

29-4-2020



DOCTORADO
EN ARTES

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES.
LAS HUELLAS DEL TIEMPO EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO

Doctoranda: Esp. Prof. Nancy Beatriz Librandi.

Directora de tesis: Lic. Silvia García

Codirectora de tesis: Prof. María Elena Larrègle



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

INDICE

Tema	1
Hipótesis	1
Prelusiones	1
Aportes de la investigación al campo de las disciplinas artísticas	5
Introducción	8
Objetivos	12
Marco Teórico	13
Metodología general	32
Tipo de esquema y de diseño	32
Tipos de Investigación	36
Formas de análisis	37
Fuentes de Información	40
Instrumentos y estrategias	41
Plan de tratamiento de datos	45
Antecedentes del tema	45
Capítulo 1. Génesis de lo ruinoso	50
Capítulo 2. Cartografía de lo periférico	56
Capítulo 3. Lo ruinoso en las artes visuales y audiovisuales	67
Lo ruinoso arquitectónico como narrativa en el cine	67
La imagen de archivo como ruina y material	70
Lo que sobra: la ruina del consumo	74

Los objetos cotidianos en ruinas	75
Capítulo 4. La revancha de las cosas ruinosas	79
La construcción del recuerdo y la memoria como operaciones ficcionales con los materiales ruinosos	82
Capítulo 5. Categorías estéticas en las obras con lo ruinoso	99
Conclusiones	107
Referencias bibliográficas	115
Artículos	117
Conferencias	118
Tesis y trabajos de grado	118
Bibliografía complementaria	118
Filmografía	120
Fuentes	121
Imágenes	123
Apéndice I. Entrevistas	112
Apéndice I. Diapositivas	177

NO ESCRIBÍ UNA TESIS, TEJÍ UN CANASTO.

El interior contiene cosas.

Dedicatoria

A mis padres Myriam y Santo por su paciencia, amor infinito y su confianza ilimitada en mis posibilidades.

A mi hermana Silvana por ser siempre mi copiloto en todos los desafíos.

A mis amigos, por estar ahí, aun en la espera.

A mi familia toda, especialmente a aquellos a los que guardo en mi memoria sin nunca haberlos conocido, porque su esfuerzo dio frutos en mí.

A aquellos que ya no están, familia y amigos; guardo su ausencia, pero aún habitan en mí, y siento su contacto en cada objeto querido que les perteneció y yo atesoro.

Agradecimientos

A todos los docentes del Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, por abrirme tantas nuevas perspectivas de conocimiento; ha sido un viaje de descubrimiento.

A mi directora de tesis, Lic. Silvia García y codirectora Prof. María Elena Larrègle por sus consejos, seguimiento, valiosas enseñanzas y sugerencias. Gracias a ellas la tesis fue creciendo. También yo.

A la UNLaR sede Catuna y todo su personal por su cálida recepción, las amables charlas, y por poner a disposición sus instalaciones y contactos; especialmente a su decano, el Dr. César Tadeo Carrizo y Secretarios Académico y Administrativo, por haberme facilitado el acceso y los contactos para trabajar en los Llanos.

A la D.I. Paula Pina Márquez docente de la UNLaR por haber accedido a una entrevista, y por la riquísima experiencia que comportó ese contacto.

A la Lic. Eugenia Almonacid de la UNLaR-Catuna, a Maxi y Adriana del Municipio de Gral. Ortiz de Ocampo por su acompañamiento.

Al Director, docentes y alumnos de la Escuela Secundaria de Ambil, por su apertura a esta investigación.

A todo el personal de la Escuela Primaria de Ambil por su cálida hospitalidad.

A Doña Chabela Llanos; a Don Jorge Quinteros, su esposa Doña Nena Caliva y toda su familia; a Isabel Quinteros, a Ana Bella Llanos y Natalia Aballay, por su amable cordialidad y por haberme llenado el alma de poesía.

A Maribel García, Natalia Maisano, Sergio Bonzón y Leonardo Barcelona por la generosidad al compartir la intimidad de su trabajo artístico.

A la Lic. Lydia Susana Rossi por dedicarse a leer críticamente y corregir puntiliosamente esta tesis, y por su generosidad para ofrecer su conocimiento, su tiempo y sus sugerencias.

A mi compañera de doctorado Lic. Diana Zapata y a mi compañera desde la adolescencia, María Elena Larrègle por ser siempre mis interlocutoras con mis propias dudas.

A mi amiga Norma Gabriela Iriarte y a mi hermana Silvana, por ser la compañía del largo viaje necesario para realizar esta tesis.

A mis ex alumnos Agustín Huarte y Gonzalo Torres por su trabajo responsable y dedicado en el trabajo técnico con los materiales complementarios de esta tesis, y junto a ellos, a Pilar Cabezas por ayudarme a pensar con sus cuestionamientos.

Abreviaturas usadas:

- UNLaR: Universidad Nacional de La Rioja.
- Lic.: Licenciada
- D.I.: Diseñadora Industrial
- Prof.: Profesor/a

En el vaivén errante de las cosas,
por las revoluciones de las formas
y de los tiempos arrastradas,
cada una pelea con las otras,
cada una se alza, ciega, contra sí misma.

.....
Monumentos a cada momento
hechos con los desechos de cada momento:
jaulas de infinito.
Canicas, botones, dedales, dados,
alfileres, timbres, cuentas de vidrio:
cuentos del tiempo.

.....
Fragmentos mínimos, incoherentes:
al revés de la Historia, creadora de ruinas,
tú hiciste con tus ruinas creaciones.

.....
los objetos caen,
están cayendo,
caen desde mi frente que los piensa,
caen desde mis ojos que no los miran,
caen desde mi pensamiento que los dice,
caen como letras, letras, letras,
lluvia de letras sobre el paisaje del desamparo

.....
Viven a nuestro lado,
los ignoramos, nos ignoran.
Alguna vez conversan con nosotros.

(Paz, O. 1989: 283, 255, 321, 57)

Título

***LA MEMORIA DE LOS MATERIALES:
Las huellas del tiempo en el Arte contemporáneo.***

Tema

La memoria de los materiales ruinosos, abandonados, olvidados y periféricos transformados en materialidad del arte contemporáneo.

Subtema: Aportes y consideraciones teóricas acerca de la construcción de la memoria de los materiales.

Hipótesis

- Los objetos ruinosos son superficie de inscripción de la memoria colectiva con suficiente potencialidad como para ser reeditada en la obra artística.
- Los objetos ruinosos, desechados, residuales (abandonados, y luego olvidados), transformados en materiales, entrañan nuevos modos de configuración visual que posibilitan la recomposición de su memoria desde su situación periférica.
- La obra artística que toma al objeto ruinoso como material, lo resignifica en la reconstrucción de su memoria acopiada, organizándose a partir de categorías estéticas que le son propias.

Prelusiones

Mis largas historias de recorrido personal, el visitar, recorrer, buscar o encontrar objetos del pasado en estado de ruina se constituyeron en procedimientos de una forma de conocimiento enactivo, construyendo itinerarios en los que se fueron fijando las

ideas concebidas originalmente sin ninguna constatación. En Ambil¹, tras el primer encantamiento que tiene todo el que pasa con las ruinas de un antiguo templo, fue donde tuve mi primera intuición, ensayando mentalmente mis primeras predicciones en torno a lo que sería luego, el tema y la hipótesis de mi trabajo final de la Especialización en Lenguajes Artísticos. Fue al finalizarla, que desde ese punto se abrieron las primeras preguntas, los primeros interrogantes en torno a estas experiencias recurrentes, que me invitaban a ir más allá, aunque no sabía bien hacia dónde.

Aquel trabajo de investigación transitó un largo tiempo en explorar y construir regularidades entre las cosas ruinosas, definir los patrones comunes y las reglas que definen lo ruinoso. En las relaciones entre lo abandonado y olvidado, en lo caído en la ruina y rescatado artísticamente construyéndosele una memoria, emergen los temas de mis primeras preguntas, señalando el ingreso a la fase sincrética de la investigación.

Las experiencias previas, en contrastación con la producción artística y con el marco teórico, en una relación de traducción y transferencia, hicieron que los “aprioris” cobraran otra densidad y se pudieran realizar las primeras abducciones interpretativas, iniciando por el desarrollo escrito, que tuvo muchas versiones, marchas y contramarchas. Una vez formulada embrionariamente la hipótesis, fui registrando mis impresiones acerca de aquellas probanzas y evidencias observables a favor o en contra; el objeto de estos escritos era organizar y volver comunicables esas primeras observaciones, lecturas y apuntes.

Las reglas invariantes de vinculación tanto de los materiales como de las obras han sido: 1) la selección de objetos ruinosos, en el sentido amplio de objeto y ruina que se explicará más adelante; 2) los condicionantes previos para adquirir esa calidad de ruinoso, centrados en el desecho o descarte, el abandono y el olvido por desidia, geopolítica, cultura, pérdida de funcionalidad o desamor 3) su situación periférica 4) la selección artística en base a las condiciones de su materialidad 5) la recomposición de su memoria de un modo que definiremos como sincrético. Desde la perspectiva de lo cotidiano fue entonces necesario tornar explícito ese conocimiento tácito o implícito y, aunque ese a priori inicialmente no hubiese sido científico, conformó el problema de hecho de esta tesis.

El plan de acción abrió colectoras que me alejaron del núcleo central del tema y al hacer metódicas las especulaciones -abandonando ya lo intuitivo e impulsivo- la acción

¹ Localidad ubicada en los Llanos Riojanos, Departamento de Gral. Ortiz de Ocampo, Provincia de La Rioja, Argentina.

en el trabajo de campo permitió darle coherencia a los recorridos, reformulando en ese momento la fase analítica del plan.

La experiencia previa cobró énfasis con el abordaje de un anclaje teórico emergiendo en ese momento el *corpus teórico* y siendo recortadas las concepciones apriorísticas cuando resultaron demasiado vagas o amplias. Este marco fue el que permitió luego diseñar la modelización conceptual con el cual realizar todo el desarrollo investigativo eidético². Entrar en contacto con fuentes primarias, la mayoría de ellas con un alto grado de informalidad en la dialéctica, pero con un alto grado de poética, nos puso en contacto con los prejuicios valorativos y la ambigüedad de las palabras en torno a estos materiales: ¿quién ha olvidado? ¿Desde qué lugar? ¿Desde dónde se enuncia lo periférico? El abordaje conceptual del marco teórico, permitió, un conocimiento reflexivo, mediado también por lo operatorio.

La recopilación de *casos* de artistas que trabajan desde la ruina, desde la periferia y desde el abandono a través de *estrategias de andar y encontrar*, sirvió al abordaje del trabajo de campo y permitieron también construir el estado del arte. Estos trayectos, con sus nodos, se producen en un tiempo no lineal, por lo que hubo que instalarse en un *paradigma de complejidad* abordando la investigación desde distintos campos de conocimiento teórico (la filosofía en general y la estética en particular, la psicología, la historia, la antropología y la literatura). Al tener la hipótesis y las preguntas formuladas todo el conocimiento apriorístico desordenado fue transformado en algo más discursivo y organizado, siendo revisado críticamente en forma permanente para trocarlo en conocimiento formalizado.

Para examinar el conocimiento a producir con este trabajo, se analizaron también las condiciones históricas, sociales, comunitarias en torno a al origen de los objetos ruinosos y convocaron o transpolaron teorías que pudiesen vincularse recurriendo a distintas disciplinas asociadas para lograr una comprensión holística, es decir, más integral, de lo que sería construido.

La obra, tanto aquella tomada para construir el estado del arte como la que fue abordada en el trabajo de campo, permitió el proceso de constatación empírica de la hipótesis. Dado que este uno a uno, caso versus teoría, inducción o deducción, no era pertinente al tipo de investigación, se optó entonces por el método hermenéutico. Esto

² Ynoub, Roxana. "Cuestión de Método. Aportes para una metodología crítica. Tomo I" (2014: 35-47).

permitió ir derivando ideas y hacer una trama entre los casos, las teorías, y las especulaciones.

El involucramiento con el objeto de trabajo fue fuerte, tanto desde el punto de vista subjetivo como respecto de la asunción de posturas políticas, ontológicas y filosóficas en torno al objeto de conocimiento de mi trabajo. Partimos de la base que en el concepto tradicional de ruina los objetos del cotidiano, abandonados y silenciosos, no son tomados en cuenta, como resultado de representaciones y juicios valorativos que no consideran las potencialidades de sus microhistorias -y por lo tanto- de su memoria. La cultura hegemónica y la praxis dominante en la valoración del patrimonio, en el relato de la historia, y en los desarrollos de la investigación artística, las han dejado de lado. Lo hegemónico siempre marca lo que debe verse y señala aquello a lo que se puede continuar siendo indiferente. Tanto en los entornos de producción científica como en los de investigación cuyos procesos y productos se desarrollen en estas periferias o sobre lo periférico, los mecanismos siempre parecen ser más débiles.

Este trabajo no es conducente a hacer estadísticas ni a resolver generalizaciones, pero sí permite establecer ciertas categorías de análisis identificables. De las fuentes se analizó lo que de ellas deviene en cuanto a las condiciones histórico-sociales, estéticas e institucionales que dan origen a lo ruinoso. En referencia a lo teórico nos manejamos en el terreno de la filosofía -más precisamente de la estética-, la antropología, la historiografía y la sociología. Las muestras analizadas corresponden a obras de artistas latinoamericanos en cuanto dan respuesta pragmática a la hipótesis de nuestro trabajo. Asimismo, consideran la riqueza potencial de lo ruinoso, como una propiedad que constituye la memoria de los materiales que a la vez, es resignificada en las obras de arte contemporáneo, encontrando un nuevo sentido al abandono.

El intervencionalizar distintos marcos teóricos implicó también velar por una coherencia que permita postular, sostener y contrastar la hipótesis, que he debido reformular, reescribiéndola y acotándola cuando fue necesario.

Aportes de la investigación al campo de las disciplinas artísticas

Hoy cada persona se hace constantemente estas dos preguntas: ¿Qué hay que hacer? Y, otra más importante, ¿cómo me explico lo que ya estoy haciendo? La urgencia de estas preguntas surge del colapso de la tradición que experimentamos hoy en día.

(Groys, 2016: 34).

Partiremos del binomio conceptual *centro-periferia* asumiendo una postura que permita clarificar los aportes que pretende esta tesis. Para empezar, lo explicaremos gráficamente desde la literatura, que ha iluminado de alguna manera este trabajo a lo largo de su desarrollo. En un mundo personal pensado como una imagen de círculos concéntricos –que tan bien describe Paul Auster (2017) en su libro “4 3 2 1”- en el que cada quien está en el círculo interior de menor diámetro, el siguiente son sus circunstancias, el consecutivo más amplio la realidad de su país-región-nación, y en último y más abarcativo, se contendría al mundo, cada uno está en su propio centro configurado de una manera particular en su cotidiana intimidad, pero también en su manera de estar en el mundo. El esquema de círculos concéntricos, ofrece un sistema de intersecciones con otros esquemas similares en el centro de los cuales están situados otros sujetos. Curiosamente, los sujetos cuyo centro recae en la intersección con el círculo más amplio de otro esquema, son los sujetos con más poder. Porque influyen en el círculo de mayor radio de los otros. De esta manera, somos nuestro centro, pero también la periferia de alguien más, o de algo más. Son entonces, las cuestiones de fronteras (individuales, sociales, culturales, políticas, históricas, lingüísticas, territoriales) las que nos convocan ya que junto a cada uno de nosotros caen en estado de centralidad o de periferia nuestras posesiones, las cosas que nos rodean o de las que nos rodeamos. Aquellas que acompañaban en sus círculos más amplios -y de algún modo tuvieron la relevancia que se le dio a su amo y señor- serán validadas e investidas como objeto de alguna especie de culto o relevancia; las otras no: quedarán o caerán en el abismo de lo periférico, olvidadas.

Aquellos objetos *dignos* de estar en un museo, aislados por sus propios méritos o los de sus poseedores a las soledades de una sala o tipificados serialmente en una colección como ejemplos épicos e históricos, carecen, adolecen, de la familiaridad de todos aquellos otros, considerados *no meritorios* de ese lugar. Aun tratándose de objetos cotidianos, “no pensamos que desafíen el aura, sino todo lo contrario: al aislar a los objetos de su contexto original. . . y al hacerlos museológicos, lo que hace es

rodearlos con un “aura” que transforma estos objetos en reliquias modernas” (Guasch, 2005: 177). Interesa trabajar sobre los objetos ruinosos sobre los que en esta tesis consideramos tienen una escasa afectación y presuntuosidad, que los hace amables, amigables y capaces de provocar un encantamiento no romántico, sino extrañamente familiar. Enajenados y desapropiados, generan esa posibilidad de pertenencia a todos y a cualquiera y de proximidad afectiva. Sin siquiera estar en la vitrina, esos objetos expelen e irradian una cierta calidez ya que no son objetos fríos sino que desatan pasiones y *la épica que generan está en su capacidad de supervivencia, no en su origen.*

Los objetos cotidianos y ruinosos, desechados y olvidados, entran en una lógica de inexistencia al ser comparados con la escala dominante “adoptada como primordial que determina la irrelevancia de todas las demás escalas posibles. . . bajo la forma de lo particular o local” (De Souza Santos, 2011: 32) llevado a su mínima expresión, lo cotidiano. Sugestivamente, estos objetos tienen marcas, escrituras que el tiempo y sus fuerzas han dejado en la materia; elegidos como materiales del arte, será en la activación de su memoria donde tendrán “derecho a una segunda existencia” siendo el artista el encargado de develar esas huellas indelebles de la materia, modelándola hacia el futuro (Cenci, 2016: 56,13).

Se requiere analizar las maniobras que permiten dotar de visibilidad a lo periférico, con traducciones desde las cuales se reconozca la singularidad y su propia centralidad. Tanto desde lo rural y agreste, como dentro de lo urbano y elaborado, hay paréntesis, silencios y vacíos que se instalan como periferia por desmemoria, subvaloración o abandono. Dice una de nuestras entrevistadas -la Lic. Almonacid- en referencia a Ambil, que se siente como si el pueblo estuviese *por fuera de algo o fuese dejado de lado.* El centro, y más precisamente las megalópolis, también tiene fronteras internas, agujeros en su realidad donde la periferia y lo marginal se instalan y cuelan; embajadas de la periferia en el centro, que buscan, a través de la dimensión ficcional del arte, taladrar la realidad metropolitana; incorporar variantes e innovaciones dinámicas al régimen ficcional y modos innovadores en la mirada.

Nosotros pensamos que no se trata sólo de evitar las trampas y concepciones, teóricas y analíticas en este caso, que el centro pone e impone a la periferia. Tampoco se trata de invertir y ahora cambiar el centro gravitacional a la periferia, para de ahí “irradiar” al centro. Creemos, en cambio, que esa otra teoría, algunos de cuyos trazos generales se han presentado aquí, debe romper también con esa

lógica de centros y periferia, anclarse en las realidades que irrumpen, que emergen, y abrir nuevos caminos”. (Sub. Marcos, Ni Centros ni Periferias, 2007: 58).

Eso nuevo que aparece e irrumpe no es nuevo sino que se lo relegó a la inexistencia de no ser por no enunciarse. Adquiere voz en la intertextualidad con aquello que era y ahora también es otro, en un nuevo diálogo donde hablan de igual a igual en un mismo plano. Se dismantela la figura de su propia autoridad hegemónica y de postulados únicos para dar lugar a una nueva fecundación *heterotópica*³, de distinta génesis, que descentra el discurso desde donde siempre había estado o está centrado. Si -en cambio- lo que quiere es reinstalar e insistir en la imposición de su propia hegemonía, transfigurando eso que le dialoga en sus propias y antiguas concepciones y formas, eso que cobraba voz vuelve a no ser. Si lo hegemónico, por su naturaleza, no se abre al diálogo, o lo relegado, por su fuerza, no obliga a ese intertexto, sería imposible el descentramiento de las categorías, relatos y conceptos universales, globalizadores y totalizadores. Lo múltiple entonces, se construye en el encuentro y en el diálogo. La contemporaneidad invita a que las realidades marginales y periféricas del arte, se pongan a discutir y a interpelar a los centros en forma simétrica con ellos:

. . . atravesando las fronteras porosas que establece la posmodernidad, entre centro y periferia, pero más para ir que para volver. Con este panorama, cuando se habla de lo contemporáneo en el arte, posiblemente deberíamos aclarar que se trata de lo contemporáneo-urbano en el arte. . . . La microhistoria, la historia que acontece en el territorio de lo próximo, ni siquiera es considerada. Nunca es texto, y permanece anónima. Aún con sus memorias, sus olvidos, sus residuos y sus ruinas. Si bien los discursos de la posmodernidad “descentran al centro”, ellos se construyen desde el propio centro, concretamente desde la cultura y las teorizaciones metropolitanas (Librandi, 2015:18).

Detrás de la mirada, está la humanidad, el sujeto; detrás de la idea, se descubre el velo y deja ver a otros sujetos. Las configuraciones sociohistóricas de todos ellos no son las resultantes de los mismos factores. Lo hegemónico deja cercado a otros, en el relativismo de lo local y lo diverso, limitado y segregado. Muchas veces lo contemporáneo da lugar a nuevas hegemonías, a nuevas colonizaciones de lo periférico instalando modos de ver relacionados a lo urbano y a los circuitos de validación artística, que se estratifican en nuevas verdades absolutas.

³ El término acuñado por Michel Foucault (1967), refiere a los “espacios otros”, es decir a aquellos lugares desde donde deviene la transformación desde la contradicción con lo estatuido.

Introducción

¡Cuántas cosas,
Limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
Nos sirven como tácitos esclavos,
Ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
No sabrán nunca que nos hemos ido.

(Borges J.L., 1992)

Elijo en mi tesis hablar de la memoria de los materiales y no de los materiales de la memoria, porque esta última concepción refiere únicamente a sus cualidades documentales y testimoniales en función de apoyar y fortalecer la memoria de los sujetos. Concederle a los materiales su posibilidad de memoria es -a la inversa- poner el poder evocativo, creativo, e imaginativo de los hombres, al servicio de la restitución colectiva de una memoria que nos pertenece y se materializa simbólicamente en la operación estética con esos materiales, sacando a los objetos del estado de archivo, del cansancio y letargo de ya no ser, permitiéndoles su reactivación. La memoria colectiva se conforma así, como el anverso popular de la cara científica de una misma moneda: la historia (Le Goff, 1991).

En función del Trabajo Final desarrollado para el Posgrado de Especialización en Lenguajes Artísticos, titulado “La ruina como material de la obra contemporánea”, y afirmada el área de vacancia en términos de construcciones teóricas desde la Argentina, pretendo desarrollar en esta tesis una continuación del tema. Lo abandonado, lo desechado y lo residual, son categorías causales de lo ruinoso y lo fragmentario, y, mediados por el *olvido*, encarnan una materialidad con memoria, que es reconquistada en el arte producido por un especial segmento de artistas no vinculados entre sí en forma directa, más que en su interés común en estas específicas materialidades.

Obras latinoamericanas del campo de las artes visuales y audiovisuales, que parten de materialidades ruinosas producidas como consecuencia de lo abandonado, lo desechado y lo residual -que son las categorías propuestas para el recorte de esta investigación- fueron los casos en los que se analizaron recurrencias, conexiones temáticas, patrones comunes que definen rasgos y permiten una modelización conceptual para realizar interpretaciones.

A partir de preguntas concretas acerca de cómo se constituye lo ruinoso y de cómo se ha desarrollado, se trabajó acerca de las formas en que lo ruinoso puede ser regenerado en una entidad viva o superviviente -la obra artística- que es portadora de una memoria que se construye en las voces de las comunidades, con procesos y procedimientos que sintetizan evocaciones de distintos planos espaciales y temporales.

Como muestras de estudio se tomaron –por un lado- las obras visuales y audiovisuales de artistas reconocidos cuyas producciones se difunden en los ámbitos habituales de circulación artística en el ámbito nacional e internacional. También la obra de otros artistas más próximos, cuyas obras no han sido tan publicitadas ni se divulgan por las vías tradicionales; son artistas que de algún modo podrían considerarse periféricos, pero que -valga la contradicción- construyen o conforman parte de otro tipo de centralidades. La muestra fue determinada bajo el rasgo común de que trabajasen en lugares y territorios no centrales o periféricos, desarrollasen su actividad artística en circuitos no tradicionales y empleasen el tipo de materialidades cuestión de esta tesis.

En referencia a la conformación e imaginario acerca de lo periférico y la construcción del paradigma de periferia, así como de la génesis de lo ruinoso, se tomó como unidad de análisis a la localidad de Ambil. Para ello entrevistamos a agentes culturales, artesanos y pobladores lo que permitió recabar datos certeros como para hacer generalizaciones al resto de los pobladores e inferencias válidas a la temática del bloque, configurando la muestra acerca de la conformación de lo ruinoso como soporte de la memoria colectiva.

Lugar, tiempo y conocimiento, atravesados y enlazados por la red de itinerarios que los objetos recorren, primero abandonados y desechados, luego olvidados, y finalmente devenidos ruinosos. En ese estadio, encarnan una potencialidad manifiesta que, al ser tomada artísticamente, posibilita la construcción de redes de significación poética. Son *materiales con carga mnémica, pero también proyectiva*⁴, ya que resumen la historia y confluencia de los lugares, tiempos y conocimientos que intersectan sus coordenadas de recorrido y concentran categorías particulares de la estética: lo desechado o abandonado, lo olvidado, lo ruinoso y lo fragmentario. La producción desde los elementos que son despojos de lo cotidiano y olvidado periférico induce a

⁴ Los objetos procedentes del desecho, el abandono y el olvido resumen historia, pero tienen el potencial hacia un futuro transformados en materiales en su aparecer en la obra artística.

teorizaciones distintas respecto de los materiales tradicionales del arte, o de aquellos mediados por la tecnología, y los circuitos de difusión o tránsito clásico del arte, porque como afirma de Certeau (2000) es:

. . . tal conocimiento al que le falta su aparato técnico. . . o del que las maneras de hacer carecen de legitimidad respecto de una racionalidad productivista (artes cotidianas de la cocina, la limpieza, la costura, etcétera). En cambio, este resto dejado por la colonización tecnológica cobra un valor de “actividad privada”, se satura de inversiones simbólicas relativas a la vida cotidiana, funciona bajo el signo de las particularidades colectivas o individuales, se convierte en suma en la memoria a la vez legendaria y activa de lo que se mantiene al margen o en el intersticio de las ortopraxis científicas o culturales. En la medida en que son signos de singularidades –murmillos poéticos o trágicos de lo cotidiano (p: 80).

Lo ruinoso se descontextualiza para recontextualizarse, con refuerzos semánticos, políticos, simbólicos y poéticos. Los materiales mediados en la producción artística, son inasimilables a otros modos de producir, y a la vez, no le son aplicables las teorías clásicas del hacer. Nuevos paradigmas conforman su esqueleto conceptual; antiguas palabras y textos que antes parecían no tener destino cobran nuevos sentidos prestando especiales fundamentaciones para estas obras. No se trata ya de desarrollar teorizaciones en torno a la estética del parecer o de la representación, sino a la *estética del aparecer*⁵. Las cosas⁹ ruinosas que devienen de lo abandonado, lo desechado, lo –a veces- fragmentado y periférico, son transformadas por la dinámica del aparecer en objetos estéticos, materialidades de una nueva forma poética.

Los criterios de repetición, identidad y semejanza en las materialidades y formas de las obras visuales de género tradicional, respecto de aquellas de dominio centroeuropeo, hacen que la carga histórica de determinados materiales los subsuma a miradas, teorizaciones y análisis gestados también en ámbitos centrales. Las reflexiones de pensadores, provenientes de distintos campos del saber, y que se imbrican de alguna manera en el campo de los *estudios culturales de la subalternidad*, brindaron a esta tesis el encuadre que permitió construir criterios para hacer teorizaciones y contribuciones alternativas a los modelos canónicos.

El área temática de interés está basada en el estudio del concepto de ruina, y la calidad de ruinoso (materia y materialidad) permite configurar la matriz que conforma los rasgos del abandono, del olvido, la ruina o lo periférico. Posibilita además, pensar

⁵ Martin Seel, 2010: 16

por qué se eligen algunas de estas materialidades con determinados fines (patrimoniales, turísticos, etc.) y por qué se desechan otras (Groys, 2016). De tal manera, analizando cuáles son los rasgos y condiciones de su abandono e interpelando las dinámicas de producción de las obras que toman como materiales lo abandonado, lo desechado, lo residual con calidades de ruinoso, estropeado y/o fragmentario, se construyeron fundamentos críticos que permiten ir y venir en sucesivas capas de temporalidad y espacio, profundizando en las consideraciones simbólicas y metodológicas para la puesta en ejercicio de la carga mnémica y estética de los materiales en la obra artística. En suma, este estudio permitió construir la génesis de lo ruinoso, las formas de construcción de la memoria a partir de las calidades de sus materiales y analizar las formas poéticas que devienen en la obra artística.

Cuando no existe organización compositiva y producción ficcional, los objetos quedan sólo en coleccionismo, en vistas estáticas de un museo de sitio⁶, o de un museo de la depredación. De otra manera, al operar artísticamente sobre los materiales se los carga de significación; emergen desde ese abismo y lo hacen con toda su carga de ficcionalidad, metaforización y alegoría para volver a existir a través de la palabra o la imagen. Los materiales hacen hablar a su memoria a través de nuevas traducciones y cuentan un nuevo relato; eluden la mimesis, la ilusión, la reproducción y la historización hegemónica y buscando sus formas de “methexis”⁷ cobran fuerza en la estética del aparecer descorriendo el velo de la pantalla que las encubría.

Hay en la voz un sobrepaso de la identificación: una participación en aquello que el aspecto presenta, pero de lo cual el sonido socava la presencia, la separa de sí misma y la envía a resonar en una lejanía muy íntima donde se pierden las líneas de fuga de todas las presencias (Nancy, 2009, p: 9).

Los fragmentos del despojo en tanto materiales con memoria, no son ideológicamente ingenuos. Están sujetos a formas de composición; son susceptibles a distintos modos de uso, operaciones técnicas y tecnológicas que los transformen en su aparecer en la imagen visual; tienen cualidades que les son propias y animan complicidades con quienes operan sobre ellos y con aquellos ante quienes se vuelven visibles desde lo invisible, reapareciendo en comunidad. Los materiales con memoria no

⁶ El museo de sitio es un concepto organizativo que permite salvaguardar objetos encontrados en investigaciones arqueológicas, en el mismo lugar o proximidades del hallazgo, contextualizándolos y a la vez creando conciencia de su preservación en la comunidad y desarrollando actividades de divulgación.

⁷ Jean-Luc Nancy(2006) desarrolla y pone a discutir los conceptos de mimesis y methexis. Este último concepto refiere a la representación participativa.

se dejan abandonar, conquistar y subsumir nuevamente, sino que encuentran una voz y una imagen que les pertenece. Las materialidades de la ruina tienen una nueva gramática formal, entendiendo y atendiendo a su identidad mutable, pero específica, donde aparecen sincréticamente todos sus recorridos temporespaciales.

Abandono y olvido, son causas; lo periférico es el entorno condicionante; la ruina, el material; lo ruinoso su calidad. Sin embargo causas, entorno y material, dejan de ser ellos mismos descontextualizados, espectros en nuevos contextos, y se transforman sucesivamente en nuevos textos de obras concebidas de modo diferente. Generan nuevos rituales, y nuevos modos de tecnificación y mediación para operar con los materiales en los procesos de producción. Son materiales que nos descentran de los tradicionales modos de mirar y nos obligan a formular nuevas categorías, a vincularnos con nuevas poéticas y modos de entender el abordaje del conocimiento artístico.

Abordar la producción artística a partir de lo ruinoso permite cuestionar-nos cómo vemos y desnaturalizar cómo hemos sido compelidos a mirar, construyendo nuevas fuentes, nuevas categorías, nuevos modos de mirar que no nos cierren ventanas al mundo, pero que inauguren la atención a lo cotidiano olvidado. Este abordaje permite despejar desde dónde se habla cuando se dice, y qué es lo hablante y lo dicente, pero también despejar lo dicho de lo silente, con especial atención a lo *indicial*. Con lo cotidiano transmutado en material artístico se abre “un nuevo espacio de representación, el de la ficción, poblado de virtuosidades cotidianas cuya ciencia no sabe sino hacer y que se convierten, del todo reconocibles. . . en formas de microhistorias de todo el mundo” (de Certeau, 2000: 80).

Objetivos

1. Interpretar las dinámicas y procesos comunitarios que intervienen en la construcción de la memoria de los objetos ruinosos.
2. Realizar aportes teóricos vinculando de forma interepistemológica teorías que permitan sustentar la práctica artística a través de las ideas de recorrido y trayecto en la construcción de una memoria propia del material ruinoso.

3. Identificar los rasgos de la poética que emerge de la obra que trabaja con objetos del abandono y lo periférico como materiales artísticos con calidades ruinosas.

Marco Teórico

La historia comienza al final. Hablar o morir. Y mientras uno siga hablando, no morirá.

(Auster, 2012: 213).

El tema de esta tesis está atravesado por cuestiones que teóricamente lo vinculan especialmente a la *ruinología* y la *hermenéutica de la ruina*, que darían sustento sólo en forma parcial a alguna de las aristas de los problemas centrales. La *ruinología* y la *hermenéutica de la ruina* son disciplinas no cerradas ni encriptadas en sí mismas con el abordaje de determinados autores tomados como emblemáticos, sino que se han ido construyendo conceptualmente de diversas formas en cada cultura. Hemos preferido no abordar el marco teórico desde esas teorías dado que en general están fuertemente ancladas en el concepto tradicional de ruina: lo *ruinoso arquitectónico*. Sin embargo, los conceptos acuñados a lo largo del tiempo en torno a la ruina, son ahora transpuestos al terreno de otras más novedosas: el desecho del consumo, la fotografía, el metraje audiovisual, los objetos artísticos, los objetos cotidianos.

