento de las ruinas del fuerte y sus implicancias en la comunidad se ha entrevistado a Luciano Rey² en un recorrido por el actual Parque del Fuerte y también a Gabriel Cocco³, arqueólogo miembro del equipo de excavación (*Ver Figuras 1 y 2*).



Figuras 1 y 2.

¿Cómo fue el proceso inicial e institucional de búsqueda?

Gabriel Cocco: Cuando se crea la Comisión Nacional de Museos y Monumentos señalan algunos lugares como monumentos históricos; había muchos estudios de donde se podría encontrar el fuerte; por eso en el año 42 ponen un monolito aunque nunca se habían encontrado restos en un punto exacto. Zapata Gollán estuvo intentando rastrearlos y luego en los años 80, un proyecto del Instituto Nacional de Antropología armó un proyecto que tenía la intención de trabajar en la búsqueda del fuerte. Siguiendo en el tiempo, previo al 2006 se construye un monumento conmemorativo en el pueblo que se basa en una idea porque no había planos, sino indicios de materialidad. Entonces, se arma un empalizado de postes redondos y se instala en un lugar del pueblo en donde no se encontraban las ruinas del fuerte originalmente, porque no se sabía en donde estaban. Ese fuerte ficticio, se convirtió en un símbolo para Puerto Gaboto, en un momento quisieron denominarlo como reconstrucción, pero no fue posible porque no había ninguna evidencia de que sea el sitio original. Pero para ellos era el fuerte original y si vos ibas a Gaboto y le preguntabas dónde estaba el fuerte, te mandaban a ese monumento.

En 2006, el intendente pide presupuesto a Cultura para ver si quedaban restos del fuerte, lo cual generó mucha expectativa y polémica, porque también empezamos a buscar en Gaboto, pero también en Timbúes. Incluso nos obligaron a dar explicaciones porque esto no gustó nada. Entonces fuimos a dar una charla dando explicaciones; era casi como un juicio. Y fuimos haciendo varios sondeos hasta que dimos con una propiedad privada donde vivía una señora; varias personas habían dicho que podían haber restos del fuerte allí porque encontraban bolitas de vidrio. Y efectivamente encontramos esas cuentas, lo cual dio indicios de que allí efectivamente había algo.

Para buscar, tuvimos que preguntarle a la gente, también hicimos seis campañas de excavación de quince días donde tuvimos contacto con la comunidad y mayormente con el barrio aledaño. Y ya para 2010 se integra el equipo de arqueología de la Universidad del País Vasco, e hicimos más excavaciones en las que encontramos restos de la estructura del fuerte. El proyecto era interdisciplinario; había un geólogo, una antropóloga. Se hizo un trabajo con la comunidad, con todas las dificultades y desconfianzas porque es difícil ver el fuerte cuando no estaba allí materialmente, sino que ves sus vestigios. Además recordemos que ellos estaban convencidos de que el fuerte era el monumento circular.

Para el trabajo con la comunidad interviene el Ministerio de Cultura y queda a cargo Luciano Rey. A la par se avanza con la expropiación de los terrenos donde estaba un asentamiento de casitas precarias y los terrenos de los privados. A esa gente se las reorganizó y se les construyeron casitas propias, a los propietarios se les compró el terreno.

Por otro lado, en el pueblo no había un museo y ese era un requerimiento de la gente. Para ello, se toma una de las propiedades expropiadas, que no era un edificio construido para museo, y se instala allí parte de la colección. Y se denomina al lugar Parque Arqueológico del Fuerte, tomando como antecedente el Parque Arqueológico de Santa Fe la vieja. Lo que pasa en Gaboto es que la gente quiere que crezca más este descubrimiento, ya que todavía no tuvo la explosión turística que tuvieron otros lugares.

¿Cuál es el recorrido histórico de este lugar y qué vinculación de la comunidad tiene? ¿Cuál es la objetualidad y espacialidad que habita ese territorio?, ¿cuáles son las actuales?

Luciano Rey: Esto es el Parque del Fuerte. Estamos en el lugar donde fue emplazado el Fuerte Sancti Spiritus, primer asentamiento europeo de la cuenca del Río de la Plata. Primer antecedente de resistencia indígena exitoso del proceso de colonización de América. Porque al fuerte lo emplazan en 1527 y existe hasta 1529 que los Chaná se organizan con otro grupo de la región para atacar el fuerte y recuperar el espacio (los Chaná estuvieron seis mil años y Gaboto solo dos). El tema para hablar de resistencia y recuperación es cómo se construye la evidencia. Y la evidencia se construye con materialidad. Entonces nosotros tenemos un piso por debajo del fuerte que era una aldea Chaná, donde tenemos evidencia de que derribaron viviendas para construir el fuerte. Si bien hubo una destrucción, no fue una cuestión de batalla. Nosotros de esto construimos un relato poniendo en tensión las tres fuentes con las que se trabaja en la historia: la fuente escrita, la fuente oral y la fuente material. Nosotros decimos que tenemos un vicio cultural de asignar más valor a la fuente escrita, no lo haremos acá. Le damos igual valor a las tres y cuando no coinciden, las ponemos en tensión y las contamos en su contradicción. El ejemplo de fuente escrita es el Archivo de Indias y hay cosas escritas en ese archivo que no coinciden con la materialidad. Y hay cosas en la fuente oral que coinciden con la materialidad y así entre las tres.