Por otra parte, el tema de esta tesis no se centra en la *ruina per sé*, sino en los procesos de conformación de lo ruinoso como material del arte que tiene una memoria de conformación sincrética. Para configurar un corpus teórico que permita abordar la génesis de lo ruinoso como materialidad en arte, y a su puesta en presente ya aparecido en la producción artística con su *potencialidad mnémica*, se hace necesaria una vinculación a los conceptos de tiempo y espacio, de objeto, de olvido y memoria, y de ruina en su sentido más renovado. Entendemos que los objetos que atravesaron procesos de abandono y ruina han desarrollado sus cualidades mediadas por el olvido, y a la vez son migrantes en el espacio y nómades en el tiempo. Estos conceptos se rozan tangencialmente y se intersectan aportando en sus cruces las aristas teóricas necesarias para definir, analizar y describir las formas y procesos que atraviesan los materiales

ruinosos en sus procesos de *ruinación*⁸ y en la configuración simbólica puesta de manifiesto en la obra artística en el interjuego entre olvido y memoria.

Por lo expuesto elegimos dar sustento teórico -como se explica en el acápite metodológico- a través de una intersección de posturas y corrientes que respaldan la complejidad del objeto estudiado. Sostenemos entonces una *reología* de lo ruinoso como material, en la dirección que propone Boris Groys, es decir mediante el análisis de la mecánica del fluir de los materiales en el tiempo. El arte, que no escapa a los procesos que el tiempo invierte en deteriorar sus propias obras, puede incluso ser acarreado por las fuerzas del tiempo, pero se pliega a él consciente de sus limitaciones. Dado que “el arte en flujo engendra su propia tradición: es la reactualización de un acontecimiento de arte como anticipación y realización de un nuevo comienzo, de un futuro en el que el orden que define nuestro presente perderá su poder y desaparecerá” (p. 15).

Hacemos en este punto, la siguiente distinción conceptual como para aclarar el tránsito entre los *estados de la materia*, estéticamente hablando. Diferenciar sustancialmente *cosa* y *objeto* por un lado, y *materia*, *material*, y *materialidad*, por el otro. Esos conceptos serán usados a lo largo de la tesis, pero no en forma indistinta.

En la distinción que hace Heidegger⁹ decimos que *cosa* es cualquier entidad en su ser. Las *cosas* pueden integrar conjuntos caóticos agrupados bajo un concepto, y una *cosa* tomada como representativa o emblema de los de su grupo pasa a materializar un concepto, y es por tanto el *objeto* que encarna el *concepto* bajo el cual se agrupan esas cosas. Tomando como ejemplo la obra “Atrabiliarios” de Doris Salcedo (Figura 1), los zapatos son *cosas*

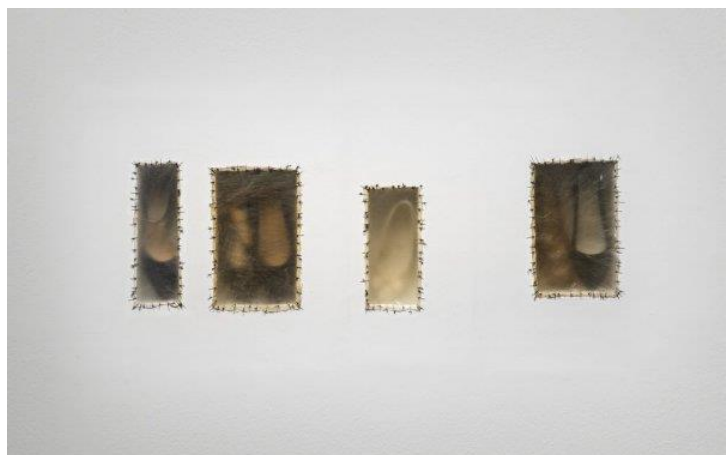


Figura 1. Doris Salcedo (1993). "Atrabiliarios" (fragmento).

⁸ Término tomado de la arquitectura y las teorías del riesgo, que definen el concepto como el conjunto de procesos naturales o provocados que determinan el deterioro y obsolescencia progresivo de los materiales.

⁹ En el concepto Heideggeriano, la *cosa* es tal por su esencia de esa cosa y por su origen. Así es, lo ruinoso, una cosa, antes de conformarse como *objeto* (atencional) y *material* (con el potencial de regeneración) artístico.

que integran un grupo, pero *el zapato* como representación del concepto es un *objeto*. Doris Salcedo, entre todas las cosas-zapatos, elige *los zapatos usados por conciudadanos colombianos desaparecidos*, y pasan a ser *objetos* entre todos los zapatos, *que encarnan una idea y concepto específico*. Esos zapatos -para seguir con el ejemplo- tienen una *materia* o una sustancia, una masa, que ocupa un espacio, que está sujeta a diferentes fuerzas y conformaciones físicas. El *objeto-zapato*, tiene una *materia en sí*, como también la tienen, pero distinta, los otros objetos matéricos usados en la obra. Esas diferencias máticas conforman las diversas *materialidades* de los *distintos objetos* seleccionados como *materiales de su obra*. La *cosa* es sacada de su anonimato; el *objeto*, extrapolado de la generalidad caótica de las cosas de su grupo, con su *materia* específica, poniéndose en diálogo estético con *las distintas otras materialidades* de los *otros objetos*, las vejigas sobadas, el alambre, todos transformados en *materiales* de la obra artística, en materia prima de una producción de arte, sujeta a las intencionalidades del autor, con fines y objetivos conformando alguna forma de relato que dialoga de tal o cual manera, interpelando al espectador o interactivo en su sistema personal de relaciones.

En 1965, Emile Benveniste -citado por Le Goff (2005)- realiza una distinción entre el tiempo físico -infinito-, el tiempo crónico -de los acontecimientos organizados bajo calendario- y el tiempo lingüístico que es un tiempo presente bajo la instancia de las palabras, del hablante. Es por ello que. . . “la memoria colectiva, comporta una referencia constante al presente” (p.182).

La historia, en las nuevas percepciones acerca de sí, ha sido liberada de la obligación de fundarse en documentos escritos como probanza de los hechos históricos. La historiografía -también la del arte- se vale de documentos, pero también de monumentos, que tradicionalmente se han asociado a las formas escultóricas y arquitectónicas destinadas a acentuar y perpetuar un pasado glorioso. Sin embargo, tomando los desarrollos de Le Goff (1991), la palabra de raíz indoeuropea “monumentum”, etimológicamente refiere a “mens” (mente) y “memini” (memoria), y el verbo “monere”, refiere al acto de perpetuar el recuerdo. “Las características del monumento son las de estar ligado a la capacidad. . . de perpetuar de las sociedades históricas (es un legado de la memoria colectiva)” (p.227). En el sentido actual, un monumento podrá ser documental, pero a la vez, un documento por su poder testimonial, logra convertirse en monumento. Los documentos y monumentos no son

inocuos sino que han sido parte del *montaje de la historia*, o de *una* historia, porque las sociedades han elegido a través de esas selecciones y jerarquizaciones las formas de perpetuarse hacia el futuro, y por lo tanto, todo documento es una prueba sesgada de la verdad por cuanto encarna las relaciones con el poder que se impone. A partir de 1960, se produce un quiebre acerca de la concepción del documento-monumento y empieza a otorgársele especial importancia a la memoria colectiva de sesgo popular; “esto comporta una nueva jerarquía. . . de documentos” y –agregaríamos- de monumentos. Se inaugura entonces la “documentación de masas” y una nueva relación donde el documento-monumento durmiente, pasa a ampliar la historia; si monumento refiere a la acción mnémica de recordar, estos nuevos documentos que -incluso muchas veces- cuentan la historia de los acontecimientos considerados superfluos e intrascendentes, permanentemente van y vienen, creando un efecto de la historia diferente donde ya los datos no pueden leerse en forma lineal.

Como se verá más adelante, los artistas que trabajan desde la memoria individual, histórica, y desde la memoria material, que siempre es histórica, usan –según Guasch (2005)- los recursos de *índice*, los *sistemas modulares*, la *fotografía objetiva*, la *colección*, la *acumulación*, la *secuencialidad*, la *repetición* y la *serie*, como operaciones que no tienen por objetivo explicar lo mismo que la realidad manifiesta por sí con otros mecanismos, sino que buscan sacar a flote aquello que ha sido considerado en los márgenes, la frontera o el subsuelo de la historia, haciéndolo visible, física, temporal y espacialmente, para enunciarlo artísticamente.

Jean Baudrillard (1969) desarrolla una teoría del sistema de los objetos que básicamente recorre la *vida de los objetos*, especialmente de los cotidianos, ubicándolos en un sistema de relaciones con la vida social, familiar e individual, situados en tiempo y espacio, inclusive estableciendo relaciones freudianas entre sujeto y objeto. Considera que los objetos presentan una condición de *despliegue y repliegue*, ocasionada por las siguientes operaciones: *la movilidad o translocación* propia a la que están sujetos cuando son portables o *portátiles*; *la conmutabilidad*, es decir el intercambio o reemplazo; y la *oportunidad* de ejercer su única posibilidad de vida, la de ser funcionales o eficaces en el objetivo para el que fueron destinados. El poseedor o propietario del/los objetos, como *sujeto de colocación*, organiza *el ambiente*, disponiendo los objetos (o desechándolos), accionando a través de aquellas tres operaciones que mencionábamos más arriba y condicionado a su vez por la eficacia en

la organización del espacio (su espacio de referencia), por la *actualidad en el estilo* del objeto, y por su *funcionalidad*. El empobrecimiento de estas condiciones en el objeto determina entonces aquellas operaciones, según una *estructura de distribución y relaciones recíprocas* entre los objetos, los objetos con el sujeto, y de todos con el ambiente.

Los objetos tienen la única obligación de funcionar o ser funcionales. Baudrillard distingue entonces, tres tipos de objetos a nivel sistema que nos interesan a los efectos de esta tesis: *los objetos de serie*, *los objetos antiguos* y *los objetos únicos*. El objeto de serie, es igual a otros, pero a la vez distinto. Agrupados bajo un conjunto específico se los abstrae a *nivel modelo*, abstracción que es pobre, pero necesaria para su identidad de reconocimiento. Los objetos antiguos *reactualizados en el ambiente*, es decir recuperados en su presencia aunque no necesariamente en su vieja funcionalidad, escapan por ello a las categorías de análisis del objeto moderno, o preferimos decir, al objeto actual. Al objeto antiguo ruinoso se le asigna la condición de tal por las siguientes razones: el abandono previo por falta de funcionalidad o ruptura con el tiempo presente por pérdida de actualidad en el estilo, apego o afecto. De alguna manera los objetos ruinosos entraron en esa condición y a la vez en un estado de *marginalidad que -de cierta manera- los vuelve exóticos*. Los objetos antiguos en general, y los ruinosos en particular entonces, pueden ser *testimoniales* (*soprote del recuerdo, nostálgicos o melancólicos*, como alguien más los ha dado en llamar), motivo de *evasión* (hacia el pasado por evocación o hacia otras realidades por entretenimiento), y poseen además la propiedad de la *historialidad*, porque en sus distintas ubicuidades en el tiempo y el espacio han sido tangenciales a distintos acontecimientos por partícipes de distintos *sistemas-ambiente*. El objeto antiguo es auténtico y falso al mismo tiempo porque ha sido translocado a otro sistema de signos fuera de su tiempo y muchas veces de su lugar-espacio de origen. A pesar de ello, el objeto antiguo puede *revelar y perpetuar* aquella instancia, aquel acontecimiento, los vínculos y rasgos de vida de sus antiguos poseedores, predecesores o antepasados, porque con el objeto familiar además existe una relación de intimidad. Entra en lo que Baudrillard llama el “bloque cálido” de los objetos contra el “bloque frío” del objeto moderno porque remite de alguna manera a la herencia cultural, simbólica o familiar, que sería la forma contemporánea reeditada del mito de origen, que simultáneamente hace dimensionar de algún modo el tiempo. Los objetos antiguos o viejos, son *simbólicos* por su *valor de inscripción* en un sistema

de relaciones y acontecimientos; *reliquias*, porque remiten a las almas de los ausentes; *fetiches*, como objetos de deseo y afecto, y *mitológicos* porque remiten a una cierta ancestralidad. El objeto actual entra en una dimensión sincrónica en el ambiente, pero el objeto antiguo lleva instalada la carga de lo *diacrónico*, e instalado en un sistema presente es ante todo, *anacrónico*. Dice Baudrillard que es un signo domesticado del pasado que se incorpora al repertorio actual en ese sistema-ambiente. El objeto único es el *símbolo* y emblema de una especie de objetos, de una cadena de significantes disponibles en cantidad dentro del rango de identidad, pero es llevado a aquella categoría por una determinada cualidad sobresaliente.

Claro está que en casi todo su desarrollo teórico, Baudrillard se refiere siempre a *los objetos*, sean de materiales naturales o artificiales, fueren portables o arquitectónicos, herramientas técnicas o artefactos tecnológicos, ya que considera que la materialidad propia del objeto no es menos auténtica por más artificial; así fuese un material creado, es auténtico en sí mismo. La carga histórica y el sentido de los materiales han sido modificados por las mismas prácticas sociales y culturales que muchas veces establecen jerarquías de valor entre las cosas. Los objetos técnicos y tecnológicos vinieron a suplantar o minimizar el esfuerzo gestual de los usuarios para determinadas acciones, pero cuanto más complejos sean sus funcionamientos habrá menos relación de mediación entre el sujeto y las cosas de modo que a mayor complejidad del objeto, menor capacidad simbólica.

Lo que es inevitable es la degradación de la materia del objeto en el tiempo, incluso hasta la completa disolución de la *forma*. El objeto (cualquiera) ha entrado en un proceso de ruina y existen discutidos métodos para detener el proceso. La *restauración* es en cierto modo una nueva construcción nostálgica, romántica si se quiere, de los objetos que no solamente han perdido su lugar original, sino que también han sido exiliados de su sistema de signos y desanclados de su sentido primigenio. La restauración es el gesto impotente y a veces pretensioso de detener la degradación y la pérdida definitiva de todo el material, que aproxima al objeto ruinoso a la escisión de la idea original. El *vintage* es la forma kitsch de la *ruina facticia*¹⁰ que simula las calidades del deterioro del material por medios técnicos artificiales y artificiosos, sin embargo, avejentar una superficie no es lo mismo que su envejecimiento. Mientras la restauración

¹⁰ Cfr.p.20.

intenta deducir las partes faltantes del *resto* para recomponer el todo, el *vintage* es un simulacro. ¿Qué rasgos de autenticidad del objeto quedan cuando solamente se procede a la restitución de la materia o a la actualización del objeto por medio de la reproducción o de los sistemas técnicos del pasado? ¿Pueden las marcas del tiempo ser simuladas meramente a través de la imitación? En ambos casos, se produce un objeto-otro, un objeto nuevo del que sólo se conservan los procedimientos técnicos de construcción del objeto antiguo y de fingimiento de sus cualidades.

Lo ruinoso en cuanto a calidad aplicable a los objetos –especialmente a los antiguos- y la *ruina* en cuanto concepto y percepto, podrían ser englobadas en dos grandes tipos: las *portátiles* y las *inmuebles*. Esta última acepción es la cultural y socialmente instalada con peso histórico como ruina; en el imaginario persiste la idea de que una ruina refiere meramente a un objeto arquitectónico. Sin embargo hemos decidido desarrollar la tesis abordando ambos tipos generales de ruina, justamente para desempantanar el concepto de los propios límites culturalmente impuestos. Las ruinas portátiles o portables son fácilmente transportables; son objetos que, por su escala, no requieren logísticas complicadas de movilidad o translocación. Las inmuebles -por el contrario- necesitan de soportes móviles que articulen la transferencia de la información de la ruina desde el espacio real que ocupa, al museo o al estudio, donde será objeto de conocimiento o aproximación.

Jules Le Roy y Eugène Viollet-le-Duc, en el ámbito de la investigación de documentos y arte sirios y coptos el uno, y arqueólogo restaurador arquitectónico muy discutido el otro, identificaban dos estados del objeto pensando en las sutilezas que puede involucrar una destrucción parcial, en cuanto a los distintos grados de lo ruinoso: la *ruina escatológica*, que por ser un detrito, sedimento, o desecho plantea la imposibilidad de inducir a la comprensión del todo al cual perteneció y el *escombros*, que es potencialmente rescatable por los rasgos que aún permanecen en referencia a la estructura total. Este último tipo de ruina, sería –según los autores- la que tiene posibilidad de restauración.

En nuestro Trabajo Final de Especialización distinguíamos además otros tipos de ruina no ya clasificadas por su nivel de destrucción, sino por las causas operantes de concreción o simulación del proceso de ruina: la *ruina anticipada*, que es aquella que se planifica en su realización a nivel objeto calculando aleatoriamente las

posibilidades y evoluciones en el proceso de deterioro previendo la belleza de ese futuro resto; la *ruina facticia*, que es aquella que se instala en un lugar escenográficamente, como material real, para incorporarse al ambiente integrándose al proceso de deterioro del tiempo; la *ruina irreal*, que tiene carácter expresamente ficcional y existencia sólo en la obra, estableciéndose una narración acerca de un pasado imaginario.

La tipificación de ruina desarrollada en los dos párrafos precedentes refiere originalmente a la ruina arquitectónica como *emblema* de ruina, pero es aplicable a otras materialidades con la misma calidad de ruinoso. Hoy se habla y teoriza sobre las ruinas de la imagen (pictórica, escultórica, fotográfica, audiovisual), la ruina digital, la ruina del archivo y la ruina de los objetos. En cualquier caso la ruina guarda rastros memoriales de un pasado, aun con su pérdida o deterioro de materia, que se rige por una especie de *ley de entropía*¹¹, en referencia a la materia que se pierde en el caos de la destrucción y a la energía liberada por lo que queda, pero transformado.

Todos buscan entre los desperdicios de la Historia para ver si allí dan con materiales enterrados o con señales aparentemente desactivadas: arqueólogos de lo menor, establecen singulares genealogías que perforan los estratos históricos. Los materiales empleados indican que estos artistas perciben la historia como un lento proceso de erosión y el presente como un cúmulo de ruinas con las cuales ellos reconstituyen la lógica arquitectónica del edificio del cual provienen las ruinas: libros, textos, objetos corrientes, motivos visuales o imágenes de revistas populares se ven así interrogados acerca de sus respectivos contextos (Bourriaud, 2015: 94).

A modo de ejemplo, la ruina memorial de objetos familiares, cotidianos, fotográficos o audiovisuales usados en arte, materializa una diégesis pública del mundo privado con el pasado, articulando la biografía simbólica y visibilizando mediante las operaciones ficcionales con ese material lo que no se sabe, no se recuerda o está ausente. No hay identidad absoluta entre este material y aquel objeto que nos recuerda lo evocado, sino que otro del mismo rango o serie con sus rastros, marcas y huellas se entromete en nuestro presente para vincularnos al pasado y ser sustituto del auténtico; sólo basta que con sus huellas testifique del pasado por el original, remitiendo a la experiencia ordinaria y común.

¹¹ Rudolf Julius Emanuel Clausius (Prusia, 1822-Bonn, 1888), físico y matemático y uno de los creadores de la termodinámica, acuñó el término *Entropía* que refiere a la conservación de la materia y pérdida de energía en el pasaje de un estado a otro. Luego el término tuvo una aplicación más extendida a otros campos del conocimiento, fueran la Sociología, la Estética y la Informática. La Entropía es el grado de desorden y caos de un sistema sujeto a diferentes interacciones.

Los artistas que seleccionan objetos ruinosos (naturalmente envejecidos), actúan sobre ellos como materiales con memoria y sobre las memorias que documentan los materiales; hacen acopio de cosas atravesadas por una misma *ley de búsqueda o atención al encuentro*. Esa ley, rige la clasificación y los estándares de acogida y acopio de esos objetos que, en ese momento, cambian de estatuto a material artístico. Esa *ley invariante* que se establece rige la decisión que se configura como una auténtica práctica de archivo. Guasch asocia al archivo:

. . . “dos principios rectores básicos: la *mnéme* o *anamnesis* (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la *hypomnema* (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte», una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria (p.158).

Esos objetos ya seleccionados y acopiados, devenidos en materiales artísticos, son los espectros supervivientes de las cosas en su más simplificada y genuina dimensión. Sobrevivientes de un pasado que no se acaba, que siempre crece agazapado sobre nuevos presentes, subyacente a todo futuro. El pasado persiste desvaído en los recuerdos fragmentarios de las personas y en las marcas irresueltas de las cosas. Bergson, en *Memoria y Vida* (1977: 16-20), sostiene que “la duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y se hincha al avanzar”. Si el pasado tiene claras formas de manifestarse en el inconsciente y en la conciencia de los sujetos, en las manifestaciones y acontecimientos de las sociedades, y en las narrativas de la historia y la memoria, también lo hace en la conciencia muda de los objetos que registran sobre su meollo y superficie huellas de ese pasado implacable, “aunque sólo una parte se convierta en representación”, clarifica Bergson. Las fuerzas operantes sobre la vida y sobre la materia de las cosas actúan también sobre nosotros, pero a la vez la materia y sus marcas nos contienen. “La pura duración podría. . . no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, se penetran, sin contornos precisos. . . sin parentesco. . . esto sería la heterogeneidad pura”. El pasado discurre en el tiempo en permanente movimiento; el movimiento único, el tiempo -dice Bergson- es movimiento “entre dos paradas”. En la percepción del *fluir* del tiempo están entonces esas posiciones con las que coincidía el objeto. El tiempo deja sus marcas, instala sus acontecimientos, deja huellas y “la sucesión es un hecho indiscutible, incluso en el mundo material”. Los registros sobre las superficies materiales, son todos los que pudieron ser hasta el

momento que han actuado las fuerzas operantes del tiempo y las causas y consecuencias de lo que acaeció en el entorno próximo de esos objetos. Si ellos acompañan la trayectoria del pasado en su movimiento único y se yuxtaponen en determinados tramos, acopian de él el registro de los acontecimientos que se suceden en el tiempo, que no es lo mismo que sostener que los instantes se sucedan para recomponer el tiempo. Ver esas marcas, percibir las y sentirlas, no implica ver todo lo que subyace, cuanto mucho, podemos prestar la voz a ese objeto para reconstruir las posibilidades de su memoria.

De Certeau, en *La invención de lo cotidiano* (2000), ofrece una ecuación que vincula espacio, tiempo y memoria, por medio de lo que llama una “serie paradigmática” que sitúa al “lugar inicial” (que vinculamos a las “paradas” de Bergson), como construido por “el mundo de la memoria” que, actuando en “el momento oportuno”, produce “modificaciones en el espacio” o “efectos visibles en el orden construido”. Precisamente en ese “lugar inicial” en el que comienza y acaba el proceso de la memoria y del olvido que discurre por ese “tiempo que es hueco”, los estados del lugar, cambian y se suceden. Refiriéndonos a los objetos y a la construcción de su memoria (denominada conocimiento-memoria), cuando las fuerzas del lugar inicial han disminuido, se requiere de más caudal de memoria. Diferencia claramente los conceptos de *lugar y espacio*: el lugar está determinado por los objetos; los espacios, están definidos por las acciones de las personas que pueden ser claramente vinculadas a la historia, valiéndose incluso de operaciones en las que hacen intervenir a los objetos. Las fuerzas operantes, son visibles, intuitivas, o -cuanto menos- sus efectos. Cuando los objetos *salen de su inanimación*, se reactivan, se dinamizan y con ellos, ese lugar (incluso situado en el pasado), se transforma en espacio. El recorrido entre lugares, es “el viaje” hacia otra parte, hacia otros lugares; y cada espacialidad organiza sus propias fronteras. La forma en la que los objetos salen de su estabilidad, es precisamente, a través de su errancia; la ocasión inseparable de la circunstancia que la produce, es oportunidad y causa operante, de la rotura de los enlaces y relaciones de los lugares determinados por los objetos. En referencia a la “ocasión” o “momento oportuno” de la búsqueda y encuentro, el montaje del tiempo sobre el espacio, de Certeau se pregunta:

¿En suma, cuál es la implantación de la memoria en un lugar que ya forma un conjunto? Es el momento equilibrista y táctico, el instante del arte. . . . La ocasión se “toma”, no se crea. Es producto de la coyuntura, es decir, de circunstancias exteriores donde el vistazo sabe reconocer el nuevo y favorable conjunto que

constituirán mediante un *detalle adicional*. . . . Bajo su forma práctica, la memoria no tiene una organización bien dispuesta que pudiera establecer ahí. Se moviliza en relación con lo que sucede: una sorpresa, que es capaz de transformar en ocasión. Sólo se instala en el encuentro fortuito, en el lugar del otro. . . un "arte" de la memoria desarrolla la aptitud de estar siempre en el lugar del otro, pero sin poseerlo, y sacar provecho de esta alteración aunque sin perderse. . . . Ha recibido más bien el nombre de autoridad: lo que, "tomado" de la memoria colectiva o individual, "autoriza" (hace posibles) un cambio total, una modificación de orden o de lugar, un paso a lo diferente, una "metáfora" de la práctica o del discurso. . . . Lo más extraño es sin duda la movilidad de esta memoria donde los detalles jamás son lo que son: ni objetos, pues escapan como tales; ni fragmentos, pues forman el conjunto que olvidan; ni totalidades, pues no se bastan a sí mismos; ni estables, pues cada recuerdo los altera. Este "espacio" de un no lugar movedizo. . . constituye probablemente. . . el modelo del arte de hacer, o de esta *métis* que, al aprovechar las ocasiones, no deja de restaurar, en los lugares donde los poderes se distribuyen, la insólita pertinencia del tiempo (pp.96-98).

De Certeau establece algunas *dimensiones cualitativas que gobiernan la memoria*, que se distinguen por relaciones de oposición, distorsión y contradicción al lugar inicial (el estado) de ese objeto. La memoria actúa transformando el espacio y el "orden construido" en ese mundo. En el mundo de los objetos y los sucesos, también refiere jerarquías, cuando más distantes, más vívidos; cuanto más especiales, más requeridos. Aquellas dimensiones cualitativas, son profundamente exploradas por los artistas que trabajan con los materiales con calidad de ruinosos.

Son artistas que frente a los procesos de abstracción, tautología y representación ilusionista que recorren buena parte del arte actual recuperan el concepto de memoria e incluso del «arte de la memoria» de la que carece, por ejemplo, la tautología que define el arte conceptual. Esta recuperación de la memoria («recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, y las vías por las que recordamos nos define en el presente») rehabilita los necesarios diálogos pasado-presente y sincronía-diacronía, más allá del triple interés (interés por el yo, por la realidad exterior y por el propio arte) (Guasch, 2005: 158).

Karina Solcoff (2016: 131) imagina la incapacidad de olvido: todo se acumularía, nada se borraría, todo estaría presente. Los griegos –ejemplifica– concebían la existencia de un río, el Leteo, que al atravesarse sustraía a los osados, sus propios recuerdos y sus almas sin memoria se desvaían. A principios rectores de la "*anamnesis*" y la "*hypomnema*"¹² deberíamos incorporar entonces, el "*lethe*", el olvido. Las vivencias, conocimientos, experiencias, emociones, se suceden en la vida; se superponen y se interrelacionan y si no tuviéramos la capacidad de memoria, no existiría el conocimiento, pero a la vez, el olvido de todo nos dejaría huérfanos de

¹² Cfr. p.21.

historia biográfica y de formas posibles de narrarnos. En la vida particular, social, comunitaria, política, histórica, entramos en relación no únicamente con las personas, sino también con los objetos, que ocupan más o menos lugar y tiempo en nuestra existencia y experiencia. Esos objetos pueden entrar en el campo de la banalidad, el consumismo, la intrascendencia, pero también pueden ser un vínculo de anclaje con la afectividad y por lo tanto con la memoria y los recuerdos, ya sea por implicación directa o indirecta. William James (citado por Solcoff, 2016: 93) “hablaba de la intimidad y el calor de las experiencias recordadas”, aplicable también a nuestra vinculación con los objetos, ya que “es la intensidad emocional (alta o baja) la que los vuelve memorables, no su valencia (agradable o desagradable). Recordamos con más profusión de detalles los sucesos emocionalmente significativos que los hechos rutinarios con baja implicación emocional” (Baddeley, Eysenck y Anderson, 2009, citados por Solcoff, 2016: 94). De modo que cuando esos objetos (u otros similares a los de la cuestión) han entrado en nuestra experiencia remitiéndonos a emociones de fuerte impacto su poder de provocar evocaciones se activa por ser -de algún modo- el anclaje perceptivo de acontecimientos previos. Cuando detentamos el poder de categorizar, clasificar, jerarquizar, seleccionar, relegar, desechar, borrar, cortar y/o eliminar, hacemos empleo de formas de “modificar nuestras representaciones”; abandonamos información o cosas, y por lo tanto “estamos cultivando el olvido. Olvidando lo olvidable. Apartando lo superfluo, lo inútil, lo redundante, lo irrelevante, lo innecesario, lo incomprensible. Desde esta perspectiva, el olvido es una poderosa herramienta cognitiva que favorece la organización y recuperación de lo memorable” (p.134). En definitiva, son modos de decidir que se aplican a nuestra relación con los objetos en la vida, y también son las operaciones de producción que desarrollan los artistas que trabajan con los elementos del olvido, del abandono, y del desecho.

El olvido, desplegadas sus estrategias, tiene en la memoria su antídoto, pero ésta no sería posible sin el viaje de ida del olvido. Lo memorable es aquello que por su impacto en el lugar inicial, merece ser revivificado. Los artistas comienzan de nuevo, usando las mismas armas del olvido, para traer a esos objetos dejados al margen y construirles de algún modo su memoria, nutrida y organizada de los recuerdos de muchos. En contacto con el objeto, el mundo de la memoria, se transforma en un escenario, en un *espacio* de negociaciones e interacciones con el pasado revivificado en el presente, y -como dice Solcoff-. . . “quien recuerda dispone del poder de

reexperimentar lo vivido y de ser simultáneamente otro y el mismo. Quien recuerda puede atravesar el tiempo en cualquier dirección” (p.14).

El olvido, el recuerdo, la memoria y sus procesos y operaciones, no son sólo modos de construir la subjetividad y la narrativa personal, sino también modos de cimentar y edificar el relato comunitario e intersubjetivo. En ese juego de retrotraernos al lugar inicial con distintas operaciones, agregamos otra operación, el *extrañamiento*, la “*ostranenie*” de los griegos, la desfamiliarización. Según sostiene Solcoff:

Partir del extrañamiento sea tal vez una de las mejores formas para abordar el estudio de la memoria humana. Los formalistas rusos llamaban “extrañamiento” al recurso poético que consiste en volver extraño lo conocido. . . . No nos parece descabellado reclamar esa condición poética en el punto de partida de nuestro recorrido por la psicología de la memoria. El extrañamiento, en nuestro caso, implicaría poder partir de la desnaturalización del recuerdo, abrirle paso al asombro y la curiosidad (p. 18).

En el interjuego o “dinámica relacional” (Zatonyi, 2011: 53), entre olvido, memoria, capacidad de recordar y extrañamiento, la evocación se provoca en el arte, por un lado a través de la provocación repulsión-atracción, sorpresa-asombro, que implica un reencantamiento del sujeto para con el objeto, que se transforma en pantalla de proyección de los recuerdos que enhebra de todos quienes entran en contacto nuevamente con él; el arte hace que “la memoria condense allí una multiplicidad enorme de conmociones que se nos aparecerán todas en bloque, aunque sucesivamente” (Bergson, 1977: 34).

La memoria es inmersiva en el pasado colectivo:

. . . lo que equivale a hablar de la historia, donde uno participa y es testigo, es parte y al mismo tiempo está aparte. . . . Algunas cosas se pierden para siempre, otras quizás vuelven a recordarse, y otras más se encuentran y se pierden una y otra vez” (Auster, 2012: 199).

Cada mero detalle recordado o evocado, trae la luz sobre todo lo demás; en el ir y volver de la memoria, está la fuerza de entropía¹¹ de un sistema en el que a la larga no se pierde nada, pero todo vuelve transformado, revivificado, y que como define Auster (2012) -enlazándose en la ecuación con de Certeau- la memoria es “el espacio en que cada cosa ocurre por segunda vez” (p: 120).

Los artistas entonces -en ese reencantamiento no romántico- le dan a los objetos su segunda oportunidad; la *ocasión* de reeditarse en otro tiempo lejos de su *lugar*

inicial. El objeto devenido material -está claro- se reedita, no se restaura. Como dice Zátanyi (2011), la persistente y férrea voluntad de los materiales que pretenden ser: “los materiales usados por cualquier arte ya tienen voluntad propia. Técnica, materia, forma, interactúan vital y necesariamente. . . . Entre la idea, el artista y la materia, se establece una interacción. . . activa y vigorosa” (p. 117). La reedición artística del objeto nada tiene que ver con la *restauración* palabra que curiosamente combina otras dos: *resto* y *aura*. La utilización del objeto ruinoso como material requiere primero de un gesto de *apropiación* que, como operación en el sistema artístico de los objetos, significa operar el desvío del papel original del objeto con un propósito nuevo. Se apela a su papel de signo sin ocultar el origen de los objetos para proponer alegorías estéticas con anclaje en los significados y funciones originales. Esta operación tiene que ver con un diálogo con la materia misma, con sus marcas, y con los ecos del tiempo que lo invitan a narrarlo una vez más. La ausencia que dejaron esos objetos, tiene que ver no con un vacío por escasez de cosas, sino de pérdida de funcionalidad o utilidad. En ese diálogo estético por medio del que se atraviesan las fronteras del tiempo cronológico actual, pero también las fronteras espaciales entre lo útil y lo que no, entre la periferia y la centralidad de los objetos, aquello que está detrás de esa frontera es -como acuerdan Auster y de Certeau- lo que está donde no hay relato, donde la narrativa ha desaparecido o ha sido distorsionada. Lo olvidado por no nombrado, puede aparecer neblinoso e inquietante, pero al traspasar el límite con un movimiento opuesto al del olvido, la memoria, se instala una nueva narrativa hacia el presente: “una especie de “crucigrama” (una cuadrícula dinámica del espacio) y de la cual la frontera y el puente parecen ser las figuras narrativas esenciales” (de Certeau, 2000: 136). Para de Certeau el papel de la frontera “no tiene el carácter de no lugar más que el trazo cartográfico”, y el límite entonces, no es de nadie en particular, pero “tiene un papel mediador. . . símbolo narrativo de intercambios y encuentros” (p: 139), vinculándose en tal sentido a la opinión de García Canclini

No hay que mirar esas transacciones como fenómenos exclusivos de zonas de densa interculturalidad. La dramatización ideológica de las relaciones sociales tiende a exaltar tanto las oposiciones que acaba por no ver los ritos que unen y comunican; es una sociología de las rejas, no de lo que se dice a través de ellas, o cuando no están (2001: p.324).