¿Cómo se posiciona lo científico frente a lo comunitario? ¿Qué territorialidades se disputan? ¿Cómo se consolida la ruina en relación a un Parque Arqueológico?

El proyecto arqueológico arranca con la búsqueda del Fuerte Sancti Spiritus casi por casualidad. Hace mucho tiempo que la arqueología lo buscaba. Incluso Zapata Gollán hace un intento de búsqueda. En 2006 el Consejo Federal de Inversiones (CFI) destina fondos a la realización de un proyecto en Puerto Gaboto. De esa forma se conforma un grupo de búsqueda en donde participaban arqueólogos, historiadores, antropólogos, estudiantes. En 2010 me vengo de La Plata. Estudié en La Plata y entré a trabajar en la Provincia de Buenos Aires en autoridad de aplicación de una ley que es la 25.743. Esta es la ley de Patrimonio Arqueológico y Paleontológico, una ley nacional que es la que le da marco jurídico a la actividad arqueológica, porque son actividades no colegiadas. La ley dice que las autoridades de aplicación son las provincias y en Santa Fe no se aplicaba la ley. En ese año, un equipo de arqueólogos de la Universidad del País Vasco estaban recorriendo sitios de la región pampeana junto con (Gustavo ver nombre). Se hace el contacto con este equipo y se modifica la metodología de la campaña de excavación. En ese marco me sumo al equipo aportando desde un modelo de gestión comunitaria aplicado al patrimonio arqueológico. Trabajamos con instituciones educativas sin hablar de arqueología exclusivamente para recuperar un poco la memoria del territorio.

En las campañas, la diferencia metodológica que se produjo fue de excavar por niveles artificiales a excavar por niveles naturales. El proceso artificial implica que el equipo decide cuánto excavar (suelen ser centímetros) y la forma natural se da por niveles estratigráficos

y se van excavando los niveles según cómo se depositaron estos niveles sin importar la medida de profundidad. En paralelo a toda la cuestión técnica *in situ*, enviamos a hacer análisis de fitolitos (una estructura particular microscópica que tienen las plantas) y estos estudios arrojaron datos de fitolitos de maíz, de calabaza, de porotos; y todo eso es evidencia de agricultura. Al mismo tiempo (hay muchas cosas en paralelo), a partir del cambio de metodología se encontraron pozos de postes donde se hallaron pedazos de cerámica rota. A estos pedacitos que encontraban los intentaban pegar, porque creían que eran utilitarios y no constructivos y claro, no encajaban. Con el cambio de metodología por excavación estratigráfica empezamos a encontrar esos montoncitos por todos lados, por eso hicimos tomas cenitales y generamos unos mosaicos y con ellos vimos como esos pozos de postes generaban formas circulares; era la vivienda Chaná. Eran circulares y los únicos indicios eran las cerámicas rotas y un color de tierra diferente.

Encontrar estos indicios de fitolitos de agricultura y estos montoncitos de cerámica empezó a romper paradigmas, porque siempre se dijo que los pueblos pampeanos y del litoral eran cazadores, recolectores y nómades. Acá estamos viendo que son sedentarios, agricultores y pescadores. Era una sociedad más compleja de la que se creía.

En paralelo a esto, empezamos el trabajo comunitario. La gente no creía que estábamos buscando el fuerte, porque ellos ya sabían donde estaba. ¿Por qué? porque ya existía una empalizada redonda con un portón (un monumento conmemorativo) que indicaba el punto de ubicación del fuerte. Entonces para todo el mundo ese era el fuerte. Por eso era importante el proceso de sensibilización. Entonces comenzamos a preguntarnos ¿cuál es la verdad? y sin marcar una verdad concreta, generamos un proceso de pensamiento científico y comunitario. Elaboramos una hipótesis en la que nos preguntamos por qué los arqueólogos estaban buscando en otro lado y fuimos a comprobarlo. Comenzamos a excavar en la empalizada y apareció mucha cerámica Chaná pero nada europeo. Luego fuimos al lugar triangulado por el equipo arqueológico y encontraron de todo: dados, cuentas de vidrio, cerámica europea y demás.

En este proceso vimos la vacancia de un marco jurídico para excavar, porque estaba en terreno privado. Entonces generamos un contrato de alquiler para poder acceder a ese terreno, mantenerlo, etc. De hecho para el mantenimiento, contratamos a personas que vivían en el barrio de asentamiento informal y cortaban el pasto. Cuestión que los chicos, al encontrar elementos que no se encontraban en otras partes del pueblo, entendieron que allí había estado el fuerte porque lo vieron. Allí empezó el reclamo de un museo, porque se entendió el valor del descubrimiento. Incluso se les propuso armar una nota para llevarle a Chiqui⁴ (año 2014). Incluso la comunidad se movilizó sin mi mediación para juntar firmas. Entonces a eso se lo caratuló y presentó. Inmediatamente nos pusimos a trabajar Pedro Cantini, Carolina Blanc y yo en la Ley de declaración de utilidad pública (N°13.434). Se ingresa y sale por unanimidad. Era una Ley que contemplaba la expropiación y fue aprobada por todos los partidos políticos; con el protagonismo de chicos de 16 años y de un equipo técnico. Fue importante generar esta “emboscada pedagógica” porque el conocimiento te tiene que pasar por el cuerpo. Importa muy poco que la ciencia te diga algo si vos como parte de un lugar no lo reconocés.