De igual modo, Restrepo (2012) encuentra interesantes los espacios de “agenciamiento, creación, innovación y encuentro *entre* sujetos, saberes, prácticas y

visiones distintos” (p.190). Franquear fronteras -y sobre todo las simbólicas-, transitar por lugares, conceptuales, culturales, territoriales, espaciales, temporales, que no son los originarios genera en cierto modo una combinación de elementos y fragmentos que permite lo interdisciplinario y que ha sido una de las formas de integración de la cultura y de ampliación del conocimiento científico. De fronteras, pues, se trata. De zonas liminales del objeto, del material y de la ruina, operadas, interpeladas, e intervenidas desde el arte que cuestiona y se cuestiona justamente a partir de los desbordes de la forma y el sentido. Esos límites se pueden resolver (o disolver) explicativamente a través de la aporía centro-periferia, conceptos que desarrollaremos y recorreremos en los distintos capítulos del desarrollo, ya que guían todo el análisis y la vinculación entre las distintas aristas de los problemas abordados. Como dice Colombres (2005), cada quien habita el centro de su mundo y cuando sale de él, sólo está en tránsito.

La aparición de los objetos, y de lo que ellos encarnan, se encuentra en el diálogo con lo *cotidiano y su narrativa*, implicando un acto de errancia en el ámbito de las relaciones humanas: “Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos” (Bourriaud, 2008: p.51). El encuentro con subjetividades del pasado y de presentes compartidos, el rescate como materiales de objetos desmerecidos, la escucha atenta al susurro de lo cotidiano como narrativa de la microhistoria, producen una trama en la que se tejen tiempos y espacios alejados de la espectacularidad, lo masivo y lo hegemónico, concretándose experiencias de corte más intimista que apelan a lo interhumano con un punto de vista estético donde se enlaza lo íntimo, lo social y lo político.

La posibilidad de las cosas precede a su existencia. . . la realización añade algo a la simple posibilidad: lo posible habría estado allí siempre, como fantasma que espera su hora; se habría convertido por tanto en realidad por la adición de algo, por no sé qué transfusión de sangre o de vida. No se ve que ocurre todo lo contrario, que lo posible implica la realidad correspondiente con algo que además se le une, puesto que lo posible es el efecto combinado de la realidad una vez aparecida y de un dispositivo que la arroja hacia atrás (Bergson, 1977: 33).

De Souza Santos (2011) asegura que aquello que *todavía-no* ha vuelto a ser, encarna una potencia (fuerza) y una posibilidad (potencialidad), esta última como componente opaco e incierto. En tal sentido la obra generada a partir de objetos en ruinas genera un rango poético conformando en sí misma un *aparato* particular de la

memoria. Se pone en juego un sistema de relaciones por medio del que cualquiera, aunque no haya sido protagonista de las páginas grandes de la historia, se siente convocado aunque sea entre las tinieblas de esa opacidad. Es –como sostiene Déotte (2013)- la consistencia del aparato social, histórica, personal lo que genera su poeticidad.

Esos objetos sobrevenidos materiales artísticos, usados sin presuntuosidad, están abiertos a posibilidades de nuevas selecciones, re combinaciones y operaciones que los instalen en el centro de una nueva narrativa. Si esa narrativa ficcional y evocativa puede darse a partir de los *índices* que devienen de la configuración del material ruinoso suficientemente evocativos como para generar el relato, si eso acontece en su *aparecer* de la obra es porque de hecho pone de manifiesto, así sea vagamente, un acontecimiento que si puede ser reeditado aunque fuere parcialmente, es que encontró una *superficie de inscripción* (Déotte, 2013). En este caso, es ese material que tiene cualidades documentales y monumentales -bien sea como *resto*- de las cuales sacar partido.

Así como “las fotografías son *memento mori*. . . [ya que] hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. . . porque seccionan un momento y lo congelan” (Sontag, 2016: 25), también los objetos ruinosos fragmentan parte de un recorrido del tiempo que los atraviesa, imprimiendo las características de lo acontecido, que a la vez, en su *indicialidad* cobran fuerza evocativa mediada a través de la producción artística. Las voces originales que tallaron su memoria se pierden en la lontananza del tiempo y la voz revivificada, reeditada a través del arte, entra en el proceso de escritura a cargo de un mediador entre tiempo y la memoria propia del objeto: el artista¹³.

Las distorsiones introducidas en los elementos desviados deben ser tan simples como sea posible, toda vez que su fuerza expresiva está directamente relacionada con una remembranza vaga de los contextos originales, de sus elementos constitutivos, y es más eficaz cuanto menos se aproxima a una respuesta racional. No se trata de enmascarar el origen de los elementos, sino de mostrarlos en una nueva conducta (Vieira, 2015: 20).

Ahora, ¿cuál es la validez de la opción del trabajo con materiales ruinosos y del desecho? Susan Sontag (2016) manifiesta que se trata en general de la pertinencia de un

¹³ Roland Barthes en *La muerte del autor* dice que . . . “en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos. . . es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo. . . la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. . . . en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador (1968: 1).

tema y de la afirmación de su presencia; eso da la pauta de autenticidad de quien se dedica a coleccionar materiales (casi con la necesidad de un traperero) acerca de un determinado tópico o con un rasgo invariante; esa especificidad lo hace particular e identitario. En la producción artística se exploran esas calidades e índices conquistados por el material en el tiempo, en un juego exploratorio, compositivo, dialéctico donde se ponen en relación distintas operaciones simbólicas. La forma y la función del objeto ahora material de producción, asume un nuevo rango; no ha sido invariable confrontando su *lugar inicial* y su *parada actual*. En el vínculo entre el material y el artista, en el esfuerzo de producción, emerge la forma, como se pregunta Bourriaud (2008) y define

¿A qué llamamos forma? A una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única; es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes. En la tradición filosófica materialista que inauguraron Epicuro y Lucrecio, los átomos caen paralelos en el vacío, ligeramente en diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su recorrido, "provoca un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro, una serie de choques y el nacimiento de un mundo". Así nacen las formas, a partir del "desvío" y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos.

(...) La forma puede definirse como un encuentro duradero (p.19).

Ese encuentro duradero de lo ruinoso con su nuevo rango material, del pasado con el presente, sintetiza el andar del objeto en el tiempo, su viaje, su errancia y se organiza en una narrativa artística. Como dice de Certeau (2000), "todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio. Por esta razón, tiene importancia para las prácticas cotidianas" (p.128). No se trata únicamente de retóricas errantes, caminantes o de deriva, se trata de una manera de organizar la práctica artística y también las cotidianas de cualquier orden, que se trasladan al campo del conocimiento en general y del arte en particular; de Certeau las considera formas narrativas que permiten precisar los modos de las "prácticas espacializantes" y distingue:

- la "bipolaridad mapa-recorrido",
- los "procedimientos de deslinde"
- las "localizaciones enunciativas".

Un *mapa* es la operación política de organizar los *recorridos*. Implica una sujeción impuesta a las prácticas de recorrido, gestionando el olvido de esos itinerarios

de los que sólo queda la huella o la proyección oficial sobre una superficie. El mapa es la reliquia del recorrido, ya que mientras organiza, compila y establece fronteras del itinerario; las *prácticas caminantes* son espacializantes y junto con el andar privilegian la práctica de desvío.

Las operaciones de deslinde son definidas como la recopilación y articulación de relatos o fragmentos de sucesos que, desde su *lugar original*, no guardan relación entre sí, pero en un nuevo *contrato narrativo* que los trae al presente son trabajados intervinculadamente como murmuraciones de un pasado, que intersectándose entre sí, conforman una nueva espacialidad del tiempo. Esos ecos indiciales provocan en las personas recuerdos que parecen comunes a todos, pero son únicos y acabarán con la muerte justamente. La materialidad ruinosa reeditada con esos acumulados se configura no ya en una memoria propia de los sujetos, sino en la memoria del objeto que condensa y sintetiza una nueva relación y narración de esa miscelánea.

Las *localizaciones enunciativas* remiten al peso del signo en la obra; no precisamente al acto lingüístico de enunciar, sino a la conformación de un espacio presente a través de esa ficción que se construye en la obra y que es un acontecimiento nuevo que inaugura otro *lugar* mediante la práctica del *desvío*, es decir, de la mecánicas que rehúyen los lugares impuestos en las “artes del hacer”.

En estas retóricas es donde el detalle que se dilata remite al todo, lo demás se contrae y se eliminan los nexos, dibujando entonces otra espacialidad y otra temporalidad, que desarmen la realidad creando verosimilitud a través de lo rescatado como memorable. *Sinécdote* y *asíndeton*, respectivamente, *en el andar*.

Los objetos del cotidiano tomados como material en el arte, son ambiguos en tanto obligan a *flanear*¹⁴ entre lo público y lo privado interpelando de algún modo los sentidos, experiencias vitales y problemas de las comunidades y de los sujetos, pero a la vez desarrollan su propia errancia en el tiempo.

Bourriaud (2009) desarrolla una *estética del desplazamiento* como forma operatoria del arte emparentada a la *deriva situacionista*, al *flaneurismo*, a la *errancia* y

¹⁴ La acción de flanear refiere al *flaneurismo* como forma de deriva en el espacio urbano sin itinerario previo, pero con el objetivo específico de coleccionar imágenes, percepciones, y experiencias unidas en una relación transversal.

al *nomadismo*¹⁵. El *trayecto* –entonces- se instala como principio compositivo y la forma se expresa como *recorrido*. Errantes son los materiales que viajan en el tiempo y el espacio vagando de un apego al otro y de ahí al olvido absoluto. Lo ruinoso es el material errante por excelencia. Si el artista sigue la lógica del trayecto como forma de salir al encuentro de lo casual bajo la ley de la ruina -sin caer en el *flaneurismo burgués*- se torna casi un *trapero*, un *espigador*, un *ciruja*, o un *arqueólogo de lo menor*, que va leyendo la ley que lo rige en las cosas que encuentra. Decíamos en nuestro trabajo de Especialización que la *interforma* se rige por el *azar* como principio, por un materialismo aleatorio donde también ocurren el desvío, los cruces y el registro de choques en intersecciones que dejan lugar a la sorpresa y la fascinación.

En las formas-trayecto se produce justamente esa ruptura con la noción de mapa en sentido geográfico-político, como fijación científica que determina las distancias en términos espaciales y las fronteras como contornos territoriales -en suma- la forma estandarizada de comprender el espacio escindida de la noción de recorrido. El recorrido, en cuanto itinerario, es libre de atravesar fronteras temporo-espaciales y de estipular las *paradas* desde donde conformar el espacio en tanto *lugar*, involucrando una dimensión ante todo mensurable en tiempo. Las materialidades posibles de lo ruinoso, posibilitan la construcción de una forma en recorrido, que transita el tiempo en toda su oquedad.

En los recuerdos individuales que parecen asemejarse entre sí, pero son distintos y de origen diverso, los ecos del tiempo resuenan como un resplandor lejano; parecen conformar la memoria colectiva y aun así –opacos- conforman la memoria del material que contiene a todos un poco y a nadie a la vez. El rumor del pasado resuena otra vez amplificado en contacto con el material activo en la obra.

Ya no se sabe dónde está el centro del recuerdo y cuál es su periferia: el centro de cada recuerdo parece desplazarse en todas direcciones y, como cada detalle va creciendo en el conjunto, y, a medida que ese detalle crece otros detalles que estaban olvidados aparecen, se multiplican y se agrandan a su vez, muchas veces empiezo a sentirme un poco desolado y me digo que no solamente el mundo es infinito sino que cada una de sus partes, y por ende mis propios recuerdos, también lo es (Saer, 2002: 68).

En cierto modo -como dice Augé (2003)- en ese todo colectivo lo ruinoso contiene en sí la metáfora perfecta de la *transformación perpetua*, tanto en el recuerdo

¹⁵ Cfr. pp.112-113.

como en la nueva mirada de quien hace un alto frente a eso; tiene el poder de capturar siempre la mirada de los otros que se reconocen en las herencias que ese material condensa y “lo que hoy expresa la obra original es esa carencia, ese vacío, esa distancia entre la percepción desaparecida y la percepción actual” (p.30-31).

Metodología general

Tipo de esquema y de diseño.

La primera cuestión en referencia a lo metodológico refiere a cómo acotar la población, los casos y las muestras referidos al tema. El concepto de espacio-tiempo en su circulación artística y también en el pensamiento en general, se ve ampliado con el advenimiento de los recursos virtuales de comunicación. La *viatorización*¹⁶ de los medios y procesos de producción artística hace que los espacios y los tiempos sean elásticos y puedan aproximarse más fácilmente respecto de los acercamientos físicos, pero con otras complejidades conceptuales. Hoy una comunidad de artistas, o de investigadores, en este caso, no es considerada ya como la gente que comparte un lugar y un tiempo físico, sino intereses comunes y que de algún modo aún sin conocerse, están próximos por las temáticas que los convocan¹⁷. Afirma Bourriaud (2008):

Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo, ninguna temática o iconografía los relaciona directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos (p.51).

Parafraseando a de Souza Santos (2011), si hay una monocultura del tiempo lineal, también hay otra de considerar el espacio como un campo aglutinado por proximidad física, de modo que si el tiempo y sus acontecimientos tuvieran un sentido único y conocido, el espacio se conformaría topológicamente de una misma manera. Entonces no es en período de tiempo y superficies espaciales que acotamos el objeto de estudio, entendiendo que la proximidad refiere a cuestiones conceptuales y no meramente territoriales. Es por eso que como antecedentes artísticos, dentro de ese

¹⁶ El término refiere a los procesos de recorrido geográfico y temporal a través de signos y formatos, en los procesos de producción artística contemporánea, ligado al *trayecto* como principio compositivo (Bourriaud, “Radicante”, 2009: 131).

¹⁷ Ynoub, Roxana. Apuntes de cátedra de Metodología de la Investigación (2015).

vasto panorama que es el arte contemporáneo en Latinoamérica, se limita la referencia a una selección de artistas que trabajan con lo ruinoso como material, conceptualmente tomado en sentido amplio, fueren obras arquitectónicas, visuales o audiovisuales. Igualmente, para el trabajo de campo, se eligieron a artistas que, independientemente del lenguaje que manejen y de sus formas de producción, trabajan con el tipo de materiales que aborda esta investigación, en circuitos no tradicionales del arte, lejos de su espectacularización, con métodos técnicos cuasi artesanales y tecnología limitada. De algún modo, artistas que trabajan con *lo viejo* por caído en desuso, desechado, descartado, descuidado, luego abandonado y olvidado. Esa es la comunidad en la que he trabajado y que ha podido acotarse únicamente a través de las relaciones y referencias personales en cuanto al conocimiento previo del trabajo que hacen, ya que precisamente por su sigilo e intimismo en la producción, no es posible tomar conocimiento de la totalidad de los mismos y cuántos más existen. Ya a fines del siglo XIX y principios del XX hay –según Argan (1966)- una superación dialéctica del concepto de arte, entendiéndolo ya no como una construcción universal, homogénea y categórica sino como manifestación de una sociedad histórica que, en cierto modo, renuncia al principio de autoridad de determinadas tradiciones.

Respecto de cómo se construyen el concepto de ruina, el proceso de su abandono y olvido, y el sistema centro-periferia en torno a los materiales y su memoria, acoté a un estudio de caso que constituye a Ambil¹ como unidad de análisis y las entrevistas a sus pobladores como fuente de datos. Esto nos permitió entender cómo las palabras implican dos caras de significado, a uno y otro lado de lo que dicen. En el ámbito de la monocultura del saber, esta localidad semirural, en tanto particular, pequeña y local, hace gala de una escala en la que supuestamente se la invalidaría para discutir con lo global y universal. No es por lo tanto la generalización lo que se pretende para esta tesis, pero sí la focalización de la discusión en casos que podrían ser paradigmáticos para abrir líneas en otras direcciones. Ambil es efectivamente un caso donde la construcción de una *situación de periferia* o la supervivencia de una identidad (de su propia centralidad si se quiere), se transforma en superficie de inscripción¹⁸ de los acontecimientos generales, ya que sin memoria no hay acontecimiento (Déotte, 2013). Esos acontecimientos correrían peligro de otro modo, de ser olvidados al no verse encarnada en lo particular, su memoria.

¹⁸ Cfr.p.28.

A efectos de explicitación del paradigma desde donde ha sido desarrollada esta investigación, vale situarse como ámbito general en Latinoamérica como territorio de un nuevo pensamiento. El trabajo de artistas que parten de materiales ruinosos, del abandono, el olvido y sobre el cotidiano podría parecerse a la intrascendencia, pero es que trabajan con ellos recuperándoles una memoria. Dice Boaventura de Souza Santos (2011) que la lógica de la intrascendencia

. . . deriva de la monocultura del saber y del rigor del saber. Es el modo de producción de no existencia más poderoso. Consiste en la transformación de la ciencia moderna y de la alta cultura en criterios únicos de verdad y cualidad estética, respectivamente. La complicidad que une las “dos culturas” reside en el hecho de que se arrojan, en sus respectivos campos, ser cánones exclusivos de producción de conocimiento o de creación artística. Todo lo que el canon no legitima o reconoce es declarado inexistente (p.32).

Planteada la hipótesis, los ejes y problemas que se desprenden de ella, ha sido necesario vincular los conceptos del corpus de conocimiento artístico referidos al tema y los subtemas dentro de marcos teóricos más amplios desde donde puedan adquirir coherencia contextual, ampliando el corpus de conocimiento tradicional con la incorporación de nuevos rangos y contenidos que tengan relación a la trama social y contextual que los define, para no cerrar el asunto sobre sí mismo. Así, se articularon cuestiones centrales de distintas ciencias u orígenes epistémicos, ya no desde una expertización sino desde una aproximación relacional. Las ideas entonces en torno al arte contemporáneo que genera memoria a través de las operaciones con materiales ruinosos, se desarrollan como ideas que devienen en reflexiones nunca cerradas, porque están destinadas a seguir en tránsito, a nunca acabarse, a rodar sobre sí mismas para seguir avanzando. Así es como sucede con las ideas en torno al arte en general en el mundo contemporáneo, que empiezan germinativamente muchas veces no reconocidas por un mundo académico propiciatorio y, que a poco de andar, cobran su propia fuerza por persistencia y contundencia ya para instalarse.

Esta necesidad es metateórica y metaanalítica, es decir, implica la escogencia política para poder considerar semejante proceso como nuevo, y no como extensiones de viejos procesos. No se trata de una escogencia que pueda teorizarse a sí misma, puesto que los mismos procesos, a excepción de las rupturas estructurales totales, podrían decidirse por cualesquiera de las escogencias por razones igualmente creíbles” (Boaventura de Souza Santos, 2011: 20-21).

Establecemos enlaces con contribuciones ontológicas interdisciplinarias que permitan generar aportes a nuevas teorías, donde el modelo es lo integrativo, lo autónomo, todo aquello que permita la aprehensión crítica de distintos aportes del pensamiento universal y pueda inscribirse como acepción dentro del campo epistémico del arte latinoamericano contemporáneo que hace arte a través de materiales ruinosos. Fue necesario, como dice García Canclini (2004), desplazarse en las intersecciones de esos distintos campos gnoseológicos, allí donde hubiere puntos de tensión, coordenadas de encuentro, conflictos, oposiciones, contradicciones. Se construye –entonces- lo interepistémico como base de lo intercultural, vinculando “epistemologías otras” (Restrepo, 2012: 190), para desde ese territorio de intercambios, desarrollar pensamientos fusiones que permitan construir nuevas justificaciones epistemológicas para esos objetos de conocimiento a partir de “un campo plural en el que son constitutivas diversas vertientes y disputas” (...) sin que esto signifique “que no pueda establecerse su *especificidad*” (p.156). Somos el resultado de todo eso, y nuestra forma de ver el mundo es la consecuencia de lo que nos domina y transita en el pensamiento. Articular lo que transita -que es también en líneas generales lo que transitó en un territorio geográfico, histórico, político como Latinoamérica- supone desde lo contemporáneo, despojar la mirada y abrir el pensamiento a posibles rupturas, coexistencias, reemergencias, híbridesces, metamorfosis, mimesis, “methexis”⁷. Eso es consideramos, la respuesta sincrética. Lo sincrético se da en las formas artísticas de recorrido (temporo-espacial) y para quien asume como en este caso, el pensamiento de recorrido como metodología.

La identidad, pensada en términos individuales y colectivos, donde las distintas capas históricas y culturales que nos atraviesan en tiempo y espacio emergen en una nueva construcción como algo móvil, en tránsito, en permanente reconstrucción, implica al arte, *a la producción artística en modo general, pero también al pensamiento acerca del arte*. La identidad pensada no ya como

(...) una simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existían en forma separada (...), sino que (...) al combinarse, generan nuevas estructuras y nuevas prácticas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios turísticos o de intercambio económico o comunicacional (García Canclini, 2000: 53).

De esta manera, los distintos problemas que emergen de la hipótesis, y que a la vez son ejes de construcción de pensamiento o diferentes facetas de un mismo tema, se

intervinculan formando un sistema conceptual en el que teorías que provienen de distintos campos -antropología, filosofía, estética, física- son puestos a dialogar y a discutir entre sí. A la vez, los ejes secundarios que se desarrollan sirven de sustento y condicionamiento para los ejes centrales de la cuestión que se aborda en la presente investigación.

Tipo de investigación:

La investigación desarrollada en esta tesis, se aborda desde una metodología hermenéutica y cualitativa. Tratamos de no centrarnos en una mirada modélica centroeuropea, elaborando aportes que permitieron enhebrar las cuentas encontradas en esos recorridos que van y vienen desde y hacia distintos confines; que se intersectan en determinadas coordenadas de tiempo y espacio latinoamericano, pero más puntualmente en la producción artística con la materialidad ruinoso, desechada, abandonada y olvidada; con artistas considerados periféricos, o que trabajan desde la *subalternidad*¹⁹ y que construyen y se construyen desde otra centralidad.

Adscribimos entonces a la idea de “hermenéutica diatópica” (de Souza Santos, 2011: 37-38), entendiendo que al analizar un recorte, y particulares experiencias en torno al tema de la investigación, no se asigna a ese análisis y las conclusiones la posibilidad de generalizarse o extenderse como una globalidad. La *hermenéutica diatópica* entonces, refiere a la paridad de los saberes de las diferentes culturas: “La hermenéutica diatópica parte de la idea de que todas las culturas son incompletas y, por tanto, pueden ser enriquecidas por el diálogo y por la confrontación con otras culturas” (p: 38). En este caso, en las unidades de análisis se presentan los emergentes comunes procedentes de diferentes fuentes evaluando y contrastando las respuestas que se desarrollan en referencia a esas cuestiones. La hermenéutica diatópica, parte de situarnos en nuestro propio lugar, pero entendiendo que el interlocutor habla y escucha desde una base y un lugar diferente. El espacio y el tiempo que ocupamos y transitamos, nos intersecta como sujetos y nos desarrolla en nuestra forma de pensar, de dialogar, de discutir, de hablar y de escuchar. En tal sentido, Le Goff (2005) afirma que la historia (y es posible extender la concepción a otros campos de conocimiento) se beneficia cuando las sociedades antes dominadas vuelven a retomar control de sí reconociendo sus

¹⁹ Eduardo Restrepo en *Antropología y Estudios Culturales. Disputas y confluencias desde la periferia* (2012:60), define lo subalternizado como aquella forma del hacer científico que no encaja en los métodos hegemónicos de un tiempo o lugar determinado, pero que habita en “los márgenes e intersticios” no sólo de la periferia sino también de los centros.

herencias, y las ciencias que no se anulan por ello, pueden ser una ciencia sobre el terreno, abierta a utilizar todo tipo de documentos y muy especialmente los que aporta la oralidad.

Formas de análisis

Para demostrar la hipótesis se han tomado distintos ejes que abordan sendas facetas del objeto de conocimiento presentado en la hipótesis. Así los ejes principales plantean:

- 1) La génesis de lo ruinoso
- 2) La construcción de la memoria de los materiales ruinosos
- 3) Las operaciones de producción artística y teórica acerca de los materiales ruinosos.

Los ejes secundarios que sirven de contexto a los principales:

- 4) Lo periférico y lo hegemónico como condicionantes del concepto y percepto de lo ruinoso.
- 5) Las metodologías nómades de producción y teorización artística con y desde lo ruinoso.

Se vuelve una y otra vez sobre estos ejes expresados en la Introducción de la tesis, en la enunciación de la hipótesis y del tema, en el apartado sobre aportes al campo y en el desarrollo de los distintos Capítulos, bajo los que se organizan los distintos propósitos, problemas y objetivos, y se materializan los bloques pertinentes de la matriz de datos.

Se abordan esos ejes desde distintos campos de análisis:

- 1) La recopilación de casos de artistas del campo de las artes visuales y audiovisuales que trabajan con el tipo de materialidad que se aborda en esta tesis.
- 2) La identificación de características comunes a todas las obras de estos artistas latinoamericanos reconocidos que se toman como antecedentes del tema: de los modos de recopilar el material, de las similitudes en las formas de operar

sobre él, de las posturas en torno a la vinculación con la sociedad, el territorio, la cultura y su contexto. La obra de estos artistas y las construcciones conceptuales que ellos hacen, se tomaron como fuentes para la construcción de la matriz de datos. Esto permitió identificar variables e indicadores que susciben a un hilo conductor común “identificando diferencias sobre un eje de semejanza” (Ynoub, 2014: 237). Los ejes de semejanza han sido tomados como propiedades recurrentes, para rastrear y detectar las distintas fuentes de datos pertinentes y acotar las unidades de análisis de cada bloque.

En el análisis emergieron puntos no negociables, y contradicciones; eso le dio a los problemas vitalidad simbólica en un enfoque alterno al punto ciego de la mirada hegemónica, en un juego que permitió construir las diferentes facetas de la “estética de la desaparición” (Cenci, 2016: 83).

Si esta tesis analiza la forma de recorrido o trayecto, el nomadismo, la deriva, los encuentros y descubrimientos como procesos de un programa operativo y de *poiesis* en la construcción y desarrollo de la memoria del material ruinoso, esos modos también han conformado lo metodológico para el desarrollo de esta tesis. Sin trazado rígido sino errante como todo pensamiento que fluye en los caminos y vericuetos de la memoria, que es objeto de esta tesis.

Vinculando los ejes planteados más arriba con las unidades de análisis desarrolladas el rango temático de esta investigación abarca:

- a) desde el momento en que un objeto entra en algún estado de periferización, olvido o abandono, mediando rupturas con los enlaces al contexto primario de localización (eje especificado más arriba como número 4);
- b) el desarrollo del proceso de ruina durante el que acopia marcas materiales con enlaces a acontecimientos generales y particulares que permiten configurar su memoria (ejes especificados como 1 y 2 respectivamente);
- c) las nuevas condiciones de posibilidad como material en la obra artística que surge del encuentro intencional o azaroso con el artista (desarrolladas

en los ejes numerados como 3 y 5), y las formas nómades de reedición desde lo artístico.

Siguiendo ese espectro temático, el análisis de las narrativas comunitarias respecto del templo de San Nicolás de Bari en Ambil como estudio de caso (caso que configura un sistema-mundo en sí), permitió por un lado seguir la traza de un objeto periferizado entrado en estado de ruina, para reconstruir su deriva temporo-espacial, los modos en los que define su lugar, sus lugares en el tiempo y las interrupciones que se plantean con el/los contextos; las vinculaciones entre sus marcas y los acontecimientos generales -históricos, comunitarios e individuales- y la construcción de su memoria simbólica acopiada puesta en voz en una comunidad que proyecta y vincula sus recuerdos a las marcas del templo. Las ruinas del templo se estudian entonces no como una obra en sí, sino como un objeto ruinoso emblemático entre todos los objetos ruinosos, arquitectónicos o no.

Tabla 1. Unidad de análisis. Estudio de caso. Ambil

Caso		Objeto	
Narrativas comunitarias.	Ruinas del Templo de San Nicolás de Bari. Ambil.	Procesos de ruina	Construcción de memoriales
		Conformación de emblemas	
		Proyección de los recuerdos	

Las obras artísticas visuales y audiovisuales, pudieron ser vinculadas en seis categorías materiales y a través de los rasgos comunes, establecer las formas que asumen los procedimientos de deslinde y las nuevas localizaciones enunciativas de los objetos ruinosos cuando acceden a las posibilidades y oportunidades de ser situados como materiales de las obras contemporáneas, organizados en otra totalidad en la que dialogan con aquello que fueron, inaugurando así un acontecimiento nuevo.

Tabla 2. Unidades de análisis. Obras visuales y audiovisuales.

Categoría material	Unidad de análisis	Autor/director
Objetos familiares y personales	Atrabiliarios	Doris Salcedo
	S/título	Sergio Bonzón
Objetos cotidianos	La medida de todas las cosas 2	
	Un vestido nuevo	
Metraje encontrado (público/familiar)	Buscando a Larisa	Andrés Pardo
	No	Pablo Larraín
	Elvira en el Río Loro	José Villafañe
Escombros	El orden que asoma	Natalia Maisano
Demoliciones y derrumbes	La estrategia del caracol	Sergio Cabrera
	El viaje	Pino Solanas
	Hormigas IV y V	Cuarteto Parapeatón
Desechos y descartes	Liquidación Navideña	
	Fin de año Salvaje	
	Lo que importa es esa flor	
	El que lo encuentra, se lo queda	
	Interior-Exterior	Francisca Aninat
	Ejercicios de espera	

Como dice Umberto Eco (s/f), “el modo de trabajar sobre lo conocido depende siempre de buscar cosas que no se conocían” (p. 20).

Fuentes de información

El abordaje científico de las fuentes tiene ciertos límites en referencia a las intervenciones en el contexto real, ya sea durante el trabajo de campo o con posterioridad a la tesis, para ello se ha pretendido en la presente investigación. . . “reconocer formas alternativas de conocimiento e interconectar con ellas en términos de

igualdad. En la ecología de saberes, forjar credibilidad para el conocimiento no científico no supone desacreditar el conocimiento científico” (de Souza Santos, 2011: 36). Es por ello, que las fuentes consultadas para cada eje no necesariamente provienen del mundo artístico o académico, sino que simplemente aportan lecturas particulares que sí pueden ser interpretadas en clave estética o científica. Teniendo en cuenta incluso esos saberes enactivos se recurrió a la entrevista como herramienta privilegiada para trabajar sobre los ejes principales, así como a la observación de segundo grado y las notas de charla informal, que aportaron datos espontáneos de aguda riqueza.

La selección de la bibliografía primaria y secundaria -tanto para el marco teórico como para los antecedentes del tema- se hizo a partir de elencos y repertorios bibliográficos, bases de datos especializadas, buscadores generales de distintas disciplinas y repositorios académicos. Se detectó la bibliografía pertinente al tema, así como trabajos anteriores sobre el tema y subtemas y se desarrolló un trabajo a partir de la lectura de textos completos o la selección de pasajes, capítulos y fragmentos que permitieran abordar el objeto de conocimiento específico, a través del análisis de los índices.

Instrumentos y estrategias

Para desarrollar el estado del arte, se organizaron dossiers bibliográficos, fotográficos, de publicaciones digitales especializadas y videográficos, realizando un récord de información y análisis de segundo grado en cada caso, acerca de las obras y construcciones teóricas por parte de los artistas que han desarrollado producciones desde objetos ruinosos convirtiéndolos en materiales de sus obras.

Realizado el acopio bibliográfico bajo selección temática pertinente, ya sea de bibliografía en formato papel, como de referencias bibliográficas electrónicas, se señalaron fragmentos y citas bajo clasificación de 3 ejes:

- 1) Periferia y abandono
- 2) Memoria y Material
- 3) Nomadismo y errancia

El primer par de conceptos permiten la contextualización temática; los conceptos del segundo eje, la conceptualización y sustento de la investigación; y por último, el tercer eje, remite al enfoque conclusivo.

Posteriormente se realizó un fichaje con el traslado de fragmentos y citas (con bibliografía, obra y autor) organizándolos para consulta permanente, según aquellos ejes y una antología temática digital con los párrafos de interés. Este material abona toda la tesis, pero muy especialmente, los aportes teóricos a la cuestión.

En el análisis de obra -tanto en los antecedentes del tema como para el trabajo de campo- se desarrolló un registro de observación no estructurada, directa y no participante. Asimismo las entrevistas para los distintos bloques fueron semiestructuradas, realizando distintos formatos según fuera el entrevistado:

- 1) Para artistas que trabajan con materiales provenientes del desecho, el abandono, el olvido o la ruina, sobre aspectos que permitieran identificar:
 - a) los rasgos y categorías comunes referentes a los procesos de producción artística con esas materialidades;
 - b) los modos de construcción colectiva de la memoria de los materiales.
 - c) los nuevos estatutos del material resignificado en su obra; los modos de encuentro, selección, y categorización del material como ruinoso/ estropeado/ fragmentario/ desechado/ abandonado;
 - d) los procesos de restitución y transformación del ser de los materiales por su resignificación artística y simbólica; la ficcionalidad, los aspectos narrativos, asociaciones, evocaciones, testificaciones y migraciones de sentido en la obra con estos materiales;
 - e) la metodología de recopilación y asociación del material en tránsito en tiempo y espacio.
 - f) las testificaciones hacia la obra. La memoria de los sujetos en la obra y en los objetos
- 2) A investigadores que trabajan con procedimientos, objetos y materiales provenientes del recuerdo y el olvido, también como modo de registro de

observación no estructurada, de segundo orden y de entrevistas semiestructuradas acerca de:

- a) Las causas y factores de descarte de los objetos que se abandonan, arruinan u olvidan, o de privilegio para ser elegidas a distintos fines.
- b) Los modos de circulación y visibilidad de las cosas arruinadas, desechadas u olvidadas, y de conformación del imaginario de centralidad o periferia
- c) Los modos de construcción colectiva de la memoria de los materiales del abandono o lo periférico.
- d) Las formas en que emerge la memoria del material

3) A pobladores de lugares próximos a un sitio en ruinas (el templo de Ambil), sobre los siguientes aspectos:

- a) Modos comunitarios de restitución simbólica de la memoria del material, la obra o el objeto ruinoso.
- b) La memoria de los sujetos en los objetos
- c) La percepción de lo periférico desde la periferia. La centralidad en la periferia.

En este último caso se realizó una adaptación del diseño del cuestionario a un lenguaje sencillo y fácilmente interpretable a efectos de lograr una mejor interacción con los entrevistados. El acceso a los miembros de la comunidad se realizó a través del Decano de la Sede Santa Rita de Catuna de la Universidad Nacional de La Rioja, Dr. César Tadeo Carrizo, y del Programa de Extensión de la misma Universidad en la figura de su Directora la Diseñadora Industrial Sra. Paula Pina Márquez.

En Ambil también se desarrolló la técnica de “focus group” con los estudiantes de la Escuela Secundaria y la intermediación de su director el Prof. Gustavo Díaz y docentes de la institución educativa.

En todo los casos, la investigación desde lo metodológico estuvo pensada como “práctica social y reconstructiva” (Ynoub, 2014: 2-21) y como programa sociopoiético, teniendo en cuenta que los sujetos y las comunidades -bajo la ilación conductora que los reúne en esta tesis- ya han hecho observaciones y conclusiones de su realidad, y en ese

sentido, nos convertimos en observadores de segundo orden al observar lo ya observado. Es decir, cada sociedad, cada comunidad y cada sujeto, ya tiene una lectura hecha de la cuestión de referencia, que es convocada o evocada -según los casos- cuando se hace emergente en la entrevista. Hay una explicación previa de ese mundo al que uno es invitado, ya que, como sostiene Arnold-Cathalifaudl (2004):

El programa sociopoiético promueve estudios bajo el supuesto básico que la sociedad contiene sus propias descripciones, explicaciones e interpretaciones y que las observaciones de segundo orden son el mejor medio para tener acceso a ellas. Por eso, a diferencia de la escisión clásica entre investigación empírica y teoría, donde se reserva la primera para las tareas de recolección y análisis de datos y la segunda para la interpretación de los mismos, las investigaciones sociopoiéticas hacen fuertes exigencias a la coherencia epistemológica, teórica y metodológica de sus comunicaciones. . . lo que le entrega perspectiva para enfrentar el punto ciego de sus observados, indicando lo que éstos no pueden observar y por lo tanto comunicar. De esta manera, recupera las claves con que producen sus conocimientos abriendo posibilidades a la comprensión y predicción de sus operaciones (pp. 6-7).

Es así que especialmente se dio relevancia a la observación y especial escucha de la narrativa y descripción de larga tradición oral, de gran riqueza en el aportar datos quizás desde lo anecdótico, como medio para estudiar lo identitario de la comunidad, respetando -por supuesto- la idiosincrasia y costumbres, insertándonos de forma activa y cordial en este generoso espacio que se nos abrió. Es por ello que además y como emergente inesperado, se realizó un registro de datos relevantes de las conversaciones y charlas informales y espontáneas no sólo de la localidad de Ambil sino también en un caso, en Santa Rita de Catuna.

Desde lo protocolar -en todos los casos de entrevistas individuales- se realizó en primera instancia un acercamiento informal por correo electrónico, en forma telefónica o personalmente, para posteriormente enviar una nota de presentación, abstract de la tesis, curriculum vitae y copia de la estructura tentativa del instrumento a aplicar.

En el caso de la localidad de Ambil, se hizo lo propio a través del Decano de la sede Catuna de la UNLaR con la intervención también, de dos representantes de la Municipalidad de General Ocampo.

Se desarrolló un registro audiovisual de obra y contexto en el caso de la comunidad, y también registro en audio y/o video de cada entrevista, respetando la

voluntad de reserva de imagen personal -expresada por algunos de los entrevistados- registrando solamente entrada de audio. En el caso de registro de obra, también aceptamos la inclusión de fotografías aportadas por los artistas con mención de la autoría de las mismas.

Se respetó la voluntad de no hacer aportes en algunos casos y -en aquellos en así fue solicitado- se mantuvo reserva de identidad o por el contrario se ha mencionado la fuente.

Las entrevistas fueron degrabadas en forma literal y luego se editó el texto, ordenando la entrevista que se había dado naturalmente, respetando la exactitud y el sentido de las partes pertinentes al tema de la entrevista. Una vez editadas, se dio curso a los entrevistados para la aprobación definitiva o rectificación de sus dichos.

En todos los casos se explicó cuál sería el destino de los datos y puntualmente en la localidad de Ambil, solicitaron acceso a la versión final de la tesis y presentación oral en la comunidad.

Plan de tratamiento de datos

Para construir el estado del arte, y para el desarrollo de postproducción del trabajo de campo desde las fuentes consultadas y la información recolectada a partir de los instrumentos aplicados, los datos fueron procesados siempre teniendo en cuenta los distintos ejes ya mencionados. En el caso del estado del arte, también para desde allí identificar categorías e indicadores; para el trabajo de campo, con el fin de desarrollar las especulaciones del caso, someter a constatación la hipótesis y establecer conclusiones.

Antecedentes del tema

Los antecedentes del tema seleccionados, remiten a aquellos sistemas de pensamiento y producción artística, procedimientos y operaciones conceptuales que de algún modo atraviesan las obras analizadas en esta tesis y los modos de construcción simbólica de la memoria a partir de los materiales, estando interconectados en referencia a las distintas aristas del tema de nuestro interés.

Como antecedentes generales y primarios de los distintos aspectos del tema relevados en la historiografía del arte, y en relación a la utilización de objetos de consumo, familiares, del cotidiano y del ambiente inmediato, tomados como materiales artísticos con materialidad auténtica, no simulada, podemos mencionar los ejemplos que siguen -no como movimientos en sí- sino por las operaciones de producción artística que fueron capaces de generar e instalar:

- el “*ready-made*”: Duchamp fue quien colocó al objeto real y su materialidad auténtica en el centro de las prácticas y montajes artísticos con un sentido subversivo hacia lo habitualmente válido dentro de *la institución arte*. El *ready-made* transmuta el valor de utilidad de un objeto situándolo irónicamente en un lugar tradicionalmente artístico, para provocar e inquietar al espectador y hablar de otra cosa que no remite a la funcionalidad original del objeto, provocando una ruptura no sólo en el *sistema-arte* sino también en el *sistema de los objetos*. De la obra de arte se transita al concepto de una *manifestación de arte*; del objeto en toda su claridad, al *objeto opaco o ambiguo*.
- El *objeto surrealista*: los artistas surrealistas distinguieron alrededor de quince tipos objetuales, pero básicamente los objetos comunes eran tomados por sus posibilidades *pareidólicas*²⁰, en una forma especial de *automatismo psíquico* que tiene que ver con la *asociación libre*. Los objetos en rango de *descontextualización-recontextualización*, se recomponen en materiales que funcionan de modo onírico, explorando las más inquietantes connotaciones e interpelaciones a la psiquis.
- Las *máquinas dadá*: en el contexto de un materialismo y utilitarismo exacerbado y de la revolución bolchevique, la invención de esos aparatos son un grito de desafío e insurrección contra la creciente tecnologización científica buscando el absurdo. Lo oxidado, lo áspero, las superficies embrutecidas, pasan a ser las calidades matéricas buscadas en esos puntos de encuentro con el objeto.
- El *experimentalismo* y *constructivismo* que más que destacarse como movimientos artísticos en sí, atraviesan el modo de producción de distintos artistas que acumulan el desecho, los objetos encontrados y otros materiales sin referencia artística puntual, en la búsqueda compositiva a través del *juego con los*

²⁰ La pareidolia es la asociación perceptiva de formas casuales con significaciones conceptuales o formales.

materiales en ensamblaje y en montaje para la construcción de signos, símbolos y alegorías.

- El “*assemblage*”, como operación transversal de la posguerra, implicó la incorporación de fragmentos no reconocibles de objetos ruinosos como material; las propiedades de deterioro de las superficies y sus calidades, fueron utilizadas en función expresiva. Es en cierta manera una operación de postproducción porque se basa en elementos de objetos preexistentes. La yuxtaposición poética de elementos en abstracciones libres en cierto modo funcionó como transición del expresionismo abstracto al pop e inauguró la época de los *transformatos*, y *la poética de la chatarra*.
- El *fluxus*, entendido como modo de percibir el arte, por cuanto los artistas que adscribieron a esta corriente fueron posiblemente los primeros en tomar objetos del cotidiano familiar para darle otro sentido al arte, pensándolo ya en una faceta social, donde se evoca ante todo lo efímero.
- “*L’objet trouvé*” (*objeto encontrado*), es un procedimiento enlazado inicialmente al collage. Si el “ready-made” realizaba el montaje *de y con* objetos prefabricados, este otro sistema maniobra en forma directa *sobre* los objetos encontrados, generando una transformación plena desde lo formal y simbólico. La obra tiene una relación causal con la forma, antigua funcionalidad y pertenencia al todo; ese objeto encontrado provoca un cruce con el inconsciente en un ejercicio pareidólico y metafórico. Al dadaísmo y al surrealismo se les atribuye su desarrollo como metodología de recolección y producción. Si el “ready made” se despojaba de cualquier signo de afecto hacia el objeto más que por su poder como medio declamativo de provocación, la dinámica del objeto encontrado demanda cierta revinculación afectiva con lo hallado.
- El “*found footage*” es una variable del “objet trouvé”, pero lo encontrado (que siempre tuvo que estar perdido u olvidado) es generalmente el metraje de formatos audiovisuales en desuso. La expresión se traduce como *metraje encontrado* y es un tipo de operación estética, a través de la cual el relato audiovisual se desarrolla por medio del montaje de imágenes fijas o en movimiento, de distinta procedencia y producto del descarte o el olvido. Sobre ese metraje se desarrollan las operaciones de apropiación, collage, ensamblaje y montaje. El deterioro del metraje, con sus cortes, bordes quemados, rayaduras,

color desvaído y sobre todo el aprovechamiento de la *información en los bordes* de cada cuadro, son empleados como propiedades del material, para generar una poética especial de lo envejecido y ruinoso. El metraje es fragmentario y -como no siempre remite a su origen- impide que le sea recompuesto el relato original. La fragmentariedad, la ruinosidad y la ruptura con el *lugar original* del material permiten entonces la organización compositiva desde otras dinámicas.

De Certeau (2000) habla de las *retóricas caminantes* como *prácticas espacializantes* y, al respecto de las operaciones de recorrido que atraviesan las producciones artísticas que recuperamos para esta tesis, mencionaremos como antecedentes:

- El “*terrain vague*”, que remite a espacios en abandono, con acumulación de escombros y desechos, a veces con ruinas arquitectónicas escatológicas e invisibilizadas. Si bien sus raíces tienen adscripción entre romántica y sublime, en la contemporaneidad ha cobrado otro sentido. Un terreno de ambigua o desconocida propiedad, habitado por nadie habilitado, por algunos ilegalmente y con precariedad, pero de tránsito de muchos. Un no-lugar, un no-hogar: generalmente restos del pasado industrial -o precuela de un edificio que no ha sido aún construido- como *ruinas a la inversa*, es decir, con la acumulación de materiales no utilizados que han sido abandonados y han alcanzado el estado de ruina.
- El “*flaneurismo*” refiere a la práctica de un itinerario lento, activo en forma permanente, que se va realizando al azar, típica del paseante urbano y burgués del siglo XIX. En la etimología remota del término normando, la acción se traduce en el *correr de un lado al otro*. En el sentido dado en el siglo XIX, se trata de una actitud contemplativa, intelectual, de lectura del mundo, en la que intervienen la sorpresa y el azar. Es no sólo una actitud de vida, sino también un procedimiento artístico de recorrido, que produce su propia retórica y narración, por medio de la cual se va construyendo un conocimiento vinculante al contexto. De todas las acepciones posibles del “*flâneur y la flâneuse*”, nos interesa en esta tesis la perspectiva enunciativa, interpretativa y abierta, que es la que prevalece en las acepciones contemporáneas de la figura. La “*flanerie*” -el recorrido- es analítica y crítica y la resultante provee de material a los artistas; si no hay planificación previa, sin embargo existe una intencionalidad previa que es manifiesta. Si bien es una figura que remite a las grandes ciudades, para preservar su propio anonimato

mezclado con la gente con la que emprende un gesto de mutua reserva, nos parece interesante como práctica de antecedente de las retóricas de la errancia. Son sus variantes contemporáneas el *ciberflaneur* o *cibernauta*: mismo espíritu pero sin moverse de su lugar físico.

- la *teoría de la deriva*, de la Internacional Situacionista enmarca la noción de prácticas de recorrido, en el abandono de las prácticas habituales y rutinarias del andar, para inaugurar trayectos de experiencia permanente dominados por la *psicogeografía* (los efectos precisos del medio geográfico sobre la vida y afectividad de los individuos) y las *situaciones construidas* para un juego de acontecimientos y como actividad lúdico constructiva. El azar también es un papel importante especialmente cuando el conocimiento psicogeográfico no está fijado.

La una y la otra, inauguran los modos de itinerario en la búsqueda de todo aquello que pueda ser considerado material artístico. Dieron origen a las figuras más humildes del trapero, el espigador, o el ciruja:

- la figura del *trapero* es la de quien en práctica de deriva y desvío, le da una segunda oportunidad a los objetos, ruinas y fragmentos que encuentra en su trayecto, casi como un científico que resalta el rápido deterioro de los materiales y su cotidiana pérdida de valor económico, funcional y afectivo, extrayendo –como marcaba de Certeau- los detalles, del todo, y plegando el espacio y los nexos de lo que resta.

CAPÍTULO 1. Génesis de lo ruinoso.

En estos esponsales de las ruinas y la primavera, las ruinas se han tornado piedras y, perdiendo la tersura impuesta por el hombre, han regresado a la naturaleza. Que ha prodigado flores en el retorno de sus hijas pródigas. . . muchos años han hecho que retornen las ruinas a casa de su madre. Por fin las abandona hoy su pasado, y nada las distrae ya de la fuerza profunda que las reintegra al centro de las cosas que caen.

(Camus,1971: 13).

Con el objetivo de desentrañar y comprender no sólo el proceso de génesis del *objeto ruinoso*, sino también de los factores que llevan a su olvido, destrucción y abandono, y con la meta de identificar rasgos y características comunes a todos los materiales que entran en ese rango, desarrollamos entrevistas con personas que -desde diferentes oficios y profesiones y con distintas intenciones- recogen, recopilan, coleccionan, reúnen, cuidan o acopian objetos que han sido abandonados, olvidados y/o destruidos que ellos clasifican, organizan, preservan y ordenan bajo determinadas lógicas. No sólo fue la génesis de lo ruinoso –es decir, de aquello que luego es susceptible de convertirse en material artístico- lo que se analizó, sino que otro objetivo fue el de conocer los paradigmas y prejuicios instalados en la construcción del *concepto de ruina*. Esas entrevistas han sido las fuentes de datos que me permitieron analizar como una unidad la *cartografía de lo ruinoso* tomando como variables: 1) las propiedades comunes entre esos objetos que los entrevistados recaban; 2) los factores de selección que estos *recolectores* aplican en sus decisiones de acopio; 3) las causas comunes, determinantes y transversales de descarte, olvido, abandono y destrucción que son las condiciones previas; 4) las *propiedades adherentes* en la conformación de la categoría de ruina; 5) los mecanismos mediante los cuáles pierden la centralidad cotidiana esos objetos. Los indicadores formulados fueron: la apreciación que los entrevistados hacen sobre el estado de conservación de estos objetos que salen al encuentro de sus *rescatistas*, para que logren llamar su atención; la coacción (geográfica, histórica, económica, social, cultural y/o temporal) que pesó sobre las cosas para condenarlas al abandono y olvido; las concepciones que emergen sobre lo considerado ruinoso y viejo; y por último, la forma en que esos objetos salieron del rango central de la vida cotidiana y fueron deportados a áreas concéntricas cada vez más

alejadas del núcleo atencional, es decir, a *un modo de periferia o a una situación periférica*.

El objeto genérico ruinoso, sería imposible de aislar en un laboratorio, pero sus orígenes pueden ser auténtica y claramente formulados a través:

- del análisis de las obras artísticas, realizadas con materiales ruinosos;
- de las reflexiones de artistas de reconocida trayectoria que trabajan con ese tipo de materialidades creando narrativas fuertemente sociales y políticas;
- de la observación y análisis de las operaciones de recolección, encuentro y categorización de ese tipo de materiales por parte de otros artistas menos reconocidos por los circuitos tradicionales -e incluso espectaculares- por donde suele transcurrir el arte contemporáneo;
- del compartir los procesos de iniciación y desarrollo de la obra;
- de las opiniones de las personas que recolectan, coleccionan, clasifican, y reúnen ese tipo de objetos materiales con distintos fines, pero quienes son primeros en la cadena de reutilización (cirujas, recolectores, recolectores casuales, rematadores) o segundos en la cadena de clasificación (museólogos, investigadores, por ejemplo);
- de las percepciones puestas en relato de aquellos que conviven con lo ruinoso.

No importa si son objetos del cotidiano, objetos de la industrialización, producciones cinematográficas, imágenes fotográficas, objetos artísticos, objetos arquitectónicos. Hemos elegido hablar en esta tesis de aquellos objetos que en su calidad material no prefiguran un origen monumental y épico en términos valorativos históricos o hegemónicos. Cualquiera fuera su origen, se sostiene en esta tesis, que *los objetos con atribución de calidad de ruinosos se conforman a partir de su instalación en los campos de la periferia y del olvido*. Periferias que pueden ser espaciales, cartográficas, geográficas, sociales, afectivas, culturales y políticas. Todos los objetos pudieron ser desalojados de algún modo de la centralidad y protagonismo que supieron tener en el grupo de los de su propio tipo, clase, categoría y clasificación.

Los procesos de destrucción o *ruinación* y los *progresos* en los modos de hecatombe, estropicio y estrago, pueblan los itinerarios sociales e individuales, los

tiempos y los espacios, de fragmentos, fracturas, desechos y vacíos. Lo ruinoso, ahí en los confines, resulta testigo muchas veces mudo de un peso a veces terrorífico e inquietante y de una rémora que se intuye, pero que no cobra nuevo ser hasta que el arte no lo enuncia, muchas veces con la misma brutalidad con que fue destruido y desatrapado del todo. Son despojos con memoria de existencias, pero sin recuerdos de ausencias; memorias despersonalizadas, que, a la deriva, despojadas de su esplendor, se revisten de un halo cuanto menos inquietante, y cuanto más, ominoso. Lo siniestro se constituye por la penumbra sobre las causas de la destrucción, tanto como por la magnitud y ferocidad. Lo ruinoso, despojado hasta de su ser primigenio, es un nuevo continente que ontológicamente ya era un *ser*, pero cobra otro espíritu en esta apariencia nueva, y aquello que era, aparece desvaído y no completamente conocido.

Para conformar un mundo²¹ periférico habrá sido necesario establecer primero, una frontera entre al menos dos planos, entre dos dimensiones y nociones: lo que sirve, o aún es funcional, y lo que no. Eso se da para los objetos que han perdido una utilidad operatoria, tanto porque han sido superados tecnológicamente o porque ya están fuera de su época; también porque aquello que se hacía sirviéndose de ellos, ya es una actividad no practicada por alguna razón. Los objetos además, pueden ser registro de inscripción²² de lo afectivo, soporte de futuros recuerdos y evocaciones. Acumulan tránsito de lo vivido en torno a ellos ancestralmente, “son cosas usadas y enriquecidas por generaciones de contacto humano” (Sontag, 2016: 74). Es decir, lo objetos son capaces de trascender en el tiempo y de quebrar el espacio a través de la fractura del tiempo. “Los objetos nos contienen” -dice una artista-trapera- en el film “Deux ans après” (Varda, 2002). Cuando ese lazo entre el soporte-objeto y el lugar inicial de lo que evoca se rompe, o cuando no hay un sujeto o una comunidad que pueda establecer esas conexiones, el objeto también pasa a existir, pero atenuado, en las sombras periféricas de los de su tipo: . . . “primero son objetos queridos, uno los tiene adentro de la cartera; después, cuando pasa a la generación siguiente, quedan arriba de una cómoda o de una mesa de luz; y la tercera generación ya los sube al desván” -dice nuestra entrevistada Maribel García²³. Por otra parte, los objetos excedentes del

²¹ Se toma en cuenta el concepto Heideggeriano de “imagen de mundo” en tanto “concebir al mundo como imagen” que se presenta ante nosotros como un sistema de relaciones. En “La época de la imagen del mundo” de “Caminos de Bosque”). MARTIN HEIDEGGER, 1996: 83.

²² Cfr.pp.28,33.

²³ Museóloga Social, Hinojo-Olavarría, provincia de Buenos Aires. Consultada en entrevista acerca de su trabajo sobre la memoria de los objetos y comunidades. Ver Apéndice.

consumo, pueden hablar de una época, pero su propia condición -la excedencia o sobreabundancia- los hace más susceptibles de ser desechados para ser reemplazados por otros de igual característica, a sola suerte de haber sido adquiridos antes o después, de estar al tope de una pila acumulativa, o de tener aires de novedad. Cuanto más distanciamiento emocional y menos participación de los sujetos de una época en las acciones y actividades en las que esos objetos fueron utilizados e involucrados (cuanto más se libera el gesto, dice de Certeau²⁴), cuanto más *autónomos e intrascendentes* son los objetos, menor vinculación afectiva y mnémica se establece con ellos. Habrá menos para recordar de su estar en nuestra vida, de su pertenencia a nosotros, y de las narrativas de su entorno. ¿Por qué nadie guarda los teléfonos celulares que se nos suceden, pero todos añoran el viejo y pesado teléfono negro? ¿Por qué se tira una máquina de hacer pan cuando se descompone, pero tantos guardan el palo de amasar de la bisabuela, aunque no la hayan conocido ni amasen ya? ¿Será porque había objetos alrededor de los cuales se convocaba al encuentro, y se invertía esfuerzo, expectativa y tiempo compartido? Hay un “rasgo autodestructivo crónico. . . incluso el pasado inmediato se desgasta, despeja, demuele, desecha y canjea constantemente” (Sontag, 2016: 73).

Cuando nos referimos a *ruinas*, usamos *el término en sentido ampliado, extendido y dilatado*: no se tratan únicamente a aquellas de procedencia arquitectónica. Los objetos en general –y las prácticas con esos objetos- también entran en estado de ruina, cuando social, política o históricamente se decide, se los condena, o se los acorrala a su periferia, a los bordes, a los márgenes; se los determina a no ser más parte de una centralidad ya fuere cotidiana, oficial o hegemónica. Esos objetos -o el lugar donde ellos están situados en tiempos, culturas, espacios que deban ser silenciados o que representen identidades que no resultan convenientes a los fines de determinadas hegemonías- son cubiertos de un halo amenazante, retrógrado, bárbaro, inservible. Se los relega más allá de los confines de una centralidad que se manifiesta, constituye, ubica, pregon y designa a sí misma al mundo, como tal. “Lo que si molestó de lo que quisieron hacer de voltear la iglesia, ¿por qué tanta maldad? Eso es lo que sí me molesta, eso es algo injusto”, se pregunta conmovida Natalia Aballay²⁵.

²⁴ Cfr. con marco teórico.

²⁵ Ver Apéndice. Refiere a los triples intentos de dinamitación del Templo de San Nicolás de Bari, durante el Proceso Militar.

El objeto de este modo alejado de la centralidad y situado en estos tipos de periferia, entra en estado de ruina. Ruina, del latín “ruere”: caer. Parafraseando entonces las definiciones del término que da la RAE: ya es un bien perdido, por no deseado; un algo caído en desgracia, decadente o derrumbado; una cosa que se encuentra en estado de decrepitud, derruida o caída. Es una superficie de adherencia para las rutinas de descomposición de su materia: se descascara, se humedece, languidece, empalidece; pierde partes, se fragmenta, se agrieta, se reseca, se astilla, se abolla. Empieza la degradación de su cuerpo. Todas sus condiciones, atributos y características aparecen progresivamente disminuidas hasta ser incluso apenas reconocible su antigua completud y esplendor.

El diccionario de francés *Robert* propone, para la palabra «ruina» o «ruinas», ya que lo más corriente es que el término se utilice en plural, la definición siguiente: «Vestigios de un edificio antiguo, degradado o derrumbado», y, en sentido figurado: «Lo que queda (de lo que ha sido destruido o de lo que se ha degradado)» (Augé, 2003: 28).

Al analizar las categorías materiales que nos ocupan en la presente tesis, deberíamos distinguir los matices entre unas y otras. Lo ruinoso, deteriorado, fragmentario, son estados y calidades de los materiales que devienen de lo abandonado, lo olvidado, lo perdido, lo desechado o lo descartado, cuestiones que actúan a su vez, como causa operante de aquellas calidades que adquieren los materiales.

En ese enorme grupo, deberíamos hacer una distinción. Por un lado aquellos materiales que fueron producidos desde el consumismo para determinadas funciones (marketing, merchandising, packaging, comunicación, alimentación, tecnología, accesorios, uso doméstico y personal, familiar, industrial, etc.), y que pierden novedad cuando terminan de cumplir –por cualquier razón- su cometido. La causalidad no es el olvido, sino la pérdida de interés por finalización de su cometido. Son los clásicos desechos, los llamados residuos. Quienes adquirieron y utilizaron esos objetos, pudieron haber establecido alguna vinculación de orden afectivo, ligando su existencia material a cuestiones de su propia vida, estableciendo lazos de memoria y recuerdo. Sin embargo, acumulados como desecho, no suelen ser destinatarios de empatía alguna que retrotraiga a alguna cuestión trascendente; parecen no tener en germinalidad la *fuerza entrópica*¹¹ necesaria para inducir a algún modo de regeneración. Acumulados son -en razón de su formato y función- todos iguales, demasiados y despersonalizados: nadie parecería haberlos impregnado de huella mnémica alguna. Aquellos materiales que –sobre todo en

las versiones escolares del arte- son denominados *elementos de desecho*: aquellos que ya no sirven y serían tirados a la basura de todas maneras.

La segunda categoría de materiales, tiene que ver con aquellos de los que no quedan dudas que alguna vinculación afectiva hubo con ellos alguna vez. Las viejas fotografías, las películas familiares, los objetos, utensilios y útiles muebles, accesorios y suntuarios, y las arquitecturas. El desecho, el descarte, el desuso puede producirse o por una intención deliberada de olvido o abandono ya sea por ruptura de ese vínculo afectivo que los unía a sus poseedores o por un deterioro como consecuencia del que ya no se considerase funcional a la actividad cotidiana; o por riesgos y limitaciones en el uso comunitario, como puede acontecer con las arquitecturas. Los dos subgrupos podrían ser caracterizados, unos, como materiales dinámicos, portables, en sentido que permiten ser trasladados y transportados; otros, como materiales fijos, porque allí quedarán -donde fueron emplazados- a menos que se tornen *arquitecturas portables o portátiles* mediadas técnica o tecnológicamente con una *materialidad sustituida*.

Lo ruinoso en la arquitectura, entraña además, una *geopolítica de lo ruinoso*: aquellos factores económicos, políticos, geográficos, culturales, y de poder, que influyen en la factura y cartografía de lo ruinoso; en su conformación misma como *situación creada*. Esos ingredientes son las fuerzas operantes de la ruina olvidada. ¿Qué hay de aquel/aquellos que conviven con esas ruinas? Esas que son parte de su paisaje, su cotidiano y su identidad. ¿Son invisibles ellos también? ¿Para quiénes? ¿Para dónde? Quizás no piensen que deban ser *descubiertos*, rescatados de nada o visibilizados frente a nadie. Tal vez eso sea la presuntuosidad de los *centros* lejanos o próximos y sólo sea la percepción que encaja en los paradigmas de un mundo global.

. . . nadie piensa en hacer la cultura desde el centro y la periferia, en realidad la cultura se hace. . . esto del centro y la periferia en ese aspecto es una mirada desde afuera. Yo creo que de hecho es la construcción que hacemos todos los días en este, nuestro centro. Nuestro centro, tu centro. ¿Es posible una nueva definición, es posible? Quizás está la definición y la usamos o la sentimos común los que hacemos este tipo de cosas. Quizás no estén en el material hegemónico que reproducimos, ese es el problema. No es la no existencia, es la no visibilización de esto, y fíjate que cuando alguien toca este tema siempre es reaccionario. Ahí siempre está en la periferia, en el borde, en el límite, porque no está con lo establecido. En realidad es, algo del orden del descubrimiento; en realidad es que los otros -esos otros hegemónicos- lo descubran, se den cuenta y lo descubran, nosotros ya lo tenemos clarísimo. . . . Yo sí creo que los cánones estéticos son culturales, bueno eso es sabido, son culturales porque tiene que ver con la apropiación que hace cada uno, lo que pasa es que nos vienen a juzgar con

otras lentes que no son las nuestras, el dilema de esos nuevos cánones no son nuestros, no son de la gente que los ejercen, son de los clasificadores, digamos. (Márquez, en nuestra entrevista).

Ahora, ¿cuáles son las dinámicas que intervienen en la conformación de lo ruinoso? ¿Cuáles son las fuerzas que operan sobre las cosas para que resulten en ruinas? Por una parte deberíamos distinguir:

- el olvido (personal, colectivo, comunitario, social, histórico o político) como fuerza involuntaria que desaloja de la memoria y del presente a ese objeto, determinando así su deterioro por descuido;
- el abandono como fuerza voluntaria y dirigida a determinados fines;
- la pérdida como suceso de corte impensado de conexión con las cosas;
- la destrucción por las fuerzas de la naturaleza o las acciones intencionales del hombre;
- la acción de desechar o descartar como forma de desalojar de nuestro hábitat lo que excede, abunda, sobra, ya no se usa o no tiene valor económico o afectivo.

¿Qué calidades se les imprimen a las cosas a través de estas fuerzas? ¿En qué categorías podrían inscribirse los objetos a partir de la acción de esas fuerzas?: en lo deteriorado, lo fragmentado, lo roto, lo disperso, lo abandonado, lo olvidado, lo desechado, lo descartado, lo sobrante, lo destruido. Los objetos ya no están ordenados e incluidos en sus categorías originales; *entran en un nuevo rango, en una nueva clasificación: lo ruinoso.*

CAPITULO 2. Cartografía de lo periférico.

Con el objetivo de precisar las formas de construcción ideológica y el imaginario en torno a los conceptos de centralidad y periferia, se seleccionó como unidad de análisis la localidad de Ambil¹. El motivo de esta selección -para el estudio del problema enunciado más arriba- fue su condición en cuanto a la ubicación geográfica, situación histórica, cultural y política en los Llanos riojanos, conformados conceptualmente por la historia hegemónica como un desierto improductivo, una geografía periférica y una sociedad bárbara. “Esta tensión inquietante que genera el desierto, surge por la ausencia de referencias que genera. . . ya que no ofrece puntos de ubicación, de sosiego” (Cenci, 2016, 69). Este pequeño pueblo es el paradigma de la firme resistencia dada a lo largo del tiempo por algunos pocos, a la visión practicada

desde la historia oficial. Ambil, como unidad de análisis permitió determinar las *variables que conforman el concepto de periferia como una categoría colonizada por el pensamiento hegemónico*. Las entrevistas desarrolladas a sus pobladores, y a distintos referentes -como fuentes primarias de datos- permitieron identificar las variables que intervienen en los procesos y acciones concretas aplicadas para el aislamiento, sometimiento o silenciamiento de aquellos lugares que son obligados y determinados a



Figura 2. Templo de San Nicolás de Bari. Ambil.

no ser, pero que -a pesar del poder ejercido sobre ellos- *son persistentes*. Esos factores emergen constantemente en los siguientes indicadores: la coacción geográfica; la antinomia urbano-rural; el binomio desértico-aglomerado; la situación patrimonial; el interés e importancia histórica, turística, económica y cultural dada por el estado; lo conocido-desconocido. Variables e indicadores, se toman de las leyes, decretos y ordenanzas de promoción y patrimonio; proyectos de restauración y sustentabilidad. Estos materiales también son fuentes de datos.

Las variables pueden ser analizadas clara y recurrentemente en todas las entrevistas

realizadas en Ambil, o en sus cercanías: el imaginario acerca de lo periférico o la construcción de otros centros. Los indicadores refieren al alcance de las políticas públicas; a la gestión histórica y conceptual de los tiempos y espacios: el concepto de lo vacío y lo lleno en el territorio; lo productivo y lo improductivo en una región y sociedad; lo metropolitano y lo desértico; la densidad de población; lo dicho y lo silente; lo real y lo tergiversado; lo amenazante a uno y otro lado de las palabras. El “nadie se interesa”, “no se le da valor”, “no luchamos por lo nuestro”, se repiten como letanías entre los pobladores.

Ambil tiene además un templo muy particular que emerge en una escala que impresiona en los Llanos (Figura 2). Un templo *neo-neoclásico*, partido en dos por un terremoto. En ruinas desde hace más de 100 años. Con sus torres inclinadas

poderosamente por los movimientos telúricos. Ese objeto arquitectónico ruinoso encarna la identidad del pueblo sostenida, reivindicada y defendida a lo largo del tiempo por sus pobladores a fuerza de amor, coraje y memoria. Ha sido el más poderoso ejercicio de resistencia de todo un pueblo, que *ha hecho mucho con tan pocos* parafraseando tan hermosas palabras que fueran dedicadas por un antiguo poblador a uno de nuestros escritos sobre el pueblo. Esta situación permitió analizar otra variable: la centralidad o periferia de los materiales ruinosos, en este caso arquitectónicos. Tomé como indicadores las condiciones de intangibilidad patrimonial y las acciones de preservación; lo ausente y lo presente; lo atractivo y el desinterés; lo amenazante, inquietante o desagradable en los objetos dados por muertos.

¿Por qué Ambil? ¿Por qué no *otros* lugares? ¿Por qué no *más* lugares? Lo elegimos como caso, porque es posiblemente único en la Argentina: un pueblo rural, inmerso en una geografía dilatada que fue distorsionada por una historia escrita en otra parte; acorralado en una periferia que, determinada desde el afuera, se instala –sin embargo- como un centro orgulloso de ese mundo habitado por pobladores con clara identidad y sentido de pertenencia; sus pobladores persisten allí. Y además, tiene un templo en ruinas (Figura 4 al final del capítulo). En otros lugares, hay sitios ruinosos y los pobladores se fueron; o hay ruinas y nunca hubo pobladores; o hay ruinas que han sido conocidas y reconocidas de algún modo. Ruinas que dejaron de habitar su propia periferia. Allí, como dice nuestra entrevistada la Lic. Almonacid, el pueblo sostiene su fe y por lo tanto *mantiene el derecho*. Ambil es un retrato viviente, de cómo la historia y la política pueden construir una periferia si se lo proponen. Y eso emergió del propio trabajo de campo en Ambil.

La periferia como concepto y percepto, es ante todo construida. ¿Qué ingredientes requiere? En primer término, de un centro hegemónico que haya impuesto un límite tras el cual ve una amenaza hacia su propio epicentro, y a las reglas que lo rigen. Cuando tomamos el término epicentro es propiamente en sentido sísmico, ya que la mayor fuerza emerge de él, y se expande más allá, cada vez con menos fuerza e intensidad.