A partir de todo esto arrancamos con el proceso de expropiación y de construcción del Parque del Fuerte que se proyecta hacia el Coronda y hacia el Carcarañá; son seis hectá-

reas. El proceso de expropiación no fue compulsivo sino que fue progresivo y en diálogo con los vecinos y las vecinas; al mismo tiempo empezamos un trabajo con el barrio Indiano y generamos un plan de viviendas para esas personas. Es un caso donde el patrimonio cultural beneficia a una comunidad. Lo que antes se alquilaba, se expropió y empezamos a funcionar como un organismo del Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Hoy (2024) ya casi tenemos la totalidad de los terrenos. Tuvimos que hacer dos esquemas, uno para el asentamiento informal, convirtiéndolos en propietarios al construirles casas en otra parte del pueblo y el de expropiación por compra. Todo esto se inició en 2015, no fue compulsivo el proceso. Hace poco, acaba de salir media sanción para declarar el Parque del Fuerte como la primera Reserva Cultural dentro de la Ley N°12.175 que es una ley provincial de área natural protegida. Después conformamos una escuela de campo (por tres años), donde se enseñaba este proceso metodológico empleado, en convenio entre el Ministerio de Cultura y la Universidad del País Vasco.

Una vez atravesado este proceso nos enfocamos en el desarrollo del parque. Me atravesó el proyecto y vine a vivir al pueblo; incluso cambió mi vocación: de la paleontología a la gestión cultural. También se vinculó un Nueva Oportunidad⁵ a Gaboto (la primera edición fuera de Santa Fe y Rosario) y capacitamos a chicos en comunicación para que sean guías de su propia localidad. Muchos de los chicos del Nueva Oportunidad habían participado de procesos anteriores y al mismo tiempo, trabajamos con las familias también. Muchos se convirtieron en personal del parque, contratados e incluso en planta permanente. Es un ejemplo de transformación de la realidad.

Ahora estamos formando la primera biblioteca popular de Gaboto, de la mano de docentes jubiladas. Conformamos el centro de interpretación con los chicos del Nueva Oportunidad. El guión de la muestra y los dispositivos se hizo en conjunto. Sembramos y cultivamos, generamos una huerta pensando en lo que descubrimos con los fotolitos. A esos productos los chicos los podían vender a comedores de pescadores, integrando la economía popular. También incluimos Residentes Culturales⁶.

Junto con la comunidad buscamos todos los lenguajes; el conocimiento arqueológico, el de los vecinos y el de los docentes no sólo en términos históricos sino también cotidianos en relación a los espacios y objetos descubiertos (qué comían/qué comemos, cómo cocinaban/cómo cocinamos, cómo trabajaban/cómo trabajamos, cómo festejaban/cómo festejamos, etc.). Incluso a partir del vínculo con los chicos y chicas que participaron de este proceso, nos comentaron de un saber ancestral que tienen sus abuelos y abuelas sobre el cultivo y uso de yuyos. Y el cultivo de yuyos es la segunda actividad económica de Gaboto, de acá sale el 70% de los insumos para la industria farmacéutica y gastronómica. Se desprenden varias puntas en relación al fuerte que tienen que ver con la conformación de un parque, no solo con la excavación en sí.

Se trata de proyectar el parque y consolidarlo en relación a las ruinas como un territorio comunitario de saberes que apelan a lo histórico pero también a la convivencia cotidiana de los gaboteros en la actualidad.

Sobre *Trueque*

En el año 2018, el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez inauguró la exposición Museo Tomado⁷ en donde el total del acervo se encontraba montado en los muros y pisos del museo. Bajo la intención de mostrar el patrimonio a la comunidad y de repensar las lógicas museísticas convencionales; desde la dirección del museo se convocó a Ariana Beilis y a Malcon D'Stefano (Colectivo Barrio sin Plaza)⁸ para llevar adelante Trueque. Esta obra supuso un cruce patrimonial genuino entre el barrio Villa del Parque y el MPBA Rosa Galisteo.

Ariana y Malcon llevaron a cabo un proceso de gestión cultural y barrial que derivó en dos exposiciones: por un lado: un conjunto de cinco pinturas y una escultura se montaron durante un fin de semana en el salón de usos múltiples de la Asociación Vecinal de Villa del Parque y, por otro lado: la murga y los tambores, la voz de las y los vecinos que hicieron y hacen la historia del barrio y fotografías de una acción urbana para visibilizar la violencia institucional; fueron exhibidas en la planta alta del museo.

Las piezas del patrimonio del MPBA Rosa Galisteo que se exhibieron en Villa del Parque fueron *La maestrita* de Miroslav Bardonek, *Lado por lado*, *cabriola* y *morisqueta* de Gabriela Chávez, *Figura* de Dora de la Torre, *Cuero de nutria en los barrales* de Raúl Domínguez, *Los equecos* de Víctor Hugo Quiroga, y *El día que subieron a Ampimpa a ver el Halley* de Gerardo Ramos Gucemas. A su vez, el patrimonio inmaterial que se exhibió en MPBA Rosa Galisteo fueron: la performance de la murga *Son ellas*; audios de murgas del barrio; un altoparlante que emitía la historia del barrio en la voz de sus protagonistas; grabaciones de titulares del periódico *La voz de Villa del Parque*, que dan cuenta de las conquistas vecinalistas, registro fotográfico de la acción de Zulema, una vecina del barrio, en conmemoración a jóvenes víctimas fatales de la violencia institucional; reproducción de audios con narraciones de cuentos escritos y leídos por niños, niñas y jóvenes del colectivo de escritores *LectoBus* (Ver Tabla 1).