Se concibe el epicentro como el que impone sus pautas culturales –desde el idioma hasta su voluntad productiva y comercial- a los inmensos territorios de la periferia. . . . La cultura epicéntrica se instala como hegemónica y, dentro de su propio panorama axiológico, se piensa a sí misma como la más avanzada. La periferia tiene que reconocerla como tal y ubicarse en su condición subalterna: su peligro mayor es el olvido de sí misma y la fascinación por lo dominante.

También el centro corre un riesgo irreparable: la autosatisfacción que le impide ver su propia otredad (Zatonyi, 2011: 62).

Un centro hegemónico -para construirse un sentido- crea la noción de límite, tras el que lo otro se descalifica y silencia robándosele la voz, con un cuidadoso guion social, histórico y político que es reproducido hasta el hartazgo. Los argumentos de descalificación pasan por las particularidades y localismos, diversos de aquella centralidad; su ignorancia, desactualización, atraso, rusticidad o ineptitud; su inferioridad, humildad, dependencia, deterioro o carencia; su ser residual, excedente, secundario, fraccionario; su improductividad o inutilidad. Vale para aplicar en los territorios, con las minorías, con los interiores, con los pueblos, y también con los objetos. A la descalificación, precede el sentido de amenaza sobre las tradiciones de la centralidad hegemónica, sobre el presente y sobre un futuro imaginado. Los objetos, sólo son museables o patrimoniales con la condición de haber hecho parte de la escenografía de la *historia grande*, o de haber pertenecido a algún *ilustre*. Otro del mismo orden, pero de una cotidianeidad anónima, es descartado, de modo que instalado el discurso acerca de lo que se dice no existe, se le resta esa existencia, otorgándosele el sentido de la *nada*: no hay *nada*, no sirve para *nada*, no hay *nadie*, no aporta *nada*.

Configurado el límite y el discurso, se acorrala lo periférico construido, con el cercenamiento de derechos, funcionalidades, identidades y aportes. Se construye el abandono para que aquello que se enuncia, llegue a ser una profecía autocumplida de la desintegración.

Desde la ociosa reflexión de Descartes, la teoría de arriba insiste en la primacía de la idea sobre la materia. El “pienso, luego existo” definía también un centro, el *YO* individual, y a lo otro como una periferia que se veía afectada o no por la percepción de ese *YO*: afecto, odio, miedo, simpatía, atracción, repulsión. Lo que estaba fuera del alcance de la percepción del *YO* era, es, inexistente (sub. Marcos, 2007: 3).

Aplastado el federalismo en forma ignominiosa, aquello que Jauretche (1973) expresaba en el Manual de Zonceras Argentinas, fue tal como da cuenta: “replegarse significaba achicar el espacio y achicarlo para facilitar la civilización” (p. 18). Achicando el espacio (o alejándolo, o creándolo como no existente), se despojaba simbólicamente a la Nación del territorio *sobrante* -ante todo por inabarcable- y con él a la riqueza de su cultura. Aún hoy, una ley que presume de proteger a los pueblos rurales

excluye a los que llama elípticamente *pueblos residuales*²⁶, considerándolos fútiles, inútiles, improductivos, sin retorno, en desprestigio de su propia cultura y geografía. Enunciar una geografía y una cultura desde la negatividad es construir un territorio vacío, yermo, desértico, sobre todo vacío de contenido, desde los criterios, el lugar y el paradigma desde el que se permite enunciarlo.

Por los mismos motivos y argumentos que se arroja a *las gentes*²⁷, los pueblos y los territorios tras los límites de la centralidad manifiesta, se arroja a los objetos que conformaron parte del cotidiano de cualquier parte -que parece no tener lugar en la historia- y a los que conformaron parte de la identidad y las costumbres de aquellas *gentes* compartiendo sus destinos. Al abandono, sucede el olvido; acto seguido, sobreviene la ruina; de modo que, no hay ruinas sin periferias percibidas y construidas como tales.

Lo periférico tiene entonces una cartografía dibujada por el abandono y muchas veces por el olvido, habitado por ruinas desalojadas del territorio geográfico, funcional o simbólico de la centralidad (Figura 3 al final del capítulo). Las personas son acorraladas o desalojadas de la geografía; las centralidades agujereadas por periferias; los objetos desnudados de su funcionalidad o de la calidez del vínculo afectivo que supieron tener.

Hay periferias que están en los deslindes, extramuros de otras; se desdibujan en las ondas de suburbios construidos como centros hegemónicos secundarios; periféricos de toda periferia. Acorraladas dentro de sus propios bordes. Las políticas públicas que conforman un imaginario de mundo y de centro, ponen en el foco sus propios paradigmas. Instalan como icónico, lo que resulta novedoso; exilian a lo viejo. Crean nuevas palabras para designar lo que entra en su mundo. Tachan de su diccionario la existencia de otras cuyas significaciones quedan sitiadas tras los límites construidos.

¿Cómo se gestiona una periferia política?: Arrasando los recursos naturales; variando los modos de producción tradicional de subsistencia; minimizando su cultura

²⁶ Régimen de promoción de pueblos rurales turísticos, Ley 27324. Esta ley refiere a los pueblos que pueden acogerse a sus beneficios y ser abarcados por ella, definiendo como *pueblo rural*, a aquellos que "constituyan un espacio no residual". Si la definición de *residuo* es "lo que queda del todo", implicaría en forma inversa, que entonces que hay espacios residuales, que fueron parte de algo considerado más amplio que ellos mismos. Por tanto aquellos pueblos que conforman parte de esos espacios residuales, serían transitivamente adjetivables también como *residuales*.

²⁷ En sentido figurado referimos al modo despectivo y enumerativo manifestado en las Capitulaciones Reales respecto de las personas de los territorios *a descubrir y conquistar*.

que tiene lógicas alternativas a las hegemónicas; haciendo que sus modos de quehacer artístico se olviden o caigan en desuso; inventando desiertos o la versión abreviada del Lado B:

La producción de nuevas mercancías y la apertura de nuevos mercados se consiguen ahora con la conquista y reconquista de territorios y espacios sociales que antes no tenían interés para el capital. Conocimientos ancestrales y códigos genéticos, además de recursos naturales como el agua, los bosques y el aire son ahora mercancías con mercados abiertos o por crear. Quienes se encuentra en los espacios y territorios con estas y otras mercancías, son, quiéranlo o no, enemigos del capital (Sub. Marcos: 8).

Así lo comprobaron en Ambil: “nos han robado el agua”:

Por supuesto tenía plantas de viña, tenía durazno, membrillo, higo, damasco, pera, plantas de flores, el pasto para los animales, todo eso tenía. Al igual que los vecinos que viven más acá, todo eso tenían. Y cuando perdieron el agua, *cuando perdieron todo el derecho del agua, se vino todo abajo, pero todo* (Entrevista a una pobladora de Ambil).

. . . cuando entubaron la vertiente y se la llevaron a 40 km. Cuentan en los Llanos: “Nos dieron un escarmiento”²⁸, cuando se hizo a 40 km el tendido de las vías, para desarticular la producción regional y con el fin de que los pueblos históricos purgaran los pecados políticos de pensar un país federal. Así pasa cuando quedan al margen de cualquier circuito turístico; o cuando se los incluye en circuitos deslocalizados de sus propias coordenadas; o cuando se atrae a los turistas, pero sin comunicación con los pobladores locales; o cuando la cartografía²⁹, los ignora en la geografía. Ha quedado en ruinas el templo del pueblo; y ya no se prenden las leds que iluminaban las ruinas estoicas. Acontece como cuentan todos monóticamente, del día aquel en que dinamitaron las ruinas del templo tres veces sin mover un ladrillo³⁰.

Esta tesis, entonces trata sobre las materialidades ruinosas construidas en las periferias:

. . . las ruinas que son otra vez y cada vez ruinas, cuando están en la periferia. En la periferia de la urbanidad periférica aún, si se permite la expresión. En la periferia de las políticas públicas. En la periferia de la historia. Ruinas a las que no les fue permitido cumplir con su funcionalidad. Ruinas que no tuvieron la oportunidad de ser escenario de la historia con mayúsculas, y que, sin embargo,

²⁸ “Las vías del escarmiento” del escritor e historiador de los Llanos Luis Aníbal Quintero, refleja la forma en que las vías del ferrocarril fueron geopolíticamente planificadas para engendrar nuevos pueblos y aniquilar a los llamados pueblos históricos (preexistentes), como una forma de escarmiento por participar de las luchas federales. Escarmiento, era el concepto usado por Sarmiento en la dicotomía *civilización o barbarie* y las distintas *formas de ser pueblo*.

²⁹ De todos los mapas rutereros de la Argentina y la zona, que fueron consultados cuando se inició esta investigación, solamente uno localizaba a Ambil.

³⁰ Cfr. con las entrevistas realizadas que obran en el apéndice.

encierran una suma de microhistorias, que bien nos pueden remitir a aquella de los grandes acontecimientos. Ruinas que aún en su sequedad infértil, no han puesto en palabras escritas sus testimonios. Pero están aún ahí, inmóviles e inútiles. Susurrándole al viento su microhistoria y rogando que quien quiera oír, oiga. Que quien quiera ver, vea. Y quien quiera entender, entienda. Ruinas que han sido sometidas a un *insilio*³¹. Ruinas que aún podrían contar, si alguien se sorprendiera y se sometiera al abismo del pasado, la historia no oficial y no oficializada (Librandi, 2015: 5, 6).

El objeto que quedó (abandonado) de un mundo personal, cotidiano, comunitario o local, pero en cualquier forma, ruinoso, empieza a pasar desapercibido, y finalmente es confinado a esa periferia a la que se lo ha condenado, tras los límites de la existencia plena como lo que fue (Figura 4 al final del capítulo). No siempre es que ya no sirve, o no es útil; no siempre es que ya no es contemporáneo, sino que simplemente ha dejado de hablarnos. Sin embargo “la materia nunca va hasta el final y el aislamiento no es jamás completo” (Bergson, 1977: 12). El objeto, así desvanecido por su propia degradación o por decreto externo, no ha muerto, sigue vivo, y aún espera su segunda oportunidad y su revancha: “la materia viva parece no tener otro medio de sacar partido de las circunstancias más que adaptándose a ellas pasivamente primero; allí donde debe tomar la dirección de un movimiento, empieza por adaptarlo. La vida procede por insinuación” (p. 108). Tras aquellos límites empieza a existir (a no-existir para el centro) ese otro mundo, donde está la nada, el desierto, o el vacío.

Estamos así ante las cinco formas sociales principales de no existencia producidas o legitimadas por la razón eurocéntrica dominante: lo ignorante, lo residual, lo inferior, lo local o particular y lo improductivo. Se trata de formas sociales de inexistencia porque las realidades que conforman aparecen como obstáculos con respecto a las realidades que cuentan como importantes: las científicas, avanzadas, superiores, globales o productivas. Son, pues, partes des-cualificadas de totalidades homogéneas que, como tales, confirman lo que existe y tal como existe. Son lo que existe bajo formas irreversiblemente des-cualificadas de existir (de Sousa Santos, 2011: 32).

La construcción de un desierto, es ante todo, simbólica. A su vastedad se le suma el silencio y -aún peor- el silenciamiento. Sin embargo, hay algo que se mueve, hay algo que crece, hay algo que vive; emerge de tierra adentro, desde el hoy y desde el ayer. De Sousa Santos, entiende una sociología de las ausencias en lo que refiere a investigar cómo lo que no existe es activamente producido como tal desde lo discursivo:

³¹ Si bien la palabra *insilio*, no figura en el diccionario, es un concepto ya muy instalado y estudiado en la psicología, la antropología, la sociología y la geopolítica. Su significado es *exilio interno*, e implica el aislamiento intramuros o intralímites.

Por sociología de las ausencias entiendo la investigación que tiene como objetivo mostrar que lo que no existe es, de hecho, activamente producido como no-existente, o sea, como una alternativa no creíble a lo que existe. Su objeto empírico es imposible desde el punto de vista de las ciencias sociales convencionales. Se trata de transformar objetos imposibles en objetos posibles, objetos ausentes en objetos presentes. La no-existencia es producida siempre que una cierta entidad es descalificada y considerada invisible, no-inteligible o desechable (2011: 30).

Cuando algo se enuncia, cuando se nombra, cuando adquiere nuevo nombre, conquista consistencia, entidad y esencia ontológica, gnoseológica y epistémica. Aquello relegado, que es o se sabe desde algún lugar, se encuadra en cierto campo, siempre y cuando las membranas que limitan lo epistémico sean lo suficientemente flexibles como para permitir el acomodamiento de la cosa, al nuevo régimen ontológico. El sujeto periférico habla y enuncia desde otro lugar geopolítico y cultural. El hablar, el enunciar, trae aparejada la ambigüedad de enunciarse a sí mismo o que otros hablen por uno, pero son lugares de enunciación diversos³². Esa ambigüedad, necesita ser explicitada, para definir centro y periferia, centro y márgenes, y comprender la carga enunciativa de lo diverso entre sí. Si se enuncia desde lo totalizador, lo periférico se transforma en una micronarrativa, casi anecdótica, acerca del gusto en un determinado lugar y contexto que son relegados a ser siempre *lo otro*. Si se elige hablar como sujeto de la periferia, los enunciados desde la certeza cobran una novedosa inestabilidad, que le permiten asumir bordes más elásticos y permeables.

En Ambil sí que saben enunciarse. Le han dado un golpe al sistema centro-periferia. *Y se han constituido en su propio centro*. Enseñan con sus actos que *cada quien habita un mundo donde construye su propio centro*. Un lugar habitable que encuadra en sus propios códigos, con su sola coherencia; con un sistema de simple filosofía de vivir, que no por ello es una forma menos profunda de existencia. La gente de los Llanos tiene su propia forma de habitar el mundo. Es una vida dura por la aspereza del clima; ascética por la escasez de recursos. Humilde por lo que exige de los otros y a sí misma. Es gente que no se doblega ni lo ha hecho nunca, y que elige todos los días vivir en Ambil, ese pueblito que conforma un sistema-mundo. Conscientes de sus límites: la sierra y la ruta. “Desde los trece años que vivo acá, siempre pertencí al pueblo, a Ambil, pero viví sobre las sierras y desde los trece años que ya nos vinimos

³² Cfr. p.36.

acá con mi papá”... En la sierra, que está apenas a unos dos kilómetros. “Es mi lugar en el mundo. Para mí sí, no hay otro. Es mi mundo, porque yo si bien no nací directamente pero me crié acá. . . . Es mi mundo”; “yo en este mundo que estoy ahora, en mi pueblo, yo puedo decir que ando con libertad. Con libertad”.

Era como si volvieran no al propio hogar, sino al del acontecer. Ese lugar era, para ellos, la casa del mundo. Si algo podía existir, no podía hacerlo fuera de él. En realidad, afirmar que ese lugar era la casa del mundo es, de mi parte, un error, porque ese lugar y el mundo eran, para ellos, una y la misma cosa. Dondequiera que fuesen, lo llevaban adentro. Ellos mismos eran ese lugar (Saer, 2002: 59).

El mal, incluso, podría llegar desde la ruta, en forma de desconocido “se va a ir a la ciudad. No quiero porque uno ve tanto peligro, tanto, no sé si maldad o no sé qué”... La añoranza se inviste de promesa: “Estoy lejos, pero voy a volver”³³.

El día que yo le tenga que dar vuelta a la llave para cerrar la puerta, será el día que habré perdido mi libertad. Si bien a veces vienen muchos viajeros y bajan a ver la iglesia, pero muchas veces nosotros no sabemos qué personas son. ¿Ves?, esa es otra, porque nosotros siempre estamos al salto. Nosotros vemos siempre pueblo calladito, pueblo silencioso, chiquito, pero siempre puede pasar algo y ese es el temor nuestro acá” (entrevistas a una pobladora de Ambil).

La figura del extraño, que es el que no ha estado el día anterior, y el previo, en Ambil. Porque la regla es esta: si usted ha estado dos días, ya es de allí; por eso lo saludan todos.

Los Llanos fueron conformados en la geografía política argentina, y en el imaginario histórico-social, como el desierto. Sin embargo, hay un mojón que es el templo de Ambil que se yergue adusto y ruinoso entre la rasa extensión de los Llanos: es lo que define ese espacio. Atrapa al viajero y lo hace entrar al pueblo. Es la escala del templo en esa inmensidad lo que capta al de afuera –según nuestra entrevistada la D.I. Paula Pina Márquez-, pero también sintetiza que para los *de adentro*, son cautivados por la familiaridad de esa arquitectura que los domina y a la que reverencian como parte de su identidad. Y allí, entonces se ve que ese templo en ruinas³⁴ (Figura 5, al final del capítulo), que ha resistido dos terremotos y más temblores, dos cargas de dinamita, el paso del tiempo, y la desidia de las políticas de conservación, es el símbolo-monumento-documento; la demostración de que lo periférico puede ser el centro de sí; y

³³ Comentario realizado en una red social.

³⁴ Cfr.p.15.

que la ruina puede hablar en la voz de sus custodios. Las formas de resistencia social y cultura no siempre se construyen en los grandes movimientos:

La historia no se transforma a partir de plazas llenas o muchedumbres indignadas sino, como lo señala Carlos Aguirre Rojas, a partir de la conciencia organizada de grupos y colectivos que se conocen y reconocen mutuamente, abajo y a la izquierda, y construyen otra política (Sub. Marcos, 2007: 9).

En el objeto ruinoso, olvidado o abandonado, hay algo que sigue latiendo; una fuerza que busca manifestarse; una energía que espera para gestar su propia transformación y regeneración; ha sido olvidado ¿por quiénes?, ¿por todos?, pero a pesar de ello, acumula memoria en una elegía³⁵ de la transformación, ya que

(...) se implanta en nosotros la idea de que la realidad colma un vacío, y de que la nada, concebida como una ausencia de todo, preexiste a todas las cosas de derecho, si no de hecho. Esta ilusión es la que hemos tratado de disipar mostrando que la idea de Nada, si se pretende ver en ella la de una abolición de todas las cosas, es una idea destructiva de sí misma, y que se reduce a una simple palabra; y que si, por el contrario, es realmente una idea, se encuentra en ella tanta materia como en la idea de Todo (Bergson, 1977: 31).



Figura 3. Templo de San Nicolás de Bari. Ambil,

³⁵ Proponemos este término como forma de distinguir lo épico y contraponer al ensalzamiento de la leyenda, la lamentación por lo perdido, y en esa forma poética, la reconstrucción de la memoria.



**Figura 4. Templo de San Nicolás de Bari (detalle).
Ambil.**



**Figura 5. Imagen del Templo de San Nicolás de Bari
anterior al derrumbe del frente.**

CAPÍTULO 3. Lo ruinoso en las artes visuales y audiovisuales

Lo ruinoso arquitectónico como narrativa en el cine

La película “El viaje”, de Fernando Solanas (Argentina, 1992), se inscribe en esa categoría de películas de recorridos interiores con cariz de odiseas. Satírica, onírica y grotesca, echa mano a una narrativa nómada, incluso errante. La relación tiempo-espacio, es vinculante para la historia, *son* el relato. El argumento podría ser resumido en dos líneas, y sin embargo, se cuenta desde la acumulación secuencial de imágenes más que por la palabra. Los hilos sinuosos van y vienen hacia el pasado; otra voz narrativa (la del padre del personaje principal) y los personajes de ese relato, salen al encuentro del protagonista para volver a contarse. Sus vidas emergen desde las historietas o cómics realizados por el padre de Martín, el protagonista, para revivificarse y recontarse en la crónica que construye el hijo, a través de la que se formará una idea de su padre. El “flashback” se da en un enlace entre múltiples memorias: la del hijo, la del padre y las de los personajes contados y revisitados.

Un viaje en barco, en bicicleta por la estepa silenciosa, en bote por las aguas inconmensurables de la inundación, en tren. El espacio se complota con la duración y el recorrido para mejor manifestar el tiempo; un espacio en el que el tiempo es el conector, ambos articulados en forma de “bloques de movimiento-duración”.³⁶

El film es enteramente una metáfora de Latinoamérica fragmentada, sumergida, violentada, corrompida, pero a la vez solidaria, esperanzada y exuberante de todo: de poder, de desolación, de silencios, de selvas, de montañas, de agua, de solidaridad, de tradiciones y de pasado... Lo metonímico es grotesco y lacerante a la vez. Lo nómada - lo errante- es parte de la narrativa argumental de la película, una inusual “road movie”. Nomadismo argumental, nomadismo metodológico. El relato no se realiza desde el panorama, sino desde el tránsito por las distintas culturas y espacios, tiempos y memorias, resignificándolos.

El espectador es incorporado a la lógica nómada. Es invitado a ir y venir en los escenarios en ruinas: la Cárcel de Ushuaia, Epecuén (Figura 6), galpones industriales de estructuras de hierro y el albergue Warnes; a participar del espacio a través del reconocimiento y la familiaridad de esos lugares, de las referencias sociales y políticas

³⁶ Deleuze, Gilles (s/f). “¿Qué es el acto de creación?” Conferencia de los martes en FEMIS (s/p)

muy reconocibles; de las citas y pastiches (las perspectivas metafísicas aludiendo a las pinturas de De Chirico y de Fortunato Lacámara con el recurso de la ventana abierta que deja ver el paisaje y la vinculación entre el adentro y el afuera); de los collages de edición (las imágenes en



Figura 6. Pino Solanas (1992). "El viaje". Fotograma en Epecuén como locación.

movimiento de la demolición del albergue Warnes, reiteradas varias veces). A la vez, lugares, objetos (por ejemplo el bombo, los cinturones del ajuste), personajes con carga simbólica, se construyen como fetiches. Se crea una nueva continuidad en el hervidero de actos discontinuos que cobran otra secuencia.

La película colombiana “La estrategia del caracol” (1993), de Sergio Cabrera, recupera la idea metafórica de llevarse la casa a cuestas, como hace el caracol (Figura 11 al final del capítulo). Inspirada en un hecho real, la película tiene dos espacios centrales de representación: la ciudad y la arquitectura; la ciudad es el contexto narrativo y la arquitectura, el texto. La película se encuadra en un drama costumbrista y una sátira potente, pero -por sobre todas las cosas- es política y de identidad, porque expone críticamente los dolores de una sociedad desangrada por su codicia y carencias. La trama de esta película está pensada en ese sentido de recuperación de la memoria del material que ha devenido detalle o fragmento separado de un todo, velado o deshabitado y desertificado de sentido. La ruina arquitectónica desguazada elemento a elemento. Desatrapada del todo original para ocupar un nuevo lugar y reconfigurar otra totalidad, una nueva forma que dialoga con la que fue. Esa reparación de forma, esa recuperación formal en arte, no es en total identidad con la forma originaria sino que deviene en otras formas poetizadas, fractalizadas y regeneradas, pero nunca clonadas. Ese detalle abandonado, de un todo ya ruinoso, invisibilizado en la periferia, tiene entonces su reparación, su epifanía, su revitalización desde lo artístico y cuenta historias mínimas, pero sencillamente humanas.

Cuando Sergio Cabrera elige en lo ruinoso y lo periférico sus materiales, habla desde Latinoamérica. La película en realidad es el diálogo entre dos arquitecturas

simbólicas: la arquitectura de la riqueza, de la burocracia -por una parte- y la arquitectura de la pobreza, del despojo, del abandono, por la otra. Pero también de la vida en comunidad y de la solidaridad. La humanidad toda está representada en los de adentro y los de afuera de la casa. El argumento se desarrolla en el contexto de los desalojos de inquilinos de esas propiedades compartidas o usurpadas colectivamente para vivienda comunitaria. Esa comunidad tiene su victoria en las conclusiones individuales de las narrativas de los personajes y en forma comunitaria, al dejar develado un muro con el frente de la casa reproducido como un mural, con la leyenda: “ahí tienen su hijueputa casa pintada”. Ese muro ficticio sustituye a la arquitectura real que ha sido desmontada y cada detalle transportado clandestinamente hacia un nuevo lugar, para desde la ruina, reeditarse.

El abandono, la ruina y la periferia, entonces son causa, material, y contexto del desarrollo narrativo y ficcional de esta película en la que los escombros narran esta historia.

La casa es un territorio de disputa, *pero se transforma en personaje que actúa su propia destrucción y reconstrucción a manos de otros*. Ella misma habla desde esos escombros, desde su propia ruina y abandono: una estructura oscura, despojada y mohosa. El film tiene la textura de una película familiar, poco prolija, desvaída en su imagen, así como se velan los recuerdos, con una fina capa de olvido a veces, o con un manto de exageración, otras. El interior de la casa se intuye, se alude y la casa se va dibujando sola en la historia, sin planos ni tomas descriptivas. Solamente rechinar de puertas, penumbra, paredes descascaradas, detalles enfocados en picado y contrapicado; su arquitectura, sin embargo, a partir de cada detalle cobra forma, insinuándose. El inventario de lo trasladado con la estrategia del caracol (Figura 11, al final del capítulo), se narra en la voz del “paisa” al periodista, pero no es necesario que aparezca en imagen. La casa va *apareciendo* con cada cosa que desarman los pares de manos en lo que se percibe un trabajo entusiasta y febril y que luego se transporta saliendo por una casa abandonada ubicada en una esquina de la cuadra opuesta de la manzana. La luz, la sombra proyectada y la penumbra, juegan un papel importante en la reconfiguración que se hace el espectador -desde el detalle- acerca de esa casa. Los personajes actúan sus historias personales dentro de la narrativa mayor que es la de la propia casa en ruinas; son seres que perviven en esa casa con sus propias historias, pero también se han dejado habitar por el edificio ruinoso, que es su causa. La causa los transforma

desarrollando una épica colectiva y la casa tiene para cada uno, su posibilidad de redención. Un tiempo cadencioso acontece en la casa. En ese tiempo y lugar confluyen la fe, la legalidad y el escepticismo mientras toda la casa es transportada en sus detalles y fragmentos. “La memoria es cosa de cada uno”³⁷, es por eso que cada quien resguarda para el traslado, aquellas cosas que lo atan al inquilinato.

La imagen de archivo como ruina y material

La película “No” de Pablo Larrain (Chile, 2012) relata los acontecimientos que rodearon a la campaña de 1988 para decidir acerca de la continuidad o no de la dictadura de Pinochet, plebiscito que condujo a la apertura de elecciones democráticas. La narrativa de la película se desarrolla desde la perspectiva y la mirada de un publicista que clandestinamente diseña la campaña por el *no*. Se trata de un film-ensayo, por su potencia analítica en búsqueda de la verdad, pero también por las formalizaciones estéticas.³⁸ Larrain asume una postura y por lo tanto una mirada. La forma de construir el relato es precisamente nómada en varias acepciones; por un lado, el argumento de la película parecería estar diluido dentro de la propia historia de Chile que se cuenta, no solamente desde las pocas voces de los personajes sino desde *imágenes dentro de las imágenes*. Prólogo, nudo y desenlace, son conocidos con la complicidad del espectador. Un televisor casi omnipresente nos pone en situación a través de fragmentos de imágenes y videos de noticieros de la época, fragmentos de archivo, imágenes con marcas del tiempo, que son recuperadas en una producción que incluye el “found footage”. Nos cuenta la historia dentro de la historia, desarrollando palabra y acción los propios personajes de la época. Las imágenes del pasado se imbrican con las imágenes propiamente filmicas y los límites entre los lenguajes se diluyen: el relato televisivo entra en la película; el proceso publicitario, la recorre. El espectador de cine ha sido eventualmente protagonista de aquella historia que se cuenta desde el televisor fragmentariamente y se une con el hilo narrativo de la película. Ahora es nuevamente espectador de aquel recuerdo, ve el rectángulo de proyección en el cine, pero entra en la película para ver la TV. Los testimonios de los familiares de víctimas de la represión, interponen lo documental dentro de la ficción. *La metodología es nómada, a través del transformato.*

³⁷ Cita del libreto de la película.

³⁸ Machado, Arlindo (s/f). “El film ensayo”, s/l, s/p.

En “Elvira en el Río Loro” (Villafañe, 2009) -producción que podríamos catalogar como *carta audiovisual*- se sobrepone la historia familiar casi excepcional que vincula a una familia tucumana con 8 hijos varones (según la tradición de entonces el 8º hijo varón sería ahijado del Presidente de la República, en este caso de la Presidenta María Estela Martínez de Perón), con la historia de un exiliado en la época previa a la última dictadura militar en Argentina, cuando ya había empezado a actuar la terrorífica Triple A.

Simultáneamente y en primer plano la voz de una mujer, Belén, inicia otro relato. El de las cartas de un hombre amado ya en el exilio, en un país que describe, pero no nombra - aunque luego insinúa con inseguridad - que podría ser Francia. Poco a poco, las imágenes del reportaje familiar cobran densidad al incorporarse mayor cantidad de fotogramas, que, rayados, intervenidos gestualmente o por el tiempo, le dan una movilidad extra,



Figura 7. José Villafañe (2009). "Elvira en el Río Loro". Fotograma.

una interferencia al relato también producida por los comentarios intrascendentes del conductor. Irrumpe un fragmento de una película que evoca a Groucho Marx; se intercalan viejas filmaciones del “backstage” de los programas en vivo del canal 10 TV, donde se supone que el personaje ausente trabajaba. Fragmentos de películas de deportes, que se presume robaba para hacer una compilación en memoria de su madre, patinadora olímpica: el “found footage” jugando a ser dentro del argumento mismo (Figura 7). La imagen de una mujer, que está con un niño y un hombre en el Río Loro, un bello balneario de la provincia; quizás solamente una familia –cualquier familia, no la de Elvira- gozando de la naturaleza pintoresca, bucólica, exuberante. Una imagen de familia que es prestada al relato en ese montaje. Dos historias de familia, enlazadas a la vida pública e histórica, en una relación no lineal, ni totalmente clara.

Villafañe encuentra, revisa y recupera los rollos de 16 mm de canal 10 de Tucumán. En los canales de provincia hay enormes archivos de imágenes no siempre revisitados. Con la técnica del “found footage”, va tejiendo entre las escenas cotidianas,

privadas y públicas, y la ilación de acontecimientos del tiempo largo, la narrativa de una historia trunca. No adultera los sentidos originarios de las imágenes, pero en el montaje y el relato, a Villafañe no le interesa ser conciso sino generar confusión para revivir el clima de época. El sistema de doble causalidad: hay más de una historia vinculadas a la gran historia que las abarca y comprende.

En “Buscando a Larisa” (2012) Andrés Pardo -su director- va desde la recontextualización de imágenes en una especie de documental de “found footage” de lo cotidiano en el que el eje es la búsqueda real de Larisa, hasta la contextualización original de esas imágenes. Realiza este film-ensayo a través del montaje y por medio de la propia producción va haciendo teoría colectivamente (Figura 12, al final del capítulo). La película no habla sólo de Larisa, ni de su familia, sino que a través de ellos nos interpela acerca de varios puntos referentes a la génesis del archivo olvidado y ruinoso: 1) ¿cómo el metraje familiar abandonado llega a ser desechado?; 2) ¿cómo la fruición por almacenarlo, coleccionarlo y clasificarlo lo transforma en archivo?; 3) ¿qué derecho tiene el cineasta de apropiarse de esas imágenes que le son originalmente ajenas y de develar -en cierta manera- algo de la historia de esa familia ignota?

Algo tienen los films familiares ya que existen en algunos lugares del mundo los bancos donde se archivan y almacenan: el “Center for Home Movies” (de la Sociedad de Archivistas Americanos); *Old film Center*; ARCA (Archivo Regional de Cine Amateur, Argentina); la filmoteca de la Universidad Nacional de México, entre otros. En esos lugares, reales y virtuales, se pueden subir, donar, ver o reapropiarse de películas de registro doméstico. Algo tendrán... cuando en distintas locaciones del mundo, se realiza en octubre de cada año el “Home Movie Day”, el “Día Mundial del Cine Casero”: la proyección en sala comunitaria de películas familiares en bruto y/o con montaje de cineastas.

Pardo une múltiples planos de realidad en esa búsqueda y en ese montaje, dando respuestas en la búsqueda colectiva de la memoria, el recuerdo y la evocación. Lucha con las imágenes familiares en su propio terreno. Recupera y explota las marcas del tiempo en los materiales así como la memoria y la desmemoria en las personas. Trabaja con el recuerdo, la memoria y la identidad. Esas imágenes, podrían ser las de cualquier familia de clase media en los años '70. Filmado en México en Súper 8, el montaje sale a la caza de empatías furtivas y de evocaciones del espectador y los ocasionales protagonistas secundarios. El espectador desconocido o desconociente de esos ignotos

que aparecen en pantalla, sin embargo, los siente conocidos. El cine familiar latinoamericano tiene esa experiencia de acercamiento: aporta información sobre las formas familiares. Se diferencia al cine comercial de temática familiar -al cine como espectáculo- cuya relación es más distanciada. El proyector y la proyección colectiva también son protagonistas, al igual que el haz de luz: los encargados de dar entidad a la fantasmagoría que se vuelve más real a través del aparato cinematográfico primigenio. Los integrantes del equipo de producción y entrevistados dialogan con las imágenes, con el recuerdo y el olvido. Se filman en acción; no esconden los procedimientos ni las intenciones. Los entrevistados de distintas organizaciones encargadas de la preservación patrimonial van dando una lectura conceptual a la filmografía familiar; los conocidos de la infancia de Larisa -o que estuvieron en contacto con el material de algún modo- son especialistas en recomponer y especular acerca de la sensibilidad en torno a esas imágenes. La antropóloga entrevistada Amanda de la Garza Mata, da cuenta de cómo esas imágenes de una familia en particular hablan de la vida, la composición, el imaginario y la historia de las familias en general. Esas imágenes actúan como refuerzo del recuerdo -dice- y muchas veces no se sabe si se recuerda el momento o se recuerda la imagen reproducida o vista tantas veces. Las imágenes se conservan precariamente, a oscuras, abandonadas, olvidadas, pero ahí están, listas para emerger. Esos materiales pueden reconstruirse hasta el infinito ya que el universo de experiencias que se pueden vivir con el cine familiar, son vastísimas. La imagen filmica migra en su reedición y nueva forma a otros soportes digitales. El tiempo acontece también en la fase de producción y quizás sea el proceso lo performático, lo ritualizado, aquello que medita emergiendo: la memoria en la creación colectiva. Con cada hilván se va y viene sobre el espacio, pero también en el tiempo.