Tabla 1.

	<p>Cartela que anuncia que la obra antes expuesta en Museo Tomado, se encuentra expuesta en la Vecinal de Villa del Parque. --(Fuente: Fotografía retomada de https://www.santafe.gov.ar/noticias/noticia/263425/)</p>
	<p>Dibujo y activación en la exposición Trueque en la Vecinal de Villa del Parque. --(Fuente: Fotografía retomada de la Web del Colectivo de artistas Barrio sin Plaza).</p>
	<p>Obras de producciones barriales expuestas en la planta alta del Museo Rosa Galisteo. --(Fuente: Fotografía retomada de la Web del Colectivo de artistas Barrio sin Plaza).</p>
	<p>Obras de producciones barriales expuestas en la planta alta del Museo Rosa Galisteo. --(Fuente: Fotografía retomada de la Web del Colectivo de artistas Barrio sin Plaza).</p>

	<p>Vecinos en la exposición de Trueque en la Vecinal de Villa del Parque. --(Fuente: Fotografía retomada de la Web del Colectivo de artistas Barrio sin Plaza).</p>
	<p>Murga <i>Son ellas</i> en el Museo Rosa Galisteo. --(Fuente: Fotografía retomada de https://www.santafe.gov.ar/noticias/noticia/263425).</p>

¿Por qué Barrio sin Plaza y por qué Villa del Parque? ¿Cuál fue el momento en que el territorio les invita a proyectar su producción artística y conformar un colectivo?

Malcoln D’Stefano: Lo que pasa en el barrio es que está la demanda, pero no es explícita. No nos dicen “amaría conocer el museo”; pero lo que pasa en el barrio es que hay mucha producción. Hay murga, música, poetas, de todo. Todo el tiempo e históricamente, empezás a profundizar y aparecen producciones. Y nosotros capitalizamos eso. Por eso la pregunta de cómo empezamos no tiene su nacimiento en el barrio sino que empezamos por coincidencia, conociéndonos por el arte santafesino en Curadora⁹ y en un evento del Birri¹⁰. Charlando nos dimos cuenta que Ari se acababa de mudar al barrio y que los pibitos se acercaban y le preguntaban de todo. Era la profe de plástica con la que dibujaban.

Ariana Beilis: Fue así. Me quedé pensando en los cruces que hacen entre Gaboto y Villa del Parque y en todo el cordón Oeste; primero por una cuestión ligada a los recursos naturales, ambos asentamientos al costado del río, quizás Villa del Parque por una cuestión de desplazamiento pero al fin y al cabo ambos pescadores. Tenían sus recursos ahí al igual que la gente de Gaboto y esta cuestión de que todo el cordón Oeste, a pesar de la falta estructural (calles de tierra, luz, gas), siguen queriendo estar ahí porque tienen una cuestión de vinculación con el lugar.

A diferencia de Gaboto, la gente de Villa del Parque quizás no estaba pensando en el museo porque no conocían el formato museo, que es lo que pasó cuando llevamos Trueque. De

hecho el nombre de Barrio sin Plaza nace del gesto que tiene el barrio en el año 55 (más o menos) cuando empieza a urbanizarse y cuando en el año 60 (más o menos) llega la Municipalidad con los planos de lo que es el trazado del barrio y les dicen que necesitan vaciar una manzana para que haya un parque porque es requisito para que un barrio se declare y se reconozca como tal. Entonces se hace una asamblea histórica en el barrio en donde deciden que prefieren ser un barrio sin plaza a desplazar a cualquier vecino del barrio. Es como este sentimiento arraigado al territorio aun cuando no es un territorio fabuloso, es un territorio bastante baqueteado, pero que lo han cargado históricamente de un sentir de expresión. Y con Toti (Malcon) nos conocimos ahí, en el Birri, en la otra punta del cordón Oeste y nos pusimos a trabajar a partir de esto. Toti, de hecho, ya trabajaba en la editorial del diario del Parque y yo me había mudado. Y nos pusimos a dibujar con las infancias.

MD: Claro, recuerdo incluso que en Birri había unas vitrinas y pensamos “che, tenemos que armar algo así y mostrar los dibujos de los pibes” y así fue. Yo tenía las maderas y la Ari tenía un cuadro que no le gustaba ya armamos la primera Vitrina¹¹, corta la bocha. Y también apareció la caja.

AB: La caja fue un elemento clave. En febrero de 2016 comenzamos a dibujar con las infancias tachitos de basura y a mediados de año ya teníamos muchísimos dibujos para mostrar. Eran dibujos que contraban otra cosa, eran dibujos muy interesantes y pensábamos “che este discurso no está validado porque no está en un espacio expositivo” por eso arrancamos con la vitrina. Calculo que la cajita de materiales era porque no nos daba la pera para regalar materiales entonces bueno, teníamos esa caja que se comparte pero no queríamos que esté ligada a tenerla alguno de nosotros, queríamos generar esta cosa de autogestión en las infancias; empezar a dialogar desde ahí. A la cajita la podés llevar pero que vuelva. A veces volvía con menos y a veces volvía con más. La cajita fue lo más importante, fue lo que circuló mucho tiempo.

¿Cómo llegaron a la necesidad de patrimonializar las prácticas del barrio y a tensionar dos territorios desvinculados (museo y barrio)? ¿Cómo fue presentada la propuesta tanto a la comunidad como a la institución?

MD: Les comento toda esta cuestión técnica. En un momento los chicos de Curadora habían hecho, en la muestra que curó Flor Magaril¹², un taller de proyecto, orientado a escribir proyectos para becas y nos dieron como ejercicio esta cuestión de pensar qué nos gustaría que suceda en el museo y nosotros dijimos que queríamos sacar obras del patrimonio y llevarlas a algún lado. Ese proyecto quedó y luego cuando estaba Museo Tomado, Analía Solomonoff (directora del museo de 2016 a 2023) nos propone hacer algo y allí comenzamos la gestión, que llevó dos años. Cuando vimos la muestra Museo Tomado con tanto patrimonio y también la circulación de la palabra patrimonio, pensamos que se trataba de una cuestión material porque son objetos. A nosotros nos pasa en el barrio que hay mucho inmaterial, esa cosa de que vos sabés que el vecino hizo tal cosa o el vecino viene y te cuenta que en los años 70 hizo no sé qué, pero de eso no queda ni media foto.

Mucho vinculado a la música, al carnaval. Entonces pensamos en hacer algo: intercambiar patrimonio material por el entre comillas inmaterial. En esa época, además, estaban a full las Residencias Culturales y nos dijeron que estaría bueno que conozcan el barrio porque ellos iban a ser los mediadores. Y a nosotros nos quedó en la cabeza la idea de intercambiar posta. Si van a venir mediadores del museo, nosotros vamos a tener también mediadores del barrio. Entonces ahí fue como conformamos esa especie de grupos mixtos.

AB: Fueron unas cuantas reuniones en el museo para que los mediadores les cuenten a los vecinos del barrio sobre el patrimonio y que los mediadores se instalen en la vecinal también a conocer el barrio.

MD: Uno lo piensa como un intercambio simple, pero la vecinal tiene su trayectoria como espacio de gestiones. Viene el abogado y te soluciona tal cosa, viene la enfermera, etc. Y nosotros fuimos diciendo “hola queremos hacer algo”, algo que es efímero. Por lo general en las gestiones barriales no se suele apuntar a esas cosas, porque vos lo que querés son proyectos y planes que duren en el tiempo. Al final nos entendieron pero llevó tiempo que el barrio entienda que nuestra forma de permanecer era ser diferentes a esas gestiones. Y hacer entender que hoy es Trueque, la semana que viene la plazoleta y en tantos años otra cosa.

AB: Creo que también se dio la comprensión de lo inmaterial porque anteriormente habíamos hecho acciones que involucraron lo material y lo concreto. Eran cosas concretas que estaban ahí en el barrio y que explicaban qué era lo que estábamos haciendo. Porque no éramos gobierno, no éramos una empresa. De hecho salíamos a explicarlo puerta por puerta diciendo “somos como una banda de cumbia pero en vez de hacer música hacemos una plazoleta”. Fue necesario ese diálogo porque generaba sospecha que dos gringos se metan en un barrio, hasta que supieron que vivíamos ahí.

MD: A mi los más viejos del barrio me conocen porque soy vecino, toda la vida viví ahí y a la vez mi vieja fue Directora de la escuela Padre Catena y mis compañeros de la Beleno eran todos del barrio también. Y contar eso fue como ah okay, no sos un paracaidista.

AB: Luchamos mucho contra la idea de llevar la cultura al barrio, de llevar la cultura élite a un barrio que es pobre, nunca nos cerró para nada esa universalización de la cultura y decíamos che, acá hay una producción que es buenísima pero que no circula en los circuitos del arte contemporáneo como circulamos Toti y yo, pero sí teníamos esa chance de artistas contemporáneos de buscar un argumento que hiciese circular en el campo del arte esas producciones. Producciones que finalmente eran parte de una producción cultural soslayada que quedaba por fuera de lo que era valorado como parte del patrimonio cultural de una comunidad.

MD: El patrimonio que tiene el museo es gigante y las obras del patrimonio hablan (las obras de arte moderno de este museo y de otros), históricamente hablan un montón del barrio, de pescadores, de gente pobre, de gente no pobre. Pero el señor que se dedica a la pesca no conoce del museo y que su vida de repente está y es un cuadro. Entonces fue

poder hermanar esas cosas y de hecho eso fue lo que más rápido sucedió. Colgamos los cuadros en la vecinal y al rato tenías a un señor con una foto contandote al lado del cuadro del pescador, que su papá era pescador.

AB: Esas historias personales también reflejan otras colectivas y más recientes. Hubo resistencia en los años 50 con la constitución del barrio, pero también en los años 70 en las luchas sociales a las dictaduras y el barrio de eso ni se lo olvida ni reniega; son bastantes fuertes en su identidad. Esa identidad también se reflejaba en una de las obras que se colgaron en la vecinal, que tenía toda una situación de tortura. Eran hechos que hablaban de ellos pero que no ellos no sabían que hablaban de ellos, tal cual menciona Toti. Así como queríamos que se viera el valor que tenía su producción cultural que nosotros veíamos en el cotidiano.

MD: Trueque también nos ayudó a contar que las obras son patrimonio público y que así como somos dueños de la vereda y del semáforo somos dueños de cuadros y no de uno, no de dos sino de miles y que están buenísimos. Que ese cuadro no es del museo en abstracto sino que es de nosotros.