Pardo es un arqueólogo cinematográfico: busca datos cuadro a cuadro, escruta fuera del centro, desencuadra su visión, localiza y deslocaliza las imágenes, lanza un llamado por las redes, busca a Larisa, se lanza a una aventura detectivesca aproximándose de a poco a su entorno inmediato. La encuentra, le escribe, la llama; se reúnen y logra sus respuestas. Pardo condensa la premisa de Wees acerca de la supervivencia de las imágenes: “El reciclaje de metraje encontrado puede requerir nada más que encontrarlo y mostrárselo a alguien que lo aprecie” (1993: 5). Sin embargo, Pardo va más allá, se apropia de las imágenes, realiza una tarea investigativa, compila metrajes temáticamente asociados, produce imágenes del presente forzando las relaciones con la temática del

film; se interroga y dialoga con los materiales realizando un montaje donde el metraje documental y testimonial producido se une a la filmografía autobiográfica de distintas épocas y a las películas familiares de Larisa encontradas por casualidad en un “*tianguis*”.

Lo que sobra: la ruina del consumo

Francisca Aninat -artista chilena- realiza instalaciones acumulativas, formando pendientes o barrancos de materiales tales como cartones, restos de periódicos de Latinoamérica y telas desgarradas, todo cosido por colaboradores –precariamente- con hilvanes. La obra

“Interior/Exterior” (Figura

8); **Error! No se encuentra el**

origen de la referencia., alude a cortes territoriales.

Son restos y fragmentos recolectados en la ciudad de

Londres que se eligen según

la procedencia de su

manufactura. La acumulación

se sostiene con la precariedad

del apilamiento y se derrama

sobre la base, entrando en contradicción con el esfuerzo desarrollado para recopilar los

materiales, o mejor dicho, para construir esa materialidad originaria. En la obra se trata

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.

de hacer de esos desechos nuevamente un material.



Figura 8. Francisca Aninat (2007). "Interior-Exterior".

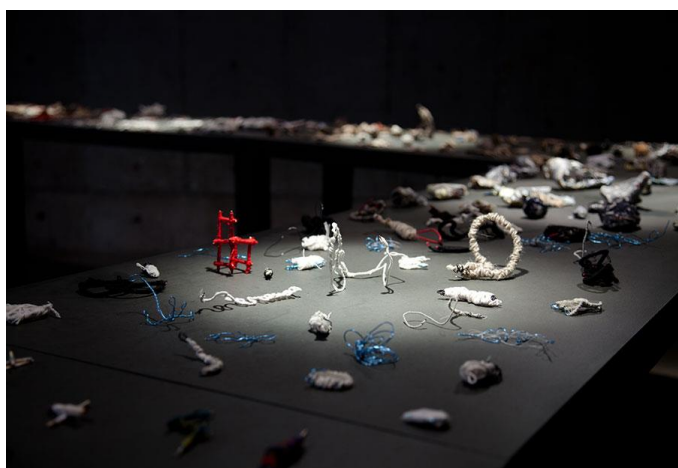


Figura 9. Francisca Aninat (2011). Créditos: Nicolás Rucpich.

automáticamente: barquitos con las servilletas de papel, flores con los papeles del chocolate, muñequitos con los plomitos y alambres de las bebidas espumantes. Fueron invitados a *hacer* con materiales tales como restos de telas, alambres, hilos. El *tiempo muerto*, ese tiempo inactivo, ese que *no se pasa más*, también es transformado en material colectivo de una obra de proporciones mayores. Las microproducciones de *esa comunidad casual*, son expuestas conjuntamente por Aninat; cada producción completa se transforma en un detalle de ese tiempo colectivo de los pacientes. La obra, está compuesta *diacrónicamente* en esos tiempos cruzados y de esperas desesperantes que de esta manera se vuelven persistentes. Lo prueba Aninat haciendo de la metodología de producción una actividad entre lúdica, enactiva e introspectiva; entre automática y distante, con rasgos de automatismo psíquico, ya que -cuando se hace un análisis- hay una fuerte conexión simbólica entre los momentos y la forma. Ella compone una instalación entrelazando los hilos de esas tramas hechas por desconocidos en un todo integral, atravesando como una nómada el espíritu y el tiempo compartido de esas personas que estarán vinculadas ahora en una obra en la que el desecho banal ha sido restaurado a una condición de material y elevado a la categoría de artístico generándosele una memoria a la que contribuyeron todos. Quedan de esta manera unidos, el tiempo y el espacio.

Los objetos cotidianos en ruinas

Doris Salcedo, juntando objetos de la misma naturaleza, vez a vez, arma una red de caminos por donde se reconstruye el cuerpo y la historia ausente de los desaparecidos y desplazados. En cada objeto habla desde la perspectiva del otro y el silenciado -en la completud de esa obra- empieza a hablar. Doris Salcedo se involucra en la historia de las víctimas de la violencia, de aquellos que fueron arrancados violentamente de la vida; se entrevista con sus familiares, se hace carne en la historia, rescata sucesivos objetos que podrían ser coleccionados por sus idénticas propiedades, pero que a la vez se diferenciarían. En el caso de los zapatos, pertenecieron a distintos sujetos, los une la misma tragedia. El ser de estos zapatos en este caso no sería ya la *cosidad* en tanto zapatos, sino la esencia universal de lo que ellos representan: el andar, el movimiento, o la quietud, la presencia o la ausencia.

El término *atrabiliario* en una de sus acepciones, refiere a la adjetivación de lo violento. Etimológicamente proviene de “atra”: atroz, “bilis”, relacionada a la amargura. El atra-bilis, entonces, no es cualquier violento, ni cualquier violencia, es aquella que

además, puede ocasionar atrocidades, es decir, acciones de excepcional brutalidad, desmesura y desproporción por su violencia.

En “Atrabiliarios”, Doris Salcedo presenta una veintena de nichos abiertos en las paredes y ubica en esas hornacinas, zapatos, en pares o solitarios, en distintas posiciones. Son zapatos que pertenecieron a víctimas de masacres en Colombia. Una colección, que se agrupa por la repetición del objeto, pero se hila por la fuerza interior de esa violencia que los condujo a esa sepultura. Esos nichos, están cerrados, velados y opacados con vejiga sobada de vaca, cosida a los bordes del muro, con algo como una sutura que no alcanza a cicatrizar porque tiene nuevas púas que laceran a su vez nuevamente, los zapatos vencidos de los ausentes. Vejiga de vaca, despojo. Zapatos usados, gastados. La repulsión del material. La repulsión del desecho, del resto y a la vez el indicio de la presencia humana. Las herramientas de sus itinerarios en vida: sus zapatos. La opacidad de esa piel de las entrañas, interpuesta entre la vista y los zapatos, connota la mirada lacrimosa del que ejerce la memoria cuando la dispara el recuerdo; la mirada empañada del condolido; los zapatos velados por sus propias lágrimas. Es la forma sublime y soportable de hacer presencia de la ausencia. De dar voz al abandono y a través de los materiales, al vencido. Esos objetos profanos, cotidianos, los zapatos, han sido llevados a un rango casi religioso, y allí están, en un altar, sigilosos. A través de las cosas en sí mismas el hombre produce sus metáforas que no pueden ser tomadas como las cosas de la tragedia en sí para re-vivirla con cierta calma y serenidad. Un comportamiento estético de *extrapolación alusiva*, un aspecto tolerable de las cosas terribles; una fuerza mediadora, poética, entre esa tragedia y nuestra capacidad de soportarla. La violencia, el terror y la ausencia, no dichas ya de modo de una metáfora petrificada a través de los siglos, sino de una forma repetida, pero diferente a la vez, interpretando el mundo en una forma más humanizada (Figura 10).

En “Atrabiliarios” de Doris Salcedo (y en todas su obras hechas con objetos ruinosos del cotidiano, en general), uno imagina que en el espacio donde se expone la obra están solamente aquellos que tienen una presencia real. Sin embargo no, la ausencia se viste de espectro en esos zapatos vacíos y velados. Las ausencias en los objetos del abandono, nuevamente cobran esencia de ser. Y lo ominoso que es aquello que se percibe, pero no se puede explicar... vuelve a cobrar sentido.

Una palabra se convierte en otra, una cosa se transforma en otra distinta. De esta forma, se dice, funciona del mismo modo que la memoria. Imagina una inmensa

torre de Babel en su interior y un texto que se traduce en miles de lenguas distintas...con un clamor que resuena en un laberinto de habitaciones, pasillos y escaleras, cientos de pisos más arriba. Repite. En el ámbito de la memoria todo es

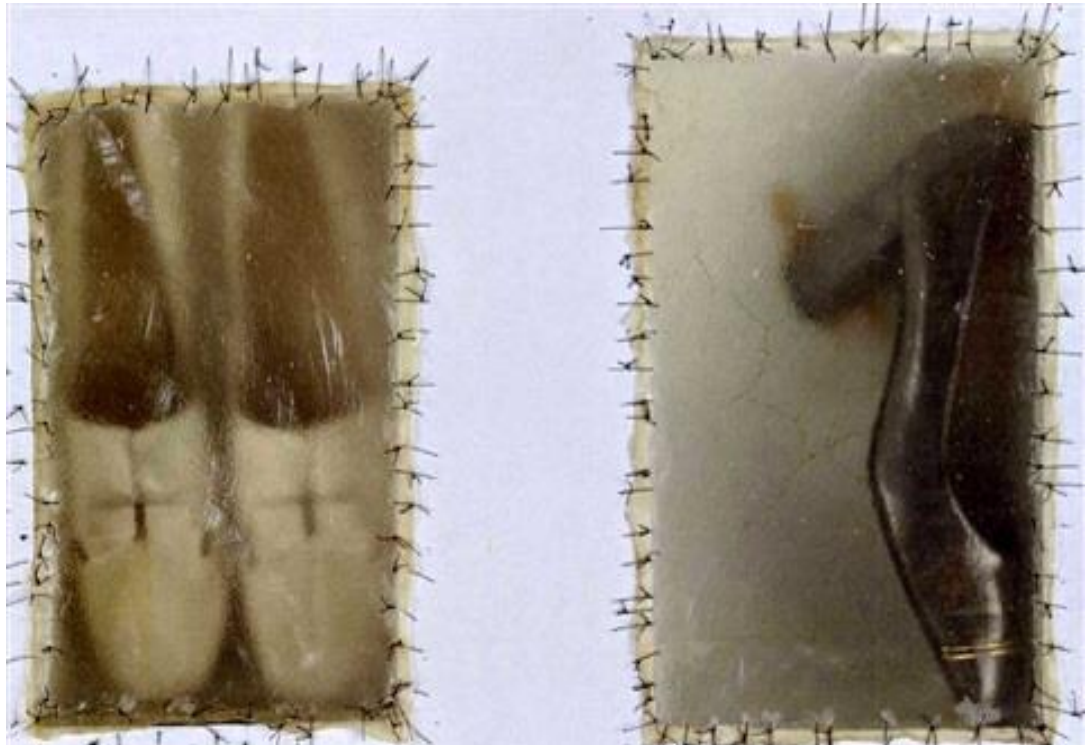


Figura 10 . Doris Salcedo. Atrabiliarios. (Detalle).

lo que es, y al mismo tiempo, algo más (Auster, 2012: 195).

Doris Salcedo le hace ganar al tiempo elasticidad. Eso acontece en esa nueva realidad de obra, en el ahora-ahora, pero evoca metafóricamente el ahora-que ya es antes. “Todo el mundo conocido reposaba sobre nuestros recuerdos” (Saer, 2002: 6). La memoria es el punto de contacto del espíritu con la materia. La memoria no es una fantasmagoría ni una incandescencia que emerge del interior del cerebro. El presente involucra ya un pasado y se acopla a él a través de la memoria persistiendo a través suyo. La memoria se transforma en insurrección no sólo de lo individual sino de lo colectivo, porque se participa en una historia que a la vez se reconstruye, acabada la ilusión de la aprehensión del tiempo, que se desvaneció para cada individuo en un pestañeo. La escena funde el pasado y el presente en un solo acto, puesto que la memoria es quimérica en el sentido freudiano de que cada etapa de la evolución de nuestra psiquis encierra y porta las consecuencias de la anterior. Así construiría también su historia colectiva una sociedad.

“Atrabiliarios” –con los zapatos- es una *colección* de objetos dolorosos que entrañan recuerdos individuales de una memoria colectiva, y que sumándose a otros

objetos de la misma identidad, construyen un nuevo ser, marchitos de su esplendor y encarnando en la repetición una nueva fuerza de voz. Los objetos con denominador común evocan algo y traen un recuerdo a la superficie. Evocan historia, y –en el caso de “Atrabiliarios”, para seguir con el ejemplo- el zapato, la hace germinar en forma concreta, dando nuevos pasos metafóricos. El artista debe estar mucho tiempo hurgando para que eso acontezca.

En la boca oscura del gastado interior de un zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena... En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra... Este utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio (Heidegger, 1984: 23-24).



Figura 12. Sergio Cabrera (1993). "La estrategia del caracol". Afiche de presentación.



Figura 11. Andrés Pardo (2012). "Buscando a Larisa". Afiche.

CAPÍTULO 4. La revancha de las cosas ruinosas.

Todo cuanto la gran ciudad desechó, todo cuanto perdió, todo cuanto desdeñó, todo cuanto pisoteó, él lo cataloga y colecciona. . . aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada, se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa Industria adoptaron la forma de cosas útiles y agradables
(Sontag, 2016: 83).

Este capítulo tiene por objetivos: 1) determinar las formas en que opera la memoria del material; 2) enunciar los modos de construcción colectiva de la memoria de los materiales del abandono y la periferia; 3) vincular teorías de distinta procedencia y campos, que fundamenten la validez de lo ruinoso, abandonado, desechado y fragmentado en la periferia como materialidades con memoria; 4) proponer una reología³⁹ especulativa en torno a lo ruinoso de las periferias como materialidades del arte; 5) describir procesos en referencia a la transversalidad del tiempo en la producción con este tipo de materialidades.

Tomada como unidad de análisis la narrativa sobre el templo de San Nicolás de Bari en Ambil, la apertura y calidez de sus pobladores permitió desarrollar entrevistas que fueron las fuentes de datos para obtener elementos concluyentes en la reconstrucción de la voz y la memoria de *algo* en ruinas, en este caso un objeto arquitectónico. Porque ellos, los orgullosos pobladores, son la voz y la memoria de su templo. La realización de entrevistas con vecinos y actores comunitarios en el sitio mismo donde el ícono identitario es un templo en ruinas, fue lo que permitió relevar las dinámicas sociales en la construcción del imaginario acerca de lo desechado y *presuntamente olvidado*. La variable a analizar en este caso fue la construcción colectiva de la memoria y del material, tomando como indicadores el recuerdo expresado acerca del templo, la evocación que provoca, la concurrencia y confluencia de tiempo y espacio en ese templo, así como las recurrencias, intersecciones y tensiones

³⁹ Cfr. p.14. Boris Groys en "Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente" explica que la ciencia que estudia el comportamiento de los fluidos se llama reología, y que él pretende en su libro, construir una reología del arte, pensando entonces el arte como fluido, contradiciendo el principio original del arte respecto de la detención del tiempo. En esta tesis, suscribiendo a su teoría, proponemos seguir la traza en el desarrollo de los procesos de ruina de las cosas, su posibilidad estética de convertirse en materiales, de regenerarse entrópicamente (perdiendo algo y ganando otra cosa) a través de la memoria, y convertirse en objeto artístico y acontecimiento en el arte. En suma, el desarrollo investigativo sobre el fluir de la ruina.

en los relatos que confluyen en él. En suma, tomando como indicadores también los modos de restitución simbólica del material y sus aspectos narrativos.

¿Por qué elegir un objeto arquitectónico ruinoso y no *otro* objeto arruinado, pero portable? Porque tiene una clara localización; porque la arquitectura *es* un objeto artístico, que a su vez *puede* convertirse en *material artístico*. Y además, *porque se le puede seguir claramente la traza en la conformación de sí como ruina, y la restitución de su memoria en la voz y las vivencias de su comunidad*. Los objetos portables, aunque ruinosos, pueden haber estado rodando largo tiempo y por vastos espacios; están escindidos seguramente, de su hábitat humano original y de aquellos que pueden decir algo sobre ellos.

Tres edificios religiosos hay en Ambil. Dos en ruinas. Uno mucho más antiguo que el otro, y en peor estado. Todos, sin embargo, se apuran en señalar como el Templo de Ambil, al edificio fracturado al medio, ubicado a un lado de la plaza central, y no a la capilla al otro lado. Las ruinas del otro templo, construido por los jesuitas y devorado por el monte sólo cuenta para la anécdota, pero no para la memoria. Un primer aspecto que los entrevistados señalan para elegirlo sobre los otros dos, es el *identitario*. Sienten a ese templo como el ícono que los representa. Es el *objeto único, el emblema*. Según dicen, el templo es:

. . . lo que a nosotros nos representa y nos identifica como pueblo. . . es único, es algo que nos representa como pueblo, lo llevamos totalmente impreso en nuestro corazón. . . es algo que es muy nuestro. Algo que nosotros, yo por lo menos lo amo, y al igual que mi familia amamos profundamente lo que nosotros tenemos. . . es el lugar de fe que nos han legado nuestros antepasados (Doña Isabel Llanos, entrevista, 2018).

. . . algo histórico que hubo en el pueblo. . . Porque tiene mucha más historia. . . Todos estamos orgullosos de eso; cuando se derrumbó la parte de adelante en el 2003, estaban todos en la plaza y se les caían las lágrimas al ver que se derrumbaba (Sra. Natalia Aballay, entrevista, 2018).

. . . nosotros siempre teníamos la mirada en la otra iglesia grande que esa sí quedó como la iglesia principal de Ambil. . . porque siempre estuvo allí . . . Y te preguntan “¿Esa es la iglesia de Ambil?”, “Sí”, “¿Vos sos de ahí?”, “Sí”. Ahí uno se siente identificado (Sra. Ana Bella Llanos, entrevista, 2018).

. . . algo histórico en el pueblo, es lo único que nos representa, y que tenemos como el mayor valor del pueblo. Que está en pie –digamos- desde siempre, claro. Muchos lo conocen a Ambil por la iglesia (Sra. Isabel Quinteros, entrevista, 2018).

Y los chicos de la escuela repiten: “historia, identidad, nos representa”. Los recuerdos propios y los ajenos, y los recuerdos de los recuerdos; los de todos y los de ninguno; los de los presentes y de los ausentes evocados, *todos* se aprestan a entretejerse en perfecta ilación para conformar la memoria de su templo en ruinas. Esa que testifica la vida y la historia cotidiana de todos. Los de antes y los de ahora. La misma comunidad que lloró unida el derrumbe de la fachada de su templo; la que enfrentó valiente la amenaza de dinamitarlo en el proceso militar por tercera vez; la misma comunidad que dice estar desunida ahora, a la hora de reclamar. Esa comunidad coincide sin embargo, en que ese Templo, los representa. Suyo, de ellos. Ni del estado ni de la iglesia. Por eso señalan que es un templo, no una iglesia.

Dice Maribel García²³ en torno a su idea de los objetos y la memoria:

. . . el significado y la fuerza que tienen esos objeto. . . es el objeto que realmente te cuenta la historia; para mí es el objeto que tiene tanto para decir y tanto para decirnos. Sentir -por sobre todas las cosas- ¿no? que pueda transmitirnos a través de tanto tiempo. . .

. . . la misma gente que creo que cuando ve lo del otro también quiere ver viva la historia de su gente, de sus ancestros y creo que es una manera también de ir manteniendo la vida de esa memoria. . . .

No puede quedar excluido, ni el amor, ni el compartir, ni la comunidad.

Como que cada objeto le resuena a cada uno, el recuerdo con su propia historia o con cosas que vieron o sucedieron. Y eso está buenísimo, digamos, cada uno desde su propia historia puede compartir desde donde más le resuena.

Entonces, ¿qué es el olvido? ¿Quiénes son capaces de olvidar? No es en Ambil que olvidan a su Templo; si resiste, es por la *persistencia* de sus pobladores, de una comunidad con amor por lo suyo, que se siente orgullosa y que pudo construir una narrativa de la memoria colectiva cuyo templo es la superficie simbólica de inscripción. Los abuelos, los padres, les contaron, y los pobladores actuales, atesoraron y reprodujeron esas narrativas. “La historia oral es fundamental, el poder transmitir” (Maribel García, entrevista).

Ninguno puede imaginar su paisaje sin el templo: “No podría imaginar... porque sería, digamos, como un pueblo perdido porque no se lo ve en sí”. Porque imaginar su pueblo sin su templo, es de algún modo perder la memoria que él contiene. El templo ha presidido la vida cotidiana, visto desde todas las ventanas, por encima de todos los cercos de palo y en todas las fotos familiares.

. . . “nos van a sepultar y el templo va a seguir de pie”. . . . Mi padre decía así, “mi sueño sería morir viendo que el templo está reconstruido”. Yo creo que nada es imposible ¿no? Las memorias del templo viven en nosotros, nosotros somos creyentes y fervientes devotos de nuestro patrono San Nicolás. . . . Los ladrillos fueron hechos por la gente del pueblo, la gente del pueblo, los antiguos pobladores. Y guardan la memoria del templo que vive en nosotros” (Doña Isabel Llanos, entrevista).

Los soñadores ven su templo restaurado, reconstruido, enderezado y en pie; su pueblo con mejoras, pujante, con calidad de vida, pero que conserve ese *algo* bucólico que encanta. Un lugar donde la vida sea menos dura. Los pragmáticos, desean que se tomen las medidas conducentes a asegurar el edificio para que no termine en *ruina escatológica*; lo sueñan como el objeto central de un proyecto que reactive a su pueblo a través –quizás- del turismo. Entonces, si a las claras lo patrimonial y lo turístico no ha sido entera y eficiente opción, ¿cuáles podrían ser sus chances desde lo artístico?

La construcción del recuerdo y la memoria como operaciones ficcionales con los materiales ruinosos

. . . “todo se hunde en la niebla del olvido
pero cuando la niebla se despeja
el olvido está lleno de memoria”
(Benedetti, s/f: 16).

Otras unidades de análisis han sido las obras de distintos artistas plásticos y audiovisuales que trabajan con materiales rescatados de la memoria y el olvido. Como fuentes de datos tomamos las entrevistas directas desarrolladas a Leonardo Barcelona como integrante del grupo Parapeatón, a Natalia Maisano y a Sergio Bonzón⁴⁰, artistas que operan en los bordes de los circuitos tradicionales (salones, galerías, museos y grandes centros urbanos); son artistas que rehúyen la espectacularidad en sus obras y la tecnología compleja, priorizando un hacer casi artesanal. Las variables a analizar son: 1) las dialécticas de base que emergen en los discursos explicativos acerca de la propia obra (tomando como indicadores las alusiones estéticas y teóricas, y los detalles que hacen a sus obras como una forma de recorrido); 2) las operaciones artísticas de restitución de la memoria del material (el acopio de los objetos del recuerdo, lo casual, lo aparecido u lo encontrado; el recuerdo o la evocación a partir de esos materiales; la

⁴⁰ Parapeatón, es un colectivo de arte público, que trabaja en la ciudad de Olavarría; Natalia Maisano, artista plástica platense; Sergio Bonzón, artista plástico de Pergamino.

conurrencia de espacio, tiempos y recorridos; las recurrencias, intersecciones y tensiones); 3) la entropía simbólica¹¹ de los materiales. Como indicadores se toman, las asociaciones retóricas, las migraciones materiales, las evocaciones y testificaciones; las migraciones de sentido; la potencia y la potencialidad del material.

El olvido no es un viaje sin retorno. Cuando cobramos conciencia del olvido estamos en el punto de partida del regreso hacia un presente a través de la memoria; el olvido no es enteramente ausencia, sino el primer paso de la regeneración de una presencia. Es hacer presente lo ausente. Si el olvido es un viaje hacia la oscuridad, donde el presente de los acontecimientos, los seres y los objetos se tornan progresivamente más desvaídos, la memoria es el viaje de regreso en el que lo ausente y lo olvidado, regresan de su exilio para cobrar mayor densidad y saturación. Olvido y memoria, entonces son parte de un mismo viaje de ida y regreso.

Lo ruinoso no siempre es consecuencia del olvido, pero lo abandonado, siempre es parte de un proceso de olvido. Lo ruinoso periférico (como territorio que transita en los bordes de la totalidad, la completud y los límites), es un material migrante en tiempo y espacio que sintetiza las distintas paradas de su itinerario simbólico. Los materiales tienen memoria, pasado acopiado. Lo entrópico, ciertamente se trata de una metáfora; una paráfrasis al mundo de la química y la física, cuando aborda aquellos materiales con memoria de forma. Es decir, aquellos materiales que -alterados de algún modo de su forma inicial por agentes externos- tienen la capacidad de volver a recuperar su forma originaria aunque sea simbólicamente. La entidad migrante o nómada de ese material hace que pueda dialogar y recrearse en distintos presentes y en distintos *lugares*, con su poder evocativo, proyectivo, mnémico:

Hay espacio en cuanto se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales (de Certeau, 2000: 129).

El material ruinoso, lleva encarnado ese entrecruzamiento de sus propias movilidades en el espacio, y los pactos, aproximaciones y conflictos de los otros con el objeto que fue en el tiempo.

Lo ruinoso periférico —o en los bordes— es un material que se rebela a la imposibilidad que se le endilga: la de ser parte del todo, la completud, y la reedición. Estar abandonado, ser olvidado. Por qué, por quiénes y para quiénes, son preguntas distintas, que remiten a problemas distintos. Hay responsabilidades en lo abandonado, pero hay heroicidades en la resistencia de lo abandonado; en la supervivencia de la memoria de aquello que parece olvidado. Traer a la memoria, y traer al presente revivificando lo olvidado, es hacer presente una ausencia. Los objetos ruinosos, tienen una especie de memoria de forma, que los hace ser otra vez, pero reeditados. Esa memoria entrópica, que ordena lo caótico y recoge significancias de múltiples realidades, historias, tiempos y espacios, es ante todo simbólica, ya que el juego de lo ruinoso, es permanecer siempre como tal, y que allí radique su potencia expresiva y figurada, porque ese material es testigo vivo de las memorias acalladas que porta todas juntas, y en sí. La reconfiguración de estos materiales entraña una entropía⁴¹ que es entonces, metafórica.

La cuestión de la materialidad no es el uso del material por el material mismo, aunque le de cierta característica de resistencia y demás, sino que te remite a algo, a la historia, a veces a la historia personal, a veces a la historia social del pueblo, pero en la mayoría de los casos la conexión de cómo se usa (...) el material tiene que ver *no* con una repetición en el artesano, sino con una reinterpretación de aquello que vivió, porque la impronta es personal (Márquez, de nuestra entrevista, ver Apéndice).

Decíamos que, las calidades de lo ruinoso, interponen o suponen posibilidades, recursos y fuerzas de regeneración desde su caos. Cuando el poder de la memoria colectiva ha operado con sus fuerzas asociativas, interpretativas, simbólicas, reintegrativas, repetitivas, encadenando esas calidades impresas por el olvido, el abandono y la destrucción por medio de distintas fuerzas, pueden de algún modo revertirse. Aquellas calidades sin embargo, interponen o suponen posibilidades, recursos y fuerzas de regeneración desde su *caos*⁴¹; **Error! Marcador no definido.**: lo deteriorado puede ser compuesto; lo fragmentado, reintegrado a una totalidad diversa; lo roto, arreglado; lo disperso, reunido; lo abandonado o perdido, reencontrado; lo olvidado, recordado; lo desechado, recuperado; lo descartado, reutilizado; lo sobrante, necesitado; lo destruido, reconstruido. ¿Lo ruinoso? Reinventado.

⁴¹ Cfr. pp.20.

No hemos estado hablando de objetos ruinosos que han sido liberados de algún modo de las redes del olvido, fuere con mecanismos propios de operaciones patrimoniales, reivindicaciones históricas, literatura historiográfica o antropológica, colecciones museográficas, circuitos de comercialización, restauraciones, etc. No. Estamos hablando de aquellos objetos ruinosos que no han cumplido las condiciones impuestas o requeridas para entrar en esos rangos de revalidación. Es decir, que además de ser ruinosos –en cualquiera de sus calidades y categorías- son además residuales, o han sido considerados banales y sin importancia: no han podido reingresar en el minuendo de los de su grupo. *Siguen siendo objetos ruinosos y no se han convertido en materia o material de nada*, porque dependen de otras sujeciones que les son ajenas. Siguen estando en los *bordes* de los de su tipo. Esos materiales esperan su revancha, y el arte suele ser su oportunidad. Sucede que, en el campo del arte, la materialidad suele preceder a la idea y suele ser el vehículo de consagración de la idea; incluso la disparadora del proceso de producción artística. Cuando el objeto ruinoso -abandonado u olvidado- entra en el campo perceptivo del artista, penetra en su rango de acción y conocimiento, *deja de ser meramente un objeto ruinoso para transformarse en material*. Se establece un diálogo entre el artista y el material por medio del que aquel objeto ruinoso descubre los velos del olvido y empieza fantasmagóricamente a pasar de su estado de latencia a su nueva vida.

La reintegración artística de las materialidades

ruinosas, no busca un proceso de identidad entendida como la capacidad de tornarlos a ser idénticos a como fueron. Es un material que en todos los casos pudo vencer al tiempo, y a veces, al espacio. Lo ruinoso ha hecho un recorrido, incorporando para sí los detalles de la historia íntima de su entorno y las vidas que lo rodearon en sucesivas generaciones. Mucho de eso ya no existe y sin embargo, es parte del pasado acopiado. En ese nuevo presente, quienes operan con lo ruinoso, le ponen voz a esa memoria



Figura 13. Sergio Bonzón. S/f. "Un vestido nuevo".

muda del objeto. La toma de contacto comienza con un *llamado de atención de lo ruinoso al sujeto*; un impacto que deja marcas a primera vista; *huellas indelebles en la percepción*. Las *primeras intuiciones y predicciones de que aquello ruinoso devenido material pudiera llegar a ser*. Será parte de un nuevo todo en la obra, no más un objeto silente, sino declamativo. Desde su lugar de material que se ha transformado con el tiempo, y por la acción del olvido, su recorrido le ha atesorado y acrecentado una *carga mnémica*, desde donde los demás pueden *aludir, asociar, e incluso eludir para generar nuevas significaciones*. Sergio Bonzón, en “Un vestido nuevo” (Figura 13) drapea, pliega y cose una pieza de gasa quirúrgica con la presencia del recuerdo de su madre, en recuerdo de su ausencia y sus últimos reflejos de costurera; y el vestido se conecta a una sonda, hacia un vial o ampolla inyectable, en cuyo interior pervive la pequeña figura en un frágil volumen (por su escala), de un personaje femenino. Esos pequeños objetos desechados, estropeados por la falta de uso, se limpian, se despejan de sus marcas para dar la sensación de asepsis. La manipulación de las calidades del material también se vincula a lo simbólico.

Quien se conecta a una materialidad objetual ruinoso, comienza a reunir lo disperso; un afán coleccionista, por acopiar objetos ruinosos, catalogarlos y clasificarlos. El artista debe hacerse de su stock de materiales, que son traídos a un presente, portable -si no fijos- materializados, a través de algún medio de reproductibilidad técnica. En esta especie de *coleccionismo cognitivo* o *gabinete de curiosidades*, se familiariza con el material, lo explora, experimenta y aprende a operar con él, dejando que le hable. Es una búsqueda investigativa artística, donde se intervienen esas memorias silentes y fragmentarias, adivinadas, presentidas o imaginadas, que porta el material. La mirada del artista genera las categorías. Saca a los objetos elegidos de sus grupos originales y *los vincula por lo ruinoso*. Pasan a ser su material. El artista genera una operación de recorrido, físico, espacial, pero ante todo, imaginativo, cognitivo, estético y temporal. El material ruinoso es un *ente en recorrido* y *allí conforma su memoria; la obra desarrollará formas-recorrido*. Porque las operaciones con el material ruinoso, lo restauran a una *nueva* completud y esplendor, no a las de su origen. La forma que irá cobrando el material ruinoso ya no tiene que ver con la forma originaria, porque las operaciones artísticas que actúan sobre él, no buscan devolver el brillo a sus superficies; no esperan restituir su firmeza, ni su dureza; no quieren hacerle reanudar al material el recorrido que los otros esperaban para él; no van

a rehabilitar su funcionalidad primera; no se proponen corregir ni remediar sus desviaciones, inclinaciones, torsiones, abollones, y desgranamientos; no se plantean borrar sus marcas, huellas, imperfecciones y cicatrices. Más bien, por medio de aquellas operaciones se hace uso de todas esas marcas que son parte del proceso del tiempo; que fueron provocadas por acciones y situaciones externas que las convirtieron en vestigios, indicios de todo el tiempo atravesado por el material, y de su estatuto de ruina.

La percepción de esa distancia entre dos incertidumbres, entre dos estados incompletos, constituye la esencia de nuestro placer, que se encuentra a igual distancia de la reconstitución histórica y de la actualización con fórceps (Augé, 2003: 31).

Una primera operación en el ámbito de lo simbólico tiene que ver con explotar el recurso ficcional de la evocación y de la traslación. Natalia Maisano, en “El orden que asoma” (Figura 14) realiza un montaje que hemos compartido en su pleno proceso, con los restos recuperados de su futura casa en construcción; junta (espiga, como asume decir), recopila, todo aquello que queda - pero que a la vez emerge o asoma de algún lado, semienterrado- y que por su evocación y sus abstracciones la remiten permanentemente a la idea de *su anhelada casa*. Un raro caso de escombros “*avant la lettre*”. Proceder sobre lo que queda antes de que emerja la totalidad; hay un rasgo de *facticidad de ruina y de ruina anticipada*⁴²: una *protoruina*, podemos decir. (Véase también Figura 19, Figura 20, Figura 21, Figura 22, Figura 23 al final de este capítulo).



Figura 14. Natalia Maisano (2018). "El orden que asoma". Work in progress. (Detalle).

⁴² Cfr. p.19.