AB: Al igual que la cajita ¿no?

MD: La cajita es de todos y la *Maestrita* también es de todos. Buscamos esa cosa de traerlo a la cercanía.

AB: Les planteamos que había formas de operar que ellos tenían que también eran las que tienen las artes visuales. Nos reunimos muchas veces a contarlo con mucho respeto y buscando el entusiasmo, yendo al museo. Pero también pasaba algo en la que mucha gente del barrio nos decía “no nosotros nunca fuimos al museo porque qué vamos a hacer en ese lugar que tiene esas columnas enormes y nuestras casas son de un piso y techo de chapa, ese lugar no es para nosotros” y lo mismo pasaba con mucha gente que venía al barrio preguntando “che ¿y acá está todo bien?” Sacando la lectura de clase de lado, había cierta resistencia de parte de ambos lugares y fue interesante plantearle esto al museo. De hecho, Analía cayó en la cuenta de eso y de que si cinco obras armaban un museo, cuántos museos había en la reserva de El Rosa con 2800 obras.

MD: Claro, eso salió a la luz cuando un pibe chiquito entró la vecinal y dijo “¡ah, esto es un museo!” y estaba en el SUM de la vecinal donde todos los días va a ajedrez y su familia hace otros talleres. Ese lugar que era el mismo, era un museo. La decisión del trueque de obras en la vecinal es que se mantenga el SUM como era, con ese color verde. Tuvimos situaciones en donde un pibe quiso abrazar a la *Maestrita* y en otro momento entró un pelotazo.

AB: Fue interesante ver lo que pasaba a nivel patrimonio y comunidad. Hubo mucha resistencia al inicio por cuestiones de conservación. Por eso se acordó que las obras vayan y vengán todos los días. Y también fue interesante que el museo se dispusiera a mover no solo las obras sino todo el equipo; iban las obras, las mediadoras, la directora, la gente de

conservación. Fue interesante que se genere un traslado genuino para pensar el museo desde otro contexto, en otro espacio. Una de las cosas que más contenta me puso de Trueque fue el vínculo que se tramó entre el museo y Son Ellas (murga), que siguieron presentándose en el museo por fuera del vínculo que propusimos. Hubo algo de ese intercambio que funcionó.

¿De qué forma el barrio y su comunidad permearon en su producción artística? ¿cómo se construye el sentido de pertenencia de la comunidad como parte de una práctica artística que parte de un territorio conocido, pero que se proyecta por fuera del mismo?

MD: Siempre es importante estar en el barrio, con lo de una gestión efímera me refería a una cuestión opuesta a cosas que suceden siempre, como que esté el abogado tales días o que este día pasa tal cosa. Nosotros por ahí nos encontramos hablando con el dispensario, la escuela, mandando mails, pidiendo permisos municipales y provinciales para algo que dura un finde. Y comentar que nosotros no es que vamos a hacer esto todos los fines pero que este finde pasa Trueque y el otro otra cosa.

AB: Cuando hicimos la segunda instancia de Trueque en donde el barrio se presentó en el primer piso del museo, se hizo una exposición de material documental y un vecino nos prestó una caricatura que tenía guardada y estuvo un tiempo en el museo. Cuando la pide al museo no la pide como caricatura sino como obra. Eso me pareció alucinante porque había operado una transformación en donde él mismo valoraba eso que tenía guardado. Y más que como un proceso de democratización del patrimonio pensamos en una democracia del patrimonio. La democratización es algo que pretende llevar el arte a lugares y democracia tiene que ver con darle un espacio de gobernanza y decisión en el posicionamiento cultural que asume una comunidad. Quizás es sinuoso el límite entre una y otra pero creo que estaba más cerquita de una democracia cultural. Por eso después exigimos que se patrimonio obras porque nos parecía justo que el museo cuente en su patrimonio provincial con obras de las producciones de un territorio que tiene semejante cantidad de historia.

MD: Esto se reflejó en la muestra, por ejemplo en la obra del audio y en los megáfonos que tenía la vecinal para avisar a de reuniones o cortes de calle. Y también en pensar en que la historia del barrio no está en un museo de historia con algunas fotos sino que está en un museo de arte. Y tampoco es algo muy abstracto porque el audio que se escucha es la voz de una piba narrando título a título el recorrido de años por la conquista de la titularidad de esas tierras. Para mi lo potente fue que esto esté en un museo de arte y no de historia (en un sentido revisionista, no importa la campana). Porque el arte piensa para arriba, para abajo, para los costados y en dimensiones que no existen; entonces es importante saber lo que pasa alrededor. Sin eso podés ser canchero, pero estás sentado en una oficina. Nosotros no es que tenemos una potencia porque nos iluminó algo, simplemente fue una cuestión de tocar la puerta y charlar.

Convergencias

Este análisis de las ruinas y las obras de arte, exploradas desde su dimensión simbólica y relacional, revela que son agentes activos en la construcción de identidades y significados dentro del territorio. Y que este agenciamiento es posible gracias a la intervención de la práctica artística, arqueológica, histórica y científica con perspectiva comunitaria. Desde esta apertura ecológica, en tanto saberes y en tanto participación, se genera un desplazamiento en donde la obra y la ruina no son presentadas en su concepción exclusivamente material-objetual sino que se dejan interpelar por el territorio y las comunidades que lo habitan.