El colectivo Parapeatón, decide incorporar al espacio público abandonado -a ese “terrain vague”⁴³- la *figura del recorrido*, el señalamiento, a través de las hormigas hechas con estencil⁴⁴ (Figura 15-Figura 25). Las hormigas, que todo lo invaden, pero que a la vez son perfecta comunidad, en los escombros de una edificación que yace como un hormiguero destruido. La forma crítica de



Figura 15. Parapeatón (2013). "Hormigas V" (vista general; Figura 25, detalle, al final del capítulo).

decirlo, a través de la *repetición en continuidad*, y la *dispersión* de las hormigas recorriendo aquello que fue: despojos que quedaron de una vivienda familiar. Esas causas primeras de la relación entre el artista y el material, que disparan la idea o son disparadas por ella, marcan la hora cero de la intencionalidad artística, que es evidente en el relato reflexivo que ellos hacen desde su propio quehacer, pero no tienen por qué hacer evidente para el espectador-interactor posterior con la obra.

Manifiesta Bonzón en nuestra entrevista:

. . . la diferencia entre estas dos vías es muy débil, ya que la idea y el material se nutren mutuamente en un ida y vuelta constante. Un diálogo entre los materiales que abren hacia los posibles sentidos.

En los tres casos ejemplificados, hay un *proceso traslativo entre una experiencia previa de índole personal*, hacia los objetos que empiezan a conformar la materialidad de la obra, y empieza a construirse la narrativa, el relato, y la metaforización. Los artistas consultados coinciden en varios factores de análisis: la cuestión del encuentro y sobre todo, la recurrencia del *aparecer* de los materiales. En el proceso de configuración visual y ficcionalidad en la obra, los entrevistados acuerdan en cuestiones que los enmarcan en una variable de arte conceptual, manejando una retórica que tiene que ver con lo elíptico, lo hiperbólico, la repetición, la sustitución y la oposición. En el aparecer y el diálogo de los materiales con procesos de ruina, emergen factores de potencialidad metafórica, significación, reactividad y espectralidad (Figura 25).

⁴³ Cfr. p.48.

⁴⁴ "Hormigas" (Olavarría, 2013).

Todos los desperfectos, deterioros, daños, manchas, borrones, sombras, quemaduras, asperezas, tosquedades, abollones, derrumbes, corrosiones, rusticidades, remiendos, imperfecciones, son *propiedades materiales de lo ruinoso* y eventualmente, los pretextos desde donde se comienza a producir la obra. La asociación simbólica con las probables fuerzas físicas de rozamiento, aplastamiento, empuje, tensión, y con las fuerzas de la naturaleza que produjeron esas marcas y calidades; la relación entre el vigor presumiblemente aplicado y el daño causado, más la inclusión de un tercer elemento ajeno en asociación mediante alguna figura retórica, crea la metáfora: “La matriz del enigma es la paradoja. Esta condición es la que teje la fibra vital de la metáfora, que hace tangible la metamorfosis de algo” (Zatonyi, 2011: 49).

El material ruinoso puede trabajarse en relación a su antigua funcionalidad. Mediante los procedimientos concernientes a la alteración de la escala en algunos casos, incluyendo elementos discordantes, pero posibles en la realidad de la obra, se crea una retórica que puede tener una declamatoria fuertemente política, filosófica o metafísica. Dice Sergio Bonzón en la entrevista desarrollada:

Mi forma de hacer arte empieza en esa reflexión. Es una mirada (con la salvedad de que no soy un experto), es una mirada filosófica, lo abordo como una especie de filosofía. Me acuerdo que en un libro Noé dice “hay artistas que ven el arte como filosofía y hay filósofos que dicen que la filosofía es arte”.

El objeto descartado desde su intrascendencia, puede ser puesto en un nuevo lugar con una dialéctica trascendente (Figura 22). Opina Natalia Maisano: “La diferencia . . . es el sentido que toma ese elemento en ese contexto, en un contexto nuevo. Yo lo utilizo para crear una obra nueva, una configuración nueva” (De nuestra entrevista, 2018).

El colectivo Parapeatón, rescata materiales del consumismo, por ejemplo, los catálogos de productos de



Figura 16. Parapeatón. “Lo que importa es esa flor”.

los hipermercados y casas de electrodomésticos, botellas y periódicos, para trabajar en el ámbito del espacio público urbano con modos de producción técnica que recuerdan a aquellos utilizados en la producción de los que se ha dado en denominar *artefactos* escolares. Los materiales, se transforman en muñecos de papel maché sobre botellas de vidrio (Figura 26), integrando –por acumulación- multitudinarias manifestaciones en la plaza central (Figura 29 y Figura 29 al final del capítulo) o en el campus universitario, denunciando las cuestiones cotidianas que aquejan a la comunidad, con cierto humor sarcástico. Invitan a molestarse, a ofuscarse, a concitar atención, a decir lo que otros piensan y no se atreven a decir, y a sonreírse incluso de la propia cobardía. Muñecos inermes procedentes de vestigios regenerados forman fila para entrar a los Juicios por la Verdad (Figura 16).

En los collages-esténciles navideños -los arbolitos de Navidad construidos sobre los muros en forma de collages con las páginas de los catálogos de ofertas- siendo orinados por el perrito negro (Figura 27 al final del capítulo). El perrito y sus árboles de Navidad, que inundaron los muros de la ciudad⁴⁵. Los desechos del consumo, tienen su revancha: de ser nimios, pasan a regenerarse en un hecho artístico. Nacidos desde el consumo, el consumo los lleva a la muerte. Escapan de su ceniza y falta de importancia, renaciendo en los muros, vivificados y atacando a la misma causa que les diera origen y muerte -el consumo- e interpelando críticamente la memoria y las conductas de la comunidad desde las paredes. De algún modo, Parapeatón lo hace posible, pero todos participan: aun en su inconciencia han contribuido al proceso entrópico¹¹ de ese material. Sin desecho, sin olvido, no hubiera habido rescate y -por consiguiente- construcción de memoria o creación de conciencia. Podría considerarse un “*arte povera*” quizás, porque se vale de materiales que jamás la historiografía hubiese calificado como *nobles*. Quizás tampoco el *gran arte contemporáneo* les preste la mirada, pero son sin duda el material número uno –y más denostado- en la enseñanza de las artes en la escuela. Con manufacturas de apariencia ingenua, recuperando técnicas artísticas casi escolares, acumulando materiales colectivamente, que surgen del desecho y del consumismo, sorprenden desde la trinchera, o actúan en la nocturnidad, utilizando la crítica o la ironía; acompañando con sus instalaciones acumulativas el juicio de

⁴⁵ Nos referimos a Olavarría, Provincia de Buenos Aires, Rca. Argentina.

Monte Peloni⁴⁶ o machacando acerca del consumismo en sus collages murales, estenciles, grafitis y repitiendo los diseños en cada pared libre y abandonada; ironizando no ya sobre las grandes problemáticas globales, sino a veces, nada menos, que sobre aquello que acontece en el ámbito local; conjurando los dolores de las violencias, sumando las manos y los decires de los afectados y de los conscientes.

El arte popular, el arte que elige seguir recuperando memorias, y memoria de los sistemas de producción y de los materiales, comienza a ocupar espacios públicos, e invita a la reflexión social. Lo público no implica necesariamente aquello que se haga en la calle, sino que refiere al modo de vinculación artística entre el lugar de lo privado y el espacio público. Opta por seguir situado en su propio centro, rechaza las paredes del museo, elige no ser invitado. “Vos sos dueño de este museo” (Figura 17-Figura 18), indica el grupo Parapeatón⁴⁰ al habitar con sus obras de producción colectiva el espacio público: “un planteo concreto, era ocupar estos espacios que fueron abandonados o están abandonados anticipadamente. Tenía más que ver con los espacios dejados de lado que están en la calle”.



Figura 17. Parapeatón (2014). "Vos sos dueño de este museo" (vista general).

El museo que necesitan las formas del arte popular, se construye en las propias calles, los espacios públicos, los muros, las ferias, los mercados, lo cotidiano, las viviendas, de una periferia que reclaman para sí como propio centro y no para ser colonizada desde nuevos paradigmas ajenos a su memoria. Por su poder comunitario el material abandonado o



Figura 18. (Detalle).

⁴⁶ Juicio por crímenes de lesa humanidad, que lleva el nombre del predio que sirvió como centro de detención clandestino durante el Proceso militar.

sobrante puede reunir tiempos simultáneos, memorias y vivencias diversas, en una obra única, mediada por el acopiador de objetos producidos por otros, y curados de una determinada manera. El material vuelve a cargarse de un polo de positividad con memorias presentes. Manifiesta Sergio Bonzón en nuestra entrevista:

Creo que todos los objetos acumulan algo de memoria, que esa construcción de memoria está a partir del encuentro con el espectador; es el espectador el que empieza a construirla. . . . El primer encuentro son las cosas que van pasando en mi cabeza y que me llevan a encontrarme con determinado material y no con otro, que es el que tomo y es el que para mí es el potencial significativo, y la cuestión de la memoria después aparece en el espectador que creo que es el que la construye. Pero no la construiría si yo no armo ese dispositivo, si no los pongo en contraposición o en conjunción para que se potencien y reaccionen, como materiales reactivos en química.

Coincide Bonzón con el pensamiento de de Certeau, en el sentido de que en la disposición de los recursos materiales de simbolización *menos es más*, ya que el proceso de metaforización se produce mediante la precisa polaridad de elementos.

Es un principio de economía: con el mínimo de fuerzas, obtener los máximos efectos. . . . La multiplicación de efectos por medio de la disminución de medios es, por razones diferentes, la regla que organiza a la vez un arte de hacer y el arte de la poética (de Certeau, 2000: 92).

El objeto ruinoso, devenido material ya presenta una disminución de sus capacidades funcionales y utilitarias, pero inversamente aumenta su potencialidad estética. Por su poder evocativo puede recrear memorias posibles. Incluso cuando no existe relación directa a los recuerdos de quienes fueron rozados tangencialmente por lo ruinoso incluso antes –o en sus progresivos estados- de ser ruina; pero otros, interactores con la nueva obra y el nuevo estatuto material de lo ruinoso, liberan la memoria con recuerdos de similar característica y diferente intensidad (al suceder) de otros que pudieron no ser.

Además, están las ruinas arquitectónicas, obra artística en ruinas:

La ruina como obra arquitectónica, ya es un signo fuera de su tiempo, desprovisto de los sentidos originales. La ruina ya está desprovista de su ideología de origen, o de aquella que la condenó al olvido. Ya deja de ser la ruina-objeto símbolo de cada ideología. Ya es materia en las manos del artista contemporáneo. Ya puede recobrar un nuevo sentido de rango político (Librandi, 2015: 7).

Las ruinas y los desechos perpetrados por el tiempo, obturados por la historia, olvidados por la sociedad, desconocidos por los más lejanos, modelados o invadidos por la naturaleza, son restituidos en su memoria por los recuerdos y la voz de quienes

están próximos, de aquellos que son ocasionales *viatores*¹⁶ o por los artistas que las usan como materialidad para interpelar desde sus obras a la sociedad. Señalizados, intervenidos por medio de la tecnología, o rematerializados a través de la fotografía que tiene la capacidad de yuxtaponer distintos espacios en ruinas en un mismo espacio, acortar las distancias, reducir los vacíos, dar ilación de un tema a través de fragmentos de distinta procedencia. Como dice Susan Sontag, hacer más dominable la escala del mundo, manipulándola (Sontag, 2016: 14). La fotografía presta una *materialidad sustituida* a la ruina arquitectónica. La hace portable y -aunque ausente- presente, y partícipe de una nueva realidad cooperativa con otras ruinas de otros lugares. Pasa a habitar esa forma artística creada en recorrido. Esas ruinas aparentemente distantes, inconexas, sin relación espacial e histórica entre sí, quedan ligadas por un nuevo hilo temático que las hace integradas comunitariamente, en ese recorrido que ha creado el artista.

Pero ¿se trata del mecanismo de las partes artificialmente aislables en el todo del universo, o el del todo real? El todo real podría muy bien ser, decíamos nosotros, una continuidad indivisible; los sistemas que en él recortamos no serían entonces, propiamente hablando, partes; serían consideraciones parciales tomadas sobre el todo. Y con estas consideraciones parciales tomadas una detrás de otra, no lograríais siquiera un principio de recomposición del conjunto, de la misma manera que multiplicando las fotografías de un objeto, desde mil enfoques diversos, no lograríais reproducir la materialidad (Bergson, 1977: 14).

La ruina vuelve a habitar la naturaleza, y la naturaleza habita en la ruina, la ruina se integra al paisaje, creando una nueva geografía, pero a la vez recreándose como obra artística: arte en el paisaje, esculturas no transportables hechas por el tiempo (Marrodan, 2007: 109). “Al lugar de la memoria, podríamos sumar la memoria del lugar. Una memoria que construye alguien con capacidad para metaforizar y ficcionalizar, armando su discurso a partir de fragmentos a los que dota de sentido” (Librandi, 2015: 6).

En cualquier caso, cuando el artista procede al encuentro de cualquiera de estos materiales ruinosos, se vincula a ellos y a su carga mnémica, para verificar su potencia entrópica, y luego, como un artista-antropólogo opera sobre ellos para reintegrarlos, revivificarlos y transformarlos en la obra. El material cambia de estado, se vuelve más voluminoso y adquiere una nueva entidad.

Los materiales de más fácil acopio (los objetos del consumo), tienen *per sé* una capacidad nómada ya que al entrar en contacto con otros sujetos que no son los que

componen su círculo original, surgen nuevas vinculaciones. Aquellos que los poseen o son sus temporarios guardianes, se transforman en custodios y recopiladores casuales de todos esos *no-recuerdos*, y significaciones que se le van asignando entramándose entre sí.

Los materiales de valor personal, familiar, o comunitario, y las arquitecturas -fijas allí- dependen de la capacidad nómada, errante, de otros que, o los recopilen con una temática particular -con un hilo conductor- en el primer caso o que eventualmente convergen en sus coordenadas allí, transitando, uniendo y recorriendo ruinas arquitectónicas. El artista recoge o recorre lo abandonado permitiéndole la exhortación, pero a la vez los materiales en una relación dialógica aceptan ser interpelados, intentando escuchar los ecos que provienen de un pasado borroso, que se intuye -no mucho más- con la posibilidad de llevar su reflejo hacia otros lugares. El material

. . . acumula una memoria que es subjetiva. [Hay una memoria] objetiva que es este análisis que puedo hacer, pero otra subjetiva que es de cada uno y de la relación que tuvo este objeto con esa persona. Y después de una memoria colectiva, porque de todas estas memorias subjetivas construis una memoria colectiva. . . esa memoria crece con el tiempo en vez de disminuir, algunos objetos se olvidan, pero los que permanecen en el imaginario de la gente, crecen en su magnitud o en su rol en ese momento. . . . Adquiere un valor que va mucho más allá de la materialidad y la calidad de la materialidad que se le dio en ese momento. Entonces las obras tienen un valor que viene, digo cualquier obra o cualquier objeto, que bien por la calidad de la factura, por la calidad del material, y a veces no viene dado por eso sino por la calidad del recuerdo entre comillas, o de la construcción social que se hizo de él (Márquez, de nuestra entrevista obrante en el Apéndice).

En el micromundo de cada comunidad, todo lo abandonado tiene en cada día, la capacidad de regenerarse en los recuerdos de su gente, con el agregado de aquellos nómades que pasan y que llevan su imagen más allá. Es el reflejo, entonces -la imagen- la que las vuelve transportable y operable.

Esa capacidad de regeneración del material a partir de su caos, de memoria de forma (aunque no de forma original necesariamente), se podría definir como *entropía estética*¹¹.



Figura 19. Natalia Maisano. 2018. "El orden que asoma". Work in progress (detalle).



Figura 20. Natalia Maisano. 2018. "El orden que asoma". Work in progress (detalle).



Figura 21. Natalia Maisano. 2018. "El orden que asoma". Work in progress (detalle).



Figura 22. Natalia Maisano. 2018. "El orden que asoma". Work in progress (detalle).



Figura 24. Natalia Maisano. 2018. "El orden que asoma". Work in progress (detalle).

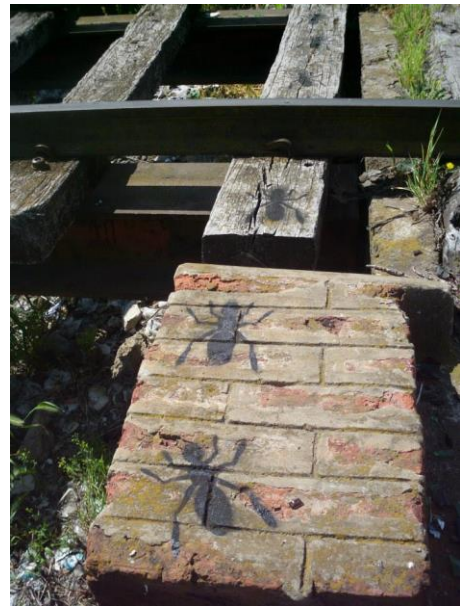


Figura 23. Parapeatón. (2013). Hormigas IV. (Detalle).



Figura 25. Parapeatón. (2013). Hormigas V. (Detalle)



Figura 26. Parapeatón. (2014). "El que lo encuentra se lo queda" (anuncio).



Figura 287. . Parapeatón. (2014). "Liquidación navideña".



Figura 29. Parapeatón. (2014). “Fin de año salvaje”. Vista general



Figura 30. Parapeatón. (2014). “Fin de año salvaje” (detalle).

CAPÍTULO 5. Categorías estéticas en las obras con lo ruinoso

Los objetivos específicos derivados de este problema son: 1) identificar rasgos y categorías comunes de distintas materialidades que entran en el rango de lo ruinoso con las que operan distintos artistas entrevistados, y a la vez: 2) identificar las estrategias artísticas referentes a los procesos de producción de sus obras con los materiales; 3) definir categorías emergentes del trabajo artístico con las distintas materialidades ruinosas.

El proceso de ruina imprime sobre la *materia* de los *objetos ruinosos* nuevas calidades y cualidades que hacen que aquellas cosas que entraban en un grupo de objetos identitarios, en el *ya-ahora* conformen otro grupo de cosas, unidos por la *materialidad de la ruina*, más allá de la diversidad de su *materia*. Como *materia artística*, están de nuevo plenos -no por restaurados y completos- sino porque tienen toda una fuerza potencial nueva.

Aquellas distinciones conceptuales que realizábamos en la introducción, en referencia a cosa y objeto, materia, material y materialidad, centro y periferia⁴⁷, sirven para pensar algunas cuestiones que devienen de las entrevistas realizadas con los artistas. Artistas que trabajan con las materialidades de lo desechado, lo descartado, lo desusado a las que por lo tanto las ubican causalmente como integrantes de un conjunto mediado por el abandono, el olvido y forzosamente por el paso del tiempo o el transcurrir ellos en el tiempo; materiales que han atravesado procesos de *ruinación*, acuñándose entonces otra materialidad, lo ruinoso. Lo ruinoso se acrecienta con su transitar en el tiempo y acumula memoria con la savia de los recuerdos parciales de la gente con la que entró tangencialmente en contacto. Dijimos ya, lo ruinoso se conforma como superficie de inscripción de los acontecimientos generales⁴⁸... y también de los particulares, desde donde la obra de los artistas entrevistados nos interpelan:

- ¿Cuáles son los criterios con los que se seleccionan las *cosas del orden de lo ruinoso*?
- ¿Qué reglas invariantes guían los criterios de búsqueda y/o encuentro de esos materiales?

⁴⁷ Cfr. pp.14-15.

⁴⁸ Cfr. p.28.

- ¿Cuáles son las *cualidades matéricas* de los objetos seleccionados que los atraen en la selección?
- ¿Qué operaciones se ponen en juego en el diálogo entre la idea y el material?

Una primera cuestión refiere *al modo de relación* del artista con el material. O con aquello que configurará su material. De las entrevistas se desprende que hay una cuestión fundamental del orden de la afectividad, del amor o del encantamiento, en referencia a ruinas (restos, fragmentos, escombros y desechos), especialmente aquellos que hubiesen estado relacionados con la órbita del cotidiano popular y doméstico. Es decir, con aquellos objetos con los que hubo una vinculación directa o indirecta por evocación. En cualquier caso, en esa seducción de los objetos, hubo primero algo que llamaríamos profanamente una *auratización* en el sentido de haberse conformado una *irrepetible lejanía* con ese objeto u otros de igual naturaleza. Medió una distancia temporal, y un proceso de olvido o abandono y de desarraigo ya sea de la función o de la afectividad sustituida -por parte de alguien- que llama o impacta, evoca o remite hacia algo, con aquel que lo elige y lo trae desde el olvido. La cotidianidad, personal o social, de esos objetos, hacen a la identificación, empatía y apropiación por parte de los sujetos (productores o espectadores) aunque el mismo no haya sido de su propiedad directa.

Lejos de suscribirse a una lógica que los sitúe en un lugar contemplativo y de no participación los artistas que trabajan con materiales ruinosos que recuperan del olvido o el abandono, se dejan interpelar por las materialidades y se involucran con ellas no solamente en forma perceptual y sensible sino también en forma intelectual, afectiva y política. Renuncian a la representación y al mandato de mimesis para trabajar conceptualmente con la ruina de manera que, con austeridad de elementos, pueden explorar la mayor cantidad de vinculaciones a partir de ese objeto: con el tiempo, con la historia y con su lugar en el mundo. La materia que trabaja el artista, ya viene cargada con una cierta intensidad, y desde su derrumbe se reconstruye con una inusual *potencia*, tal como lo resaltan los artistas. Parafraseando a Argan (1966), en esta realidad que se da directamente en fragmentos, los artistas realizan un esfuerzo por intentar recrearla; el material es él mismo, es todo cuanto ha podido acumular para ser lo que hoy es en su ruina: sus características son un indicio de sus propias limitaciones, pero a la vez, de una realidad que lo trasciende y a la que ha trascendido no exclusivamente en el tiempo sino también en el espacio. El material, lejos de dictar una acumulación histórica de

modos de operar con él, ofrece todo aquello que ha acumulado en sí como propiedad adherente interpelando de diferente modo al artista que trabaja no sólo *sobre* él, (el material), sino *desde* él y *por* él. Las razones para producir aquello que produce, están en relación directa con la dialéctica que establece con los otros, consigo mismo y con la memoria. No habrá decálogo ni preceptos establecidos, pero contradictoriamente tampoco podrá deshacerse enteramente de su influencia, porque ha sido transitado por ellos. Los cánones son un hecho de la vida intelectual y un paradigma cultural que no puede ser tomado en forma rígida y absoluta porque no se acomodaría a ninguna cultura. Tendemos a heredar opiniones que serán el punto de partida de nuestras adscripciones o rebeldías, aun de nuestras contradicciones y parte de nuestros impedimentos culturales (Gombrich, 1979).

La selección del material puede direccionarse mediante una idea rectora que gobierne qué se acopia y qué no. Hay dos operaciones básicas de acopio, buscar (es decir explorar, registrar, rastrear en forma deliberada hasta dar con los objetos perseguidos) que implica una *posibilidad*, o encontrar -lo que involucraría en este caso el azar- que es una forma de deriva. En ambos casos, la percepción abre el campo a la reactivación de ese *objeto*. En el primer caso, porque está direccionada a la búsqueda, y la atención está alerta hacia el encuentro. En el segundo caso, la percepción se ve sorprendida, atacada de improviso con algo que llama la atención, y que posiblemente luego sea el primer paso de acopio. Hay algo del orden del archivo como práctica artística de la contemporaneidad:

. . . nuevos conceptos como índice, serialidad, repetición, secuencia mecánica, inventario, monotonía serial y un trabajo con temas y conceptos singulares libres de toda progresión lineal (Guasch, 2005: 165).

En esa insistencia en buscar-encontrar objetos-materiales identificados y hermanados por la misma materialidad, y las mismas cualidades, en esa operación de la dinámica de la repetición y la secuencia se crea una dinámica en la que se crea una:

. . . organización didáctica que pone el énfasis en la relativa homogeneidad de sus fuentes y materiales al tiempo que se esfuerza por alcanzar un efecto anti-espectacular y anti-dinámico. . . que según afirma Buchloh, “contra el acto de abrumar al espectador por efecto del shock, aquí se propone una secuencia mecánica, una repetitiva letanía sin fin de reproducción (Guasch, 2005: 166).

El *efecto-insistencia*, la operación de repetición, nos vincula permanentemente en estas obras con un cierto carácter de intimismo.

Maisano, Bonzón y Parapeatón -en forma más o menos explícita- proponen una dinámica de errancia en el encuentro y búsqueda de materiales, enfocando la atención en aquello que aparece según las reglas invariantes que se hayan propuesto en algún momento. Coleccionistas de espacios y de cosas descartadas que acarrear un proceso de destrucción o ruina, tienen una misión de rescate de lo que excede o es descartado; trabajan *con la intemperie* en la meta de activar los no-lugares, los espacios derruidos, abandonados, nunca ocupados, o baldíos:

. . . el planteo más fuerte estaba en los espacios que ocupábamos. . . . No sólo porque sea la calle, sino porque eran este tipo de espacios. Una casa derrumbada o un baldío. . . (Barcelona, entrevista, 2018).

También se lanzan a hacer presente lo ausente; o de configurar anticipadamente los restos de lo que todavía no ha sido. Reflexionando sobre su obra “El orden que asoma”, cuenta en nuestra entrevista Natalia Maisano:

. . . los pedazos de madera que seleccionaba tenían que ver un poco con la imagen de la casa y eso fue un poco lo que iba direccionando. Después aparecen clavos oxidados, pedazos de mallas, otro tipo de elementos que un poco dan la imagen de materiales que luego, por cierta configuración llevaban al hábitat en lo que era la construcción. Digamos, la idea de casa se mantiene en la selección y se mantiene también en la producción.

Respecto de la fundamentación de la obra todos trabajan en base a un anclaje conceptual y –tan importante el producto como el proceso- registran en imágenes fotográficas todas las fases, facetas y etapas de lo que hacen. El registro puede ser parte de la génesis de una *materialidad sustituida*, como en el caso de Maisano, o también de una honestidad y sinceramiento que da cuenta de que la obra no es sólo el objeto-obra, sino también los sujetos que hay detrás y enfrente de ella, y el trabajo que conllevó llegar hasta ahí.

Si el *encuentro* del material es azaroso y lo rige algo del orden del descubrimiento y la *búsqueda del material* se desarrolla según una intencionalidad específica, el montaje de las obras no es casual. Tiene una configuración, una serialidad, causas y consecuencias en los efectos al espectador, en los llamados de atención y las interpelaciones que son más intimistas en el caso de Maisano, más críticas y expansivas en el caso de Parapeatón, “como aceptar algo del pensamiento en general, de movilizar en ese sentido, como una visión un poco más crítica de las cosas en general” (de nuestra entrevista, 2018) y más inquietantes en el caso de Bonzón:

. . . siempre hay un intersticio por donde se filtra lo inesperado, tenemos el dominio del orden, pero un día percibimos que hubo un corrimiento, algo que se movió de lugar y no sabemos qué es. Eso nos desacomoda.

Bonzón, recupera un viejo negativo fotográfico (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**), lo escanea, lo amplía, descubriendo una imagen espectral y realiza la



Figura 32. Sergio Bonzón. S/t. 2018

inclusión en una placa de resina. La imagen velada, fantasmagórica, habla de una presencia en esa silueta vacía. La ruina de la imagen fotográfica antes de la misma imagen: el negativo recuperado y manipulado en su misma factura con fines expresivos. Recorta una ilustración de una vieja enciclopedia, y esa imagen plana, pasa a dialogar en el espacio, es bidimensional, pero a la vez actúa con la forma tridimensional, se descubren mutuamente; es material y a la vez sombra. Si la causa de acopio es la afición por los instrumentos de medición, lineales y de capacidad, fragmentarios o

deteriorados, a partir de ellos se trabaja en nuevos sentidos anclados en su antigua funcionalidad. Una enciclopedia vieja le permite a Bonzón el encuentro de ilustraciones con el mismo tema, que, extraídas de su contexto de elucidación y didáctica se reactivan en el sistema de la obra artística (**¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.**). Si en algún momento histórico la concepción de hombre como la medida de todas las cosas, en esta obra es la relatividad de lo mensurable y sus sistemas lo que hace a la pequeñez relativa del hombre que queda a merced de los parámetros de valoración. De esa relación formal desde lo absurdo de la escala real nace un planteamiento metafísico que nos interpela acerca de la validez de las escalas que social y políticamente nos imponemos. De la dialéctica entre estos materiales, emerge la alegoría.



Figura 31. Sergio Bonzón. "La medida de todas las cosas 2".

Maisano traslada en transferencia los bocetos proyectuales del arquitecto realizados en madera y sus propias fotografías de los escombros por ejemplo al cemento, con photo-plate (Figura 32, Figura 33, Figura 34 y Figura 35 las dos últimas al final del capítulo). Parapeatón usa una y otra vez los mismo esténciles; la obra no es *una y la misma una y otra vez*. El medio y la técnica se adaptan al material, que no es el aerosol, sino las superficies ruinosas y los espacios abandonados, en ruinas y con escombros sobre y con las que operan. El proceso de producción es puro transformato.



Figura 33, Natalia Maisano. "El orden que asoma". 2020. Work in progress. En la imagen siguiente, transferencia.

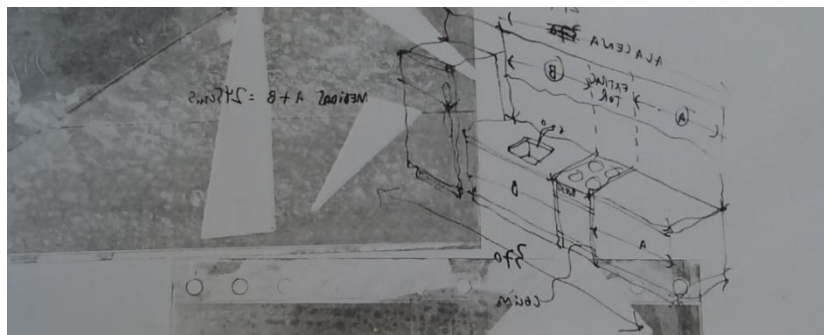


Figura 34.

El montaje de las obras puede variar y transformarse de una instalación a otra de la misma obra, se pueden extraer elementos, conmutar, reubicar según el contexto, el impacto esperado, o la conveniencia expresiva. El armar y rearmar es un ejercicio de introspección y a la vez tiene componentes constructivistas en obras que nunca son estáticas sino que se regeneran permanentemente en los sucesivos montajes y transformatos.

El trabajo con materiales ruinosos del orden de lo cotidiano, tiene desde ya un efecto movilizador, participativo, interactivo, y comunitario en términos de la afectación y el impacto que mueve en todos, es decir, un profundo e intenso sentido relacional. Lo cotidiano suele interpelar lo íntimo –coinciden- y las cotidaneidades vienen a reclamar para sí, su paso por la historia, porque todas adolecen de una presencia en ella, pero todas se conmueven entre sí, porque lo cotidiano suele parecerse. No es una operación de *reciclaje*, ni de *restauración*, sino de resignificación. Ese objeto se extrae de un contexto, proviene de otro, y se incluye como material significativo en otro distinto, el ficcional de la obra:

La cuestión es sacarlo de esa función original, aunque no lo sacás del todo porque la sigue llevando el objeto en sí, entonces me parece que hay un traslado. Justamente yo lo saco de su contexto, clausuro su función original, lo traslado a una función significativa, de portador de sentidos (Sergio Bonzón, entrevista, 2018).

El material en ese contexto es un elemento que por ahí sirvió en algún momento y no sirve más, o sirvió el restante y ese es un pedazo que se cortó. Digamos, yo creo que el valor estético o el valor es contextual, porque yo lo agarro y lo pongo en otro contexto, para otra cosa, con otra intención completamente diferente. (Natalia Maisano, entrevista, 2018).

Operar con algo que ha sido descartado, tiene una particularidad: aparecer, parecer, desaparecer y reaparecer. “En la genealogía de la estética, pasamos de la estética de la representación a la estética de la desaparición, y a este trayecto fragmentario, discontinuo, le agregamos la alteridad estética, el juego destinal e irreductible del arte” (Cenci, 2016: 157).

Las características del material y las marcas del tiempo son aprovechadas, para vincularlas a lo conceptual, pero también en algo coinciden los tres, eso encontrado, eso que aparece, es la imagen de un instante, destinado a desaparecer y a reaparecer transformado en la obra. Todos rescatan objetos del ámbito de lo privado, objetos sin valor de cambio; aprovechan las marcas del tiempo en los materiales y a la vez, dejan *las marcas del hacer*, haciéndolas visibles. Esas marcas son los registros de la memoria de ese material, son parte de la poética del material. No eluden lo azaroso, sino que expofeso se valen de la rusticidad de los elementos, y del despojamiento y la simplicidad de la obra. Eso aproxima, eso, vincula:

Quiero que eso de lo inacabado en el tiempo también se encuentre en el momento. Porque las imágenes son de un momento, de una instantánea, para decirlo de

alguna forma. La idea es que cuando uno entre a ver el trabajo también tenga esa sensación de que no está cerrado, sino de que eso está sucediendo. Puede ser de otras formas, se puede modificar (Maisano, entrevista, 2018).

Las ruinas/los objetos ruinosos que son de algún modo museados se erigen en documentos que perpetúan la memoria creada por una hegemonía, sea para perpetuar su lugar en el pedestal de vencedores y, homenajearse, o para perpetuar el expolio a los vencidos, justificarlo, y exhibir los restos de un pasado cuya gloria les fue arrebatada en aras del progreso, la actualidad y lo nuevo. El objeto ruinoso museado, perpetúa un corte de tiempo y lo congela; se le crea una estática. En cambio, los objetos ruinosos que han convivido con lo cotidiano y son recuperados por el arte y la memoria de los suyos, son ruinas vivas que para sobrevivirse a sí mismas se regeneran a perpetuidad. Lo ruinoso es cada vez más ruinoso, pero sigue transitando el tiempo a pesar de sí, y a medida que genera su itinerario engrandece y enriquece su superficie de inscripción y de adherencia de la memoria, porque recoge —en el caos de aquellos con quienes se yuxtapone— los recuerdos individuales y personales que componen una visión colectiva del tiempo y de la historia: la memoria total. La ruina basa su ser en el testimonio de esa memoria que materializa y encarna. Estos objetos no son épicos, pero sí elegíacos. Son ambiguamente documento y monumento de una memoria regenerada y colectiva, que no es explícita ni literal. Los artistas entonces, como los historiadores, allí donde no hay documentos escritos, encuentran la fascinación de “hacer hablar a las cosas mudas, de hacerles decir lo que solas no dicen sobre los hombres”, pidiendo a las “lenguas muertas sus secretos” (Le Goff, 1991: 231).