A través de los casos del Fuerte Sancti Spiritus y de *Trueque*, se demuestra cómo las comunidades tienen la capacidad de reinterpretar su vínculo con el pasado y el presente, transformando tanto a las ruinas como a las obras en puntos de acceso para la participación y la creación colectiva.

La ruina, entendida como un fragmento impregnado por la “deriva del tiempo”, y la obra, por el “artificio” de la significación, se encuentran en el territorio como espacios donde se cruzan lo histórico, lo cultural y lo cotidiano. En este cruce, surge la noción de alteridad, que plantea una distancia en términos materiales pero no en términos simbólicos y temporales ya que ambos formatos coexisten en un espacio concebido para la reconstrucción: de lo destruido y de lo fragmentario; y también de lo ya construido. En este sentido, la obra y la ruina se convierten en formas de resistencia, creación y resignificación de un territorio cuya plasticidad y porosidad toma en cuenta su propia historia.

Estos procesos –que van más allá de un valor patrimonial o estético– son, en realidad, herramientas para fortalecer el tejido social y promover dinámicas innovadoras de participación comunitaria. Aquí el acompañamiento institucional es clave para dar contención a estas prácticas; aunque no lo es todo. Esto implica que la comunidad excede el orden impuesto por las instituciones para romper esquemas tradicionales y habituales irrumpiendo en los procesos de museificación y ruinización desde el cotidiano. La resignificación de las ruinas y las obras en contextos específicos (su propia territorialidad) y en otros (su posibilidad de reterritorializarse) muestra que la memoria, cuando es activada por las comunidades, se convierte en fuerza que converge en una materialidad, territorio e historia compartida y diverge en las posibilidades culturales a proyectar. La estética de la ruina en relación a la historia y arqueología de la obra implica los tajos y rupturas de fibras constitutivas que la comunidad y el territorio activan en las áreas hegemónicas del saber, de los patrimonios, de las materialidades, de las disciplinas, de las prácticas y de los circuitos; movilizándolo a la ruina y situando a la obra.

Notas

1. Abordado en *Escapes narrativos: desplazamientos paratextuales para proyectar la fuga* publicado en Cuaderno 229. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2024/2025) pp. 37-68 (ISSN 1668-0227).

2. Luciano Rey es Gestor del Patrimonio Cultural y Paleontólogo. Dirigió el Parque del Fuerte Sancti Spiritus y actualmente es Subsecretario de Identidad y Territorio de la Provincia de Santa Fe.
3. Gabriel Cocco es Licenciado en Antropología y Doctorando en Arqueología. Jefe del Área Cultural, Investigación y Gestión de Colecciones del Museo Etnográfico y Colonial de Santa Fe y del Parque Arqueológico Santa Fe la Vieja, Ministerio de Cultura, Provincia de Santa Fe.
4. María de los Ángeles *Chiqui* González fue Ministra de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe (2007–2019).
5. El programa Nueva Oportunidad se encuentra en la esfera de la Secretaría de Políticas de Inclusión y Abordajes Territoriales dependiente del Ministerio de Igualdad y Desarrollo Humano del Gobierno de la Provincia de Santa Fe. Pretende reconstruir un sistema de cuidados y acompañamiento de las juventudes en situaciones de vulnerabilidad y criticidad social vinculándolos con sus barrios (Retomado de <https://www.santafe.gov.ar/index.php/web/content/view/full/251536>).
6. Las Residencias Culturales son un trayecto formativo del Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe en donde los jóvenes se forman en conocimientos de diferentes lenguajes culturales, expresiones artísticas, las ciencias, las técnicas, las tecnologías, así como la sensibilidad social y la comprensión del entorno.
7. En el Museo Tomado, las obras patrimoniales y los equipos de trabajo del museo fueron ocupando progresivamente los espacios de exhibición, hasta dejar vacía la reserva y desplazar así las obras a las salas de exposición. A la par, activaron a los públicos a vincularse con los ejes que movilizan “Museo Tomado”: investigar y visibilizar el patrimonio, activar los archivos y biblioteca y dar a conocer las labores diarias de un museo (Retomado de <https://www.iber museos.org/recursos/boas-praticas/museo-tomado>).
8. Barrio sin Plaza es un colectivo de artistas visuales (desde 2016) que trabajan en torno a los espacios públicos del barrio Villa del Parque de la ciudad de Santa Fe. Sus obras son instalaciones permanentes o efímeras de tipo relacional (con vecinos y vecinas, instituciones, gestores; entre otros) en veredas, parques y lugares accesibles a todos (Más información en <https://barriosinplaza.wixsite.com/barriosinplaza>).
9. Curadora es una residencia para artistas en la Provincia de Santa Fe (Más información en <https://www.curadoraresidencia.com.ar/curadora>).
10. El Birri es un Centro Cultural y Social que funciona en el suroeste de la ciudad de Santa Fe (Argentina), en una ex-estación de trenes abandonada por el Estado y recuperada como espacio de cultura popular.
11. Vitrina es un espacio expositivo emplazado sobre fachadas de viviendas e instituciones. En estas instalaciones permanentes, se exhiben dibujos y pinturas realizados por niños y jóvenes. Obras que conforman muestras periódicas que van rotando entre los espacios. A su vez, la Vitrina es complementada con una caja de materiales y hojas para que puedan realizarse los dibujos, la cual se encuentra a disposición de quien la solicite. Cada nuevo espacio es inaugurado con un taller de dibujo abierto a toda la comunidad, brindado en la vereda donde se encuentra emplazado (Retomado de <https://barriosinplaza.wixsite.com/barriosinplaza/vitrina>).

12. El *museo como campo de batalla*, fue una muestra con curaduría de Florencia Magaril, quien convocó a María Luque, Francisco Bitar, Santiago Villanueva, Elian Chali, Cintia Clara Romero y Maximiliano Peralta Rodríguez.

Referencias bibliográficas

- Adler, J. (2018). Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (05), 92–101. (DOI: <https://doi.org/10.26807/cav.v0i04.93>).
- Avilés, A. (2023). *El museo como sistema entrópico: hacia una desmaterialización proyectual de los museos de la ciudad de Santa Fe en contexto de pospandemia* [Tesis de grado, FADU-UNL]. Biblioteca Virtual UNL.
- Avilés, A. (2024). Escapes narrativos: desplazamientos paratextuales para proyectar la fuga. En: *Museografía y Patrimonio. El Arte de la Puesta en Escena II: Creación de ambientes narrativos* (Coordinación María Bernardita Brancoli (Universidad Finis Terrae, Chile) y Daniela V. Di Bella (Universidad de Palermo). Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño y Comunicación N°229. Buenos Aires: Instituto de Investigación en Diseño, Universidad de Palermo (DOI: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi229.11353>).
- Cocco, G. y Letieri, F. (2009). Proyecto: localización del primer asentamiento español en la Cuenca del Río de la Plata–Fuerte Sancti Spiritus 1527–1529 localidad de Puerto Gaboto, provincia de Santa Fe. *En Mamül mapu: pasado y presente desde la arqueología pampeana*. Ayacucho, Buenos Aires: Editorial Libros del Espinillo.
- Colinas, A. (1990) El arte de escribir: mi experiencia personal. *Ánthropos: Revista de documentación científica de la cultura*. 105, p.35
- Dillon, B. (ed.) (2011). *Ruins*. Cambridge, Reino Unido. The MIT Press.
- Ortíz, R. (1996). Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo. *Revista de ciencias sociales*, (4), 143–163. Disponible en RIDAA–UNQ, Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes (Disponible en: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1423>).
- Rey, L.; Biasatti, S.; Battaglia, F. y Tellechea, C. (2018). Experiencia de trabajo en torno al Fuerte Sancti Spiritus (Puerto Gaboto, Provincia de Santa Fe). *Urbania. Revista latinoamericana de arqueología e historia de las ciudades*, 7 (2018), pp. 99-108 (ISSN 1853-7626/2591-5681) Arqueocoop Ltda. Buenos Aires.
- Salgado, M. (2013). Diseñando un museo abierto. Una exploración sobre la creación y el compartir de contenidos a través de piezas interactivas. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Wolkowicz.
- Sousa Santos, B. (2006). Epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social. México: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales/Siglo XXI Editores.

Abstract: In the face of debris, remains, and ruins emerges the “drift of time” (Dillon, 2011, p. 11), embodied in fragments that bear witness to past deconstructive processes that have likewise been ravaged and carried along by History. Opposed to creation, concept, and the work of art, arises the “artifice of time” as a fragmentary construct of Art. Considering this distinction, can the temporal variable find a state of alterity between the artwork and the ruin? How does this vision influence the territory? What can the community produce from the ruin and from the work? What tensions of belonging exist between both fields when they become objects of creation and community engagement? How does signification operate in these community processes? What is the place of everyday life in the conception of what can be musealized or ruined?

This article seeks to explore the displacements between ruin and artwork, highlighting the opportunities for action that arise by outlining a bond with the territory and its communities. Drawing from dialogical experiences (*Trueque* artwork | ruins of Forte Sancti Spiritus), the notions of drift and artifice will be revisited in light of community practices that evolve into heritages of museums and archaeological parks, considering the implications of the institutionalization, musealization, ruinization, and statization of the communal, the cultural, the historical, the social, and the natural.

Keywords: Community - Artwork - Ruin - Territory - Artistic Production - History and Archaeology

Resumo: Diante dos escombros, dos restos e das ruínas, nasce a “deriva do tempo” (Dillon, 2011, p. 11), encarnada em fragmentos que testemunham processos deconstrutivos passados que também foram arrasados e arrastados pela História. Frente à criação, ao conceito e à obra, surge o “artifício do tempo” como um constructo fragmentário da Arte. Considerando essa distinção, seria possível que a variável temporal encontrasse um estado de alteridade entre a obra e a ruína? Como essa visão influencia o território? O que a comunidade pode produzir a partir da ruína e da obra? Quais são as tensões de pertencimento entre ambos os campos quando se tornam objetos de criação e de vínculo com as comunidades? Como opera a significação nesses processos comunitários? Qual é o lugar do cotidiano na concepção do que é musealizável e do que é passível de ser transformado em ruína?

Este artigo busca investigar os deslocamentos entre a ruína e a obra de arte, evidenciando as oportunidades de ação que surgem ao delinear um vínculo com o território e suas comunidades. A partir de experiências dialogadas (*obra Trueque* | ruínas do Forte Sancti Spiritus), revisitam-se as noções de deriva e artifício à luz de práticas comunitárias que se transformam em patrimônios de museus e parques arqueológicos, considerando as implicações da institucionalização, musealização, ruinizacão e estatização do comunitário, do cultural, do histórico, do social e do natural.

Palavras-chave: Comunidade - Obra - Ruína - Território - Produção artística - História e Arqueologia