Figura 35. Natalia Maisano. "El orden que asoma". 2020. Work in

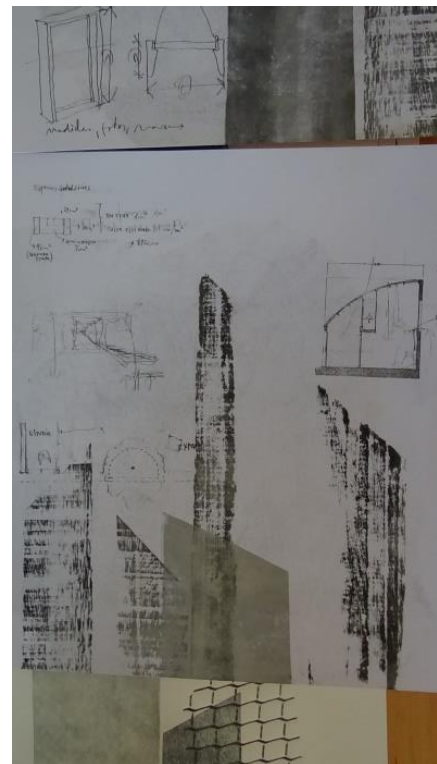


Figura 36.

Conclusiones

Lo ruinoso –la ruina- como percepto y concepto, tiene la carga de haber sido transitado fuertemente por la percepción romántica, que ha orientado el campo de acción hacia la estetización y teorización única acerca de lo ruinoso como meramente arquitectónico. Los paradigmas que se imponen son por un lado, el de considerar a la ruina como *monumento* de épicas históricas construidas, señalamiento de la superlatividad de algunos sujetos y momentos políticos por un lado, y por el otro, el *encantamiento sobrecogedor* de las ruinas arquitectónicas como *panorama de la desolación*, del poder de la naturaleza y lo sobrenatural inexplicable o las formas de estrago provocadas para la disolución de las formas. La estética clásica de las ruinas, la museología y la ruinología han transitado entre los carriles de la *apropiación, fragmentación y deslocalización* de las ruinas por traslado como forma de acercamiento al gran público, y la aporía de su *restauración, conservación y gentrificación*⁴⁹ como forma de devolver la integridad, la funcionalidad, el brillo y el lustre a esos monumentos del pasado adusto perpetuando al infinito esas decisiones de memoria de la sociedad con los riesgos de caer –incluso- en la falta de autenticidad. Por último, la *destrucción o invisibilización* de aquellas ruinas arquitectónicas que quedan fuera de aquellos rangos. En este caso, resulta mucho más visible y menos naturalizado el sistema de fronteras y bordes, centralidad y periferia de lo ruinoso: las cartografías de lo ruinoso son más fácilmente analizables.

Si las ruinas del pasado ven en su mejor modelo a lo arquitectónico derruido, la contemporaneidad *extiende y dilata* el concepto de ruina a otros objetos por cuanto el presente (los presentes) mediados por las tecnologías y el consumismo, han ampliado la carta y el catálogo de la objetualidad susceptible de ser entendida como ruina. La sobreabundancia, caducidad y desencanto en torno a los objetos han requerido de formas incluso más complejas y tecnologizadas de destrucción. Las causas operantes ya no son los procesos autónomos de desgaste del material, sino *una ruina provocada* ex profeso, para desalojar lo inservible, lo no querido o lo sobrante en un lugar lejano de la centralidad atencional o afectiva. Hoy las ruinas devienen de las lógicas consumistas,

⁴⁹ Es un neologismo derivado del inglés “*gentry*”, que refiere a la alta burguesía en el sentido figurado de *baja nobleza*. *Gentrificación* es la operación de construir en altura sobre edificios abandonados o en ruinas, con el fin de promover una zona territorial y una nueva urbanización sólo asequibles a clases sociales acomodadas.

de las religiosas y de las progresistas, encarnadas en dispositivos altamente tecnificados. Todo lo que ha entrado en el terreno de lo próximo y de lo privado impuesto por la extensión y acumulación, queda al mismo tiempo bajo la amenaza de la desactualización, la obsolescencia, la afectividad efímera, la amnesia patrimonial, el desarraigo del pasado y el acorralamiento tras las fronteras de alguna centralidad manifiesta.

El arte contemporáneo es capaz de oponer a los *dispositivos memoriales* oficiales y hegemónicos, *aparatos mnemotécnicos* que se construyen en una dinámica relacional entre pasado y presente, pero también entre alteridades. El arte contemporáneo, y especialmente en el ámbito latinoamericano tiene una sensibilidad, actitud introspectiva y conciencia crítica especial hacia el proceso selección de objetos ruinosos tomados en su concepto dilatado. Las profecías de lo actual que ya no ven en los detritos, los escombros, los objetos viejos de cualquier tipo su falta de *monumentalidad*, ni carencia de inscripción, sino que los artistas han descubierto el amplio espectro de lo ruinoso -ya no para seguir petrificándolo- sino para trabajar desde su maleabilidad como material. El encantamiento se produce esta vez con respecto a las condiciones de su abandono, el progreso del olvido, las calidades y cualidades conquistadas por la materia, la reedición como material artístico, la arqueología estética en la interpretación de sentidos denotados, connotados y atribuibles, todo ello tejiendo una urdimbre en la construcción de la memoria de esos materiales.

Los objetos encontrados han sido beneficiarios de lo fortuito. Proclaman el desvanecimiento de los acontecimientos que rozaron en su devenir ruinosos. Sin el azar de ese encuentro que es capaz de reeditarlos como materiales artísticos su esencia se hubiese transformado en olvido. La censura, la barbarie, el despojo, la destrucción, el descarte, el abandono o el silencio, actuaron sobre ese acontecer. El olvido quizás anochezca para que la memoria pueda amanecer en una grieta abierta en el tiempo, y tenga su propio acontecer. Un detalle que emerja desde el olvido, es capaz de activar la memoria. Ese detalle, escindido de su contexto se transforma en material y material con memoria, que al ser vestigio, sustituye al todo. Es revisitado, reinventado en su ser. En vez de repetirse a sí mismo trastoca su propia materialidad original, transformándose en un vacío abierto a nuevas posibilidades. Lo ruinoso, es la materia con “*deja vú*” de un pasado demorado abriéndose camino en el tiempo. Ese material que se autoimpuso la duración y la supervivencia, viene a saludar el presente taladrando las distintas capas de

la memoria hasta emerger. El presente, aunque efímero, es su después, y tendrá que añadirle, manufacturarlo, para agregarle algo al antes. Lo olvidado no es inexistente, está simplemente ausente, y la ausencia tiene todavía presencia. El presente se desdobra en pasado, y en una suerte de paramnesia; podemos recordar al detalle o recordar desde el detalle. Eso ruinoso sobreviviente de su propia destrucción, tiene memoria en sí mismo, pero se activa en un tiempo distinto y en otro espacio, sin que las ideas que actúan de médiums en esos nuevos tiempos y espacios plurales sepan a veces explicar el qué y sólo sepan explicar el cómo de esa memoria. Lo olvidado, no está muerto, persiste, pervive, lucha por germinar, taladra el tiempo e irrumpe. La memoria produjo el desvío necesario de ese destino de olvido inconcluso. El material ha producido acumulaciones de sentido en el tiempo; lo sintetizado, es acumulación e integración de sentidos. La intuición, la evocación o la decisión se acoplan a eso móvil y mutante del material, exhortan y se responden. Es así como la idea proviene de la materia. Contra el carácter petrificado, utópico y lineal de la historia museada y monumentalizada, el arte opone un carácter dinámico, heterocrónico y heterotópico en las configuraciones que permiten la activación de la memoria de los materiales dándole a las cotidaneidades su sitio de honor. El arte es público, no porque se desarrolle en la calle, sino por la puesta en ejercicio de formas operatorias que vinculan el ámbito de lo privado y cotidiano en la modificación del espacio público. Sea desde el uso de materiales melancólicos, desde la ironía ácida, o recuperando incluso formas operatorias que parecen vandálicas por el carácter destructivo, pero que a la vez, dejan una prueba testimonial de la exogamia de la memoria que se recicla desde el material, aunque el objeto no sea reciclado en su carácter funcional.

Retomamos y replanteamos nuestras preguntas iniciales a las que pretendemos haber dado respuesta en el desarrollo de esta tesis: ¿Quién ha olvidado? No todos, es claro. ¿Cuál sería la oportunidad de lo ruinoso periférico? El arte con su capacidad de señalamiento, intervención y traslocación no destructiva. Si las categorías de lo ruinoso arquitectónico pueden ser trasladadas al análisis y fundamentación de lo ruinoso portable, ahora a la inversa, las obras realizadas con objetos ruinosos portátiles pueden aportar las operaciones, posibilidades y procedimientos de la objetualidad siendo transpuestos a la reivindicación de lo ruinoso arquitectónico y periférico.

A la manera spinoziana el ser, del sujeto y del objeto, hace todo por su autoconservación. Cuando su esencia es sometida por agente externos a su destrucción,

mantendrá el “*conatus*”⁵⁰, es decir aquello que define la esencia de su ser, perseverando en sí mismo. Ese objeto perseveró en la ruina. Lo ruinoso ha sido la condición de modificación de la sustancia y, cuando el objeto ha sido enteramente destruido como para que la relación entre las partes no sea perceptible, actúa el arte con la suplantación material rescatando el halo que han dejado los objetos. Los seres ausentes evocados en las ruinas cuya memoria portan, a través de sus objetos aún persisten teniendo presencia en la ausencia. El “*conatus*” propio del objeto –y de los sujetos- ha triunfado cuando la ruina es tomada como material artístico, porque ese material mudo empieza a dialogar.

En el recuerdo, en la construcción de la memoria, retorna lo inquietante de aquello que provocó la ausencia, los peligros remotos que en la oscura intimidad presentimos, y que, habiendo profanado las presencias, ahora se ciernen sobre las ausencias. Bergson sostiene que la duración es memoria, y el recuerdo estrecha experimentalmente el espíritu a la materia.

La persistencia se transforma en conato, un empeño natural en procurar la autoconservación o perseverancia en seguir siendo si no es a través de lo inminente, a través de lo inmanente. La acción de perseverancia se lleva a cabo a través de la obra del artista, como una sombra platónica de ausencia, que refleja invertidamente aquella presencia trunca.

¿Qué es lo que atrae de la ruina si ya no es la fascinación romántica? Coincido con la formulación de la D.I. Paula Pina Márquez en nuestra entrevista, y la traslado a cualquier objeto en ruinas: el primer factor es la escala, que no quiere decir tamaño. La escala que en el caso del templo de Ambil, es esa mole que sin embargo se ve pequeña en la inmensidad de ese espacio. La pequeñez también entra en el sentido de la escala, pero no sólo la pequeñez comparativa en la relación entre espacio y tamaño sino en el sentido temporal de vulnerabilidad. El impacto que produce lo ruinoso de cualquier tipo indefenso y frágil siempre en el tiempo más allá de su robustez original. La segunda cosa en que todos los entrevistados coinciden, y -la D.I. Márquez sintetiza- es la familiaridad, esa sensación de intimidad con lo reminiscente. La tercera cuestión, es una vinculación en el orden de la propia identidad y de las representaciones del sujeto, así como las testificaciones ancestrales, atávicas o culturalmente heredadas que son una actualización del *mito de origen*. El que se vincula sentimentalmente a algo en ruinas,

⁵⁰ La ley del “*conatus*” o de perseverancia en el ser, se vincula a la ley de la inercia, pero aplicada a la filosofía y a la psicología, y se liga a la perspectiva de la duración y la eternidad.

no lo ve ruinoso ni estancado; lo que ve es su situación de *potencialidad* y *disponibilidad*. Se necesita entonces la *oportunidad* para que un artista pueda poner en ejercicio el factor de *posibilidad* de su reedición. Dice la misma fuente citada más arriba que a veces no “no se puede visualizar cómo lo puede explotar, generar un recurso o trabajar otra cuestión aparte de la memoria ahí en el pueblo”⁵¹.

El arte contemporáneo no concibe el tiempo en secuencias sincrónicas sino en tiempos diacrónicos y presencias anacrónicas; no en *una* contemporaneidad sino en muchas y diversas distanciadas del concepto moderno de superioridad y progreso, y más bien pensadas desde el lugar de las alteridades.

Los artistas que trabajan con lo ruinoso, pertenecen a un rango particular del arte: el *intimismo*. A la vez trabajan con carácter manufacturero y localista como forma de arraigo. Son artistas que, para hacer visible su obra o se autoexpulsan de su situación de frontera para internacionalizarse, o insisten en la *periferia-centro de sí* con distintos tintes: la intimidad del taller, los espacios alternativos de muestra, las redes sociales, los circuitos feriables de muestra y circulación de obra. Dos formas de resistir nuevas colonizaciones, ir desde su propio lugar al mundo o *persistir en la periferia como centro de sí*, sin validación en el centro autoenunciado. El arte popular, al no estar separado de la experiencia social, preserva recuerdos y trae memoria desde el olvido, memoria que emerge atravesando capas superpuestas de sentido en la memoria colectiva. Libera la forma de los cánones y requerimientos de los circuitos tradicionales de recorrido del arte en su noción construida en la modernidad. Sintetiza incluso, materia, forma y función y el origen de la obra se relaciona ya sea con la fe, lo ritual o la vida cotidiana.

Fue el iluminismo que en el instalar aquello de que todo conocimiento existe en relación a un sujeto que conoce, redujo a conocimiento todo lo que le era pertinente de entrar dentro de los cánones científicos, relegando, desprestigiando, denostando, descalificando aquello que estuviera por fuera. Así por lo tanto se le restó la capacidad de conocer y saber, a aquellos que portaban Eso-otro.

El material migrante en tiempo y espacio sintetiza las distintas estancias de su itinerario simbólico. La entidad migrante o nómada de ese material hace que pueda dialogar y recrearse en distintos presentes. Justamente es la existencia de las

⁵¹ Entrevista obrante en el Apéndice.

operaciones que emergen en las producciones de arte popular, lo que hace que en esas obras que no necesitan el clavo en la pared de un museo para validarse, se encuentre toda la carga sincrética de las artes visuales latinoamericanas. Hasta relegadas muchas veces al despectivo nombre de *artesanía*, comienzan a adquirir estatuto de arte, cuando el *manufactor*, pierde su anonimato y adquiere un nombre, una identidad, que no es lo mismo que renombre. Es en esas producciones donde lo verdaderamente sincrético latinoamericano emerge. Se ven menos *vanguardistas* que las obras de las metrópolis, ciertamente.

En los procesos sincréticos son operaciones posibles: las pérdidas, selecciones, apropiaciones, imposiciones, e incorporaciones, así como los descubrimientos y redescubrimientos. El ¿arte? popular latinoamericano (¿con quién tiene que discutir?) ha debido, sin planearlo, asumir otros modos de producción (obras en serie, realizadas a partir de materiales industriales de la zona, producción masiva, producciones repetitivas, pero aun así con variaciones) y circulación. No hay identidades *puras*, sino que en todas las singularidades y colectivos se reconocen los rasgos de esos detalles escindidos del tiempo que emergen en las obras habiendo realizado diversos recorridos.

Las reglas del arte occidental han relegado a las producciones artísticas populares latinoamericanas porque abordan o se originan en cuestiones que la estética occidental considera extra artísticas: el mito, lo mágico, la religión, la cosmogonía, la política, lo cotidiano, y la función. Sin embargo, estos orígenes no van en menoscabo de lo estético; ya no cercado por el concepto de belleza y sobre todo no cercenado por el *concepto occidental de belleza*. Lo metafórico está incluso en el hacer, aunque no se lo proponga. Los materiales ruinosos, siempre memoriosos, se vuelven a reinventar a sí mismos para adquirir nuevas formas, en un diálogo complejo con el presente. Siguen buscando persistir, porque acontecieron ya los procesos de negociación simbólica que le han permitido subsistir. Si la geopolítica de la ruina es una situación creada, hay una situación que es reversible: crear otra situación artística que revierta su estado de periferia.

Los materiales ruinosos, permiten operaciones y procesos de postproducción y acumulación de sentidos a través metodologías tales como *el nomadismo, la errancia, y la migración*⁵². Lo nómada refiere a lo metodológico, pero a la vez a una matriz

⁵² Conceptos desarrollados por Nicholas Bourriaud en *Radicante* (2009: 144, 89, 115, 116, 129, 132).

simbólica que construye a través de la evocación y la apropiación selectiva, definiendo lo propio, y transformando lo ajeno, sin diluirse en su propia centralidad o periferia.

El nomadismo es un concepto que se origina en estudios históricos, geográficos, culturales y económicos en cuanto al comportamiento de los grupos sociales. Dejada la ortodoxia original del concepto, distintas disciplinas buscan profundizar acerca su alcance. El nomadismo implica el traslado permanente en forma de recorridos territoriales sin retorno a los mismos lugares en los que se estuvo; la trashumancia, implica en cambio el ciclo de ida y retorno desde y hacia determinados puntos, acompañando los ciclos de la naturaleza. El concepto, ha sido apropiado y resignificado por la estética y las artes por su capacidad metafórica designando a las producciones cuyas temáticas implican formas de recorrido, pero también a la metodología de producción e interpretación del conocimiento artístico. El nomadismo, no se trata de un coleccionismo desmedido, no es transitar por diferentes culturas sin ser transformado y sin transformarlas, sino de construir la propia centralidad recorriendo el tiempo y recuperando la memoria de las materialidades que se reconfiguran en una nueva realidad, absorbiendo o rechazando aquello que las atravesó en cada instante. Si lo híbrido nació como concepto negativo sospechoso de borrar identidades, el nomadismo hace de lo híbrido su producto, porque se convierte en la matriz metodológica constitutiva de lo visual y audiovisual. La materia nunca llega incorruptible hasta el final que es el presente de quien la convoca sino que asocia su duración a otras duraciones, trasladando la suya y a la vez incorporando la de los acontecimientos.

Se abren bajo estos conceptos entonces, otras categorías de análisis y acción que han sido abordados en esta tesis:

- El tránsito conceptual desde la arquitectura en ruinas al de una *arquitectura de la ruina*, entendiendo los procesos de *construcción* que intervienen en la conformación de las ruinas en concepto dilatado como material artístico y no exclusivamente como locación.
- Lo espectral, la ausencia, el vacío y la huella como formas que adquieren los materiales ruinosos.
- La cadencia y duración del movimiento continuo y del silencio como elementos de recorrido del tiempo en el espacio

- La comprensión del espacio como un territorio y topográfico conceptual y temporalmente concebido como materialidad; lo cartográfico, la evocación y la percepción como sus operaciones metodológicas.
- La desmesura o desproporción del espacio abierto ruinoso como materialidad y forma que genera inestabilidad.
- La profanación de los elementos canónicos como operación simbólica
- La inclusividad, integración, interacción, intercambios de lenguaje y fusión de formatos artísticos.
- La forma y conocimiento de recorrido que unen elementos de distinta procedencia y un denominador común. No se unifica lo diferente, sino que hay ilación de lo diferente bajo una óptica común.
- La identificación de campos de pertenencia y de referencia social, histórica, cultural.
- La recuperación y reología de la intensidad de la memoria.
- La búsqueda de analogía y contradicción como punto de encuentro y desencuentro de los diferentes hitos de la forma de recorrido.

Todas estas categorías y posibilidades nos obligan a cuestionarnos también el concepto de lo periférico que instalamos como un supuesto básico desde los inicios de la hipótesis. La *periferia* puede ser leída como una cartografía política, y como un estado de los sujetos y las cosas, pero siempre es enunciada desde *el afuera*. Obviamente hay factores enteramente objetivos y comprobables de la organización de distintas periferias que afectan la vida personal, social y política. Sin embargo, como ya analizamos todos estamos ubicados en el centro de nosotros mismos y de nuestro mundo. Nadie se enuncia a sí mismo, desde la periferia. La dupla centro-periferia trata de una cuestión de bordes duales más o menos flexibles y de los sistemas de visibilización que saltan esas fronteras o se quedan retenidos tras ellas. Los nuevos modos de comprender estas relaciones se dan a través de los conceptos de circuito y frontera.

Insistimos en las preguntas, pero especificadas: ¿Cuál sería la posibilidad de los objetos portables en apariencia intrascendentes y en ruinas?: su monumentalización artística a través de las figuras de sustitución, repetición y serialidad, que destaquen su voz entre muchas otras y represente a otras tantas más.

¿Cuál sería la condición de posibilidad material de una ruina inmueble? ¿Cuál sería la chance de un templo en ruinas como el de Ambil?: su reedición como material artístico podría darse a través de la representación participativa y relacional con quienes sostienen su memoria a través de:

1. Acciones de señalamiento artístico
2. Intervenciones
3. Materialidad sustituida.
4. La preservación como garantía de detención de un proceso de ruina que devenga en su destrucción completa.

Curiosamente la eventual gentrificación y restauración de la ruina cancelaría lo que ha acopiado de memoria en el proceso; no se trata del encanto, sino de su autenticidad. Es por lo que le falta y lo que se deterioró que se organiza su memoria. En los días que cerrábamos estas conclusiones la Catedral de Notre-Dame de París era devorada por las llamas. Nuevamente el latir del centro y la periferia: muchas voces y mucho capital acudieron en auxilio. El dinero sin embargo, no puede ganarle a la muerte. A Notre-Dame la reconstruirán, pero será *otra*, nunca la misma, porque el material que se perdió ya no se recupera. Tan icónica y de indudable magnificencia está en la mirada de todos, en el recuerdo de muchos pero... ¿y la memoria? En Ambil aún hay algo que no se ve y es alternativo a la reconstrucción. El templo de Ambil tiene en sus ruinas una riqueza mayor que todo lo que se le derrumbó: es lo que no se calla porque habla en la voz de sus pobladores que reconstruyeron recuerdo a recuerdo sus paredes que están hechas de memoria.

Referencias bibliográficas

- Argan, G.C. (1966). *Salvación y caída del Arte Moderno*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. [Versión DX Reader]. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.
- Augé, M. (2000) *Los "No-lugares". Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. [Versión DX Reader]. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.
- Auster, P. (2012). *La Invención de la Soledad. Libro de la Memoria*. Buenos Aires, Argentina: Booket.

- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. [Versión DX Reader]. México: Siglo XXI.
- Benedetti, M. (s/f). *El olvido está lleno de memoria*. [Versión DX Reader]. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Bergson, H. (1977). *Memoria y Vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. [Versión DX Reader]. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Borges, J.L. (1974). *Las cosas en Elogio de la sombra (1969), Obras completas 1923-1972*. [Versión DX Reader]. Buenos Aires, Argentina: Emecé editores.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. [Versión DX Reader]. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires, Argentina: Adriana hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. [Versión DX Reader]. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Bloch, E. (s/f). *El principio esperanza*. [Versión DX Reader]. S/d: Biblioteca filosófica Aguilar.
- Camus, A. (1971). *Bodas*. En *Bodas/El verano* (trad. de Bernárdez A., Bixio A. y Zalamea J.). Buenos Aires, Argentina (2011): Editorial Sudamericana S.A. bajo el sello Debolsillo.
- Cenci, W. (2016). *Estéticas de la Alteridad. Lenguaje, cuerpo y tecnología en el arte contemporáneo*. San Martín, Provincia de Buenos Aires, Argentina: UNSAM edita.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*. [Versión DX Reader]. Distrito Federal, México: Cultura Libre.
- Déotte, J.L. (2013). *La época de los aparatos*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- García Canclini, N. (2000). *El debate sobre la hibridación en los estudios culturales* [Versión DX Reader].
- García Canclini, Néstor. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. [Versión DX Reader]. Argentina, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. [Versión DX Reader]. Barcelona, España: Ed. Gedisa.
- Gombrich, E. (1979). *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*. Barcelona, España: Ed. Debate.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

- Heidegger, M. (1984). *Caminos de Bosque*. Madrid, España: Alianza Editorial. [Versión DX Reader].
- Jauretche, A. (1973). *Manual de Zonceras Argentinas* [Versión DX Reader]. Buenos Aires Argentina: a.peña lillo editor.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* [Versión DX Reader]. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Le Goff, J. (2005). *Pensar la historia. Modernidad, presente y progreso*. Barcelona, España: Paidós.
- Paz, O. (1989). *Pasado en claro; Objetos y apariciones, en Vuelta. Confluencias; Un viento llamado Bob Rauschenberg, en Árbol adentro. Visto y Dicho; Objetos, en Piedras sueltas. Lección de cosas*. En *Lo mejor de Octavio Paz*. [Versión DX Reader]. México D.F.: Seix Barral.
- Restrepo, E. (2012). *Antropología y Estudios Culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Burzaco, Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Saer, J.J. (2002). *El entenado* [Versión DX Reader].) Buenos Aires, Argentina: Seix Barral.
- Solcoff, K. (2016). *Hacer memoria. Aportes de la neuropsicología al aprendizaje*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Sontag, S. (2016). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Ursprung, P. (s/f). Más allá del *terrain vague*: siguiendo a Lara Almarcegui. En *Lara Almarcegui, 43-56*, Zaya, O (curador). *55ª. Esposizioni d'arte, la Biennale di Venezia*. (S/d): Turner Editora.
- Wees, W.C. (1993). *Recycled images. The Art and Politics of Found Footage Films*. [Versión DX Reader]. New York, USA: Anthology Films Archives.
Recuperado de https://monoskop.org/images/3/34/Wees_William_C_Recycled_Images_The_Art_and_Politics_of_Found_Footage_Films.pdf
- Ynoub, R. (2014). *Cuestión de Método. Aportes para una metodología crítica*. Santa Fe, México: Cengage Learning.
- Zátonyi, M. (2011). *Arte y Creación*. Buenos Aires, Argentina: Capital intelectual.

Artículos

- Adler, J. Estética de la ruina: la potencia de los vestigios en el arte contemporáneo
Recuperado de DoI: 10.26807/cav.v0i04.93.
- de Souza Santos, B. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16 (54) 17-39. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/279/27920007003.pdf>

- Errázuriz T., Greene R. (2018). Ruinación: Un proceso oculto a plena vista. *REVISTA AUS* 23, 28-33. Recuperado de DOI:10.4206/aus.2018.n23-05
- Guasch, A.M. (2005). Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar. *Revista Internacional d'art*, (5), 157-183. Recuperado de https://annamariaguasch.com/pdf/publications/Los_lugares_de_la_memoria:_e_l_arte_de_archivar_y_de_recordar.pdf
- Marrodan, E. (2007). De la fascinación formal a la nostalgia. La ruina industrial en el paisaje contemporáneo. *Bienes Culturales*, (7), 103-117. Recuperado de https://sede.educacion.gob.es/publivent/descarga.action?f_codigo_agc=12937C_19
- Nancy, J.L. (2006). Mímesis & Methexis. *Escritura e Imagen*, (2), 7-22. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0606110007A/29126>

Conferencias

- Arnold-Cathalifaudl, M. (2004). Socioíesis: Fundamentos de la observación de segundo orden. *VI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de http://www2.facso.uchile.cl/postgrado/mad/docs/Arnold_Educacion_Chile.pdf
- Sub. Marcos (2007). Ni Centros ni Periferias. *Primer Coloquio Internacional In Memoriam Andrés Aubry*. Universidad de la Tierra, San Cristóbal de Las Casas, México. Recuperado de https://www.nodo50.org/cubasigloXXI/taller/marcos_301207.pdf

Tesis y trabajos de grado

- Librandi, N. (2015). *La ruina como material de la obra contemporánea* (Trabajo final de la Especialización en Lenguajes Artísticos, línea de formación en Arte Contemporáneo). Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. La Plata, Argentina. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/65417>

Bibliografía complementaria

- Allard Zavala, A. (2017). Ciudad / ruinas / historia: sobre el concepto de ruina en la arquitectónica narrativa de la ciudad moderna. *Revista de Teoría del Arte*, (30), 83-97. Consultado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/46427/48455>
- Arfuch, L. (s/f). Arte, Memoria, Archivo. Poéticas del Objeto. *Z Cultural. Revista do programa avacado de cultura contemoprânea*. Recuperado de

https://www.academia.edu/22113001/ARTE_MEMORIA_Y_ARCHIVO_PO%C3%89TICAS_DEL_OBJETO

- Barthes, R. (1968). *La muerte del Autor* [Versión DX Reader]. Recuperado de <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Beiguelman, G. (2015). Aesthetics of the Digital Ruins and the Future of Art Conservation. *21th Symposium of Digital Art*. Universidad de San Pablo, Brasil. Recuperado de https://isea2015.org/proceeding/submissions/ISEA2015_submission_312.pdf
- Bergson, H. (2010). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- Bernini, E. (2010). Found footage. Lo experimental y lo documental. En L. Listorti y D. Trerotola (Comp.), *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp.25-38). [Versión DX Reader]. Buenos Aires: *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente* (BAFICI).
- Bozal, V. (ed.). (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, I. [Versión DX Reader]. Madrid, España: Visor.
- Bustamante, J. (2014). *Las voces de los objetos: vestigios, memorias y patrimonios en la gestión y conmemoración del pasado* (Tesis de Doctorado en Gestión de la Cultura y el Patrimonio). Universitat de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, Programa Doctorado en Gestión de la Cultura y el Patrimonio, Barcelona, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/286873>
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Deleuze, G. (1994). *La lógica del sentido*. [Versión DX Reader]. S/d: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Eco, U. (s/f). *Para qué sirve una tesis. Técnicas, procedimientos de estudio, investigación y escritura*. s/d. [Versión DX Reader].
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la Mirada. Secretos de la Imagen y Silencios en el Arte*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Norma.
- Pavese, C. y Vittorini, E. (1983). *Diarios de Vida y Obra. Biblioteca básica universal*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América latina.
- Paz González González, G. (2016). *El Objeto y la Memoria. Un punto de partida para la construcción de narrativas visuales...El Théâtre du Soleil como su lugar de encuentro* (Memoria para optar al título de Diseñador Teatral). Facultad de Artes, Departamento de Teatro, Universidad Nacional de Chile. Santiago de Chile, Chile. Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/141473/El_objeto_y_la_memoria.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Podgorny I. (2018). Antigüedades portátiles: transportes, ruinas y comunicaciones en la arqueología del siglo XIX. *Revista História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 15(3). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/29726>
- Quintero, L.A. (2003). *Las vías del escarmiento. Bosquejo histórico de Milagro*. Milagro, La Rioja, Argentina: Edición especial Feria del Libro La Rioja.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. [Versión DX Reader]. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura económica.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. [Versión DX Reader]. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. [Versión DX Reader]. Madrid, España: Ministère français chargé de la Culture.
- Souza, M. (2015). *De la imagen de la ruina a la ruina de la imagen: un dilema en la conservación del arte contemporáneo*. (Memoria de Tesis Doctoral). Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/58047/SOUSA%20-%20De%20la%20imagen%20de%20la%20ruina%20a%20la%20ruina%20de%20la%20imagen.%20Un%20dilema%20en%20la%20conservaci%C3%B3n%20del%20arte%20c....pdf?sequence=1>
- Viera Littig, S. (2015). *Reflexões sobre a apropriação de objetos na arte contemporânea (Reflexiones sobre la apropiación de objetos en el arte contemporáneo)*. (Trabajo de Investigación, para la obtención de la Maestría en Historia del Arte Programa de Posgraduación). Universidade Federal Do Espírito Santo, Vitória, Brasil. Recuperado de <http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/1433/1/Reflex%C3%B5es%20sobre%20a%20apropria%C3%A7%C3%A3o%20de%20objetos%20na%20arte%20contempor%C3%A2nea.pdf>
- Viollet-le-Duc, E. (2017). Restauración. *Conversaciones*, 3 (3), 72-92. Disponible en https://www.academia.edu/33923623/Conversaciones..._con_Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc_y_Prosper_M%C3%A9rim%C3%A9._N%C3%BAm_3

Filmografía

- Cabrera S. (productor y director). (1993). *La estrategia del caracol*. Colombia: J & M Entertainment.
- El-Kadri E., Olivési D. (productores) y Solanas, F. (director). (1992). *El viaje*. Argentina, Francia, España y México: Cine Sur y Les Films du Sud.

- Larraín J. D., Dreyfuss D. (productores) y Larraín P. (Director). (2012). *No*. Chile, Francia, Estados Unidos: Fabula production / Participant Media / Funny Balloons.
- Librandi, N. (productora-directora). (2020). *Ambil: vastedad, ruina y persistencia*. Parte 1. Argentina: Maral Producciones. Disponible en: <https://youtu.be/9drk9y7eQdA>
- Pardo Piccone, A., Cassarino S., Alvarez D. (productores) y Pardo Piccone A. (director). (2012). *Buscando a Larisa*. México: K3 films.
- Salim C. (productora) y Villafañe J. (director). (2009). *Elvira en el Río Loro*. Argentina: Torrentes de Amor producciones.
- Varda A. (directora) (2000). *Les glaneurs et la glaneuse*. Francia: Ciné Tamaris.
- Varda A. (directora) (2002). *Deux ans après*. Francia: Ciné Tamaris.

Fuentes

- Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina. (2016). *Ley 27324. Régimen de promoción de pueblos rurales turísticos*. Recuperado de <http://derechodelturismo.net/ver/584/regimen-de-promocion-de-pueblos-rurales-turisticos>
- Auster, P. (2017). *4 3 2 1*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Grupo Editorial Planeta.
- Ansaldi W. (2001). La seducción de la cultura. *Encrucijadas*, Año I, (4), 1-16. Recuperado de http://catedras.fsoc.uba.ar/udishal/art/seducccion_de_la_cultura.pdf
- Cuvardic García, D. (2012). El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo. *Colloques et revues-Cours-Recherches*. Recuperado de <https://culturaurbanasxx.files.wordpress.com/2015/08/el-flaneur-en-las-practicas-culturales-dorde-cuvardic-garcia.pdf>
- Deleuze, G. (1987). ¿Qué es el acto de creación? *Conferencia de los martes en FEMIS*. París, Francia. Recuperado de <https://gcp21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>
- Débord, G. (1958). La Teoría de la Deriva. *Internacional Situacionista, textos completos en castellano de la revista internationale situationniste (1958-1969)*. [Versión DX Reader]. 1 (2), 50-53.
- Di Tella, A. (2010). Montaje, mi problema favorito. En L. Listorti y D. Trerotola (Comp.), *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?*, pp.95-100. [Versión DX Reader]. Buenos Aires: *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)*.

- Estévez Kubli, P.J. (2012). *El ensamblaje escultórico: análisis y tipologías objetuales en el Arte Contemporáneo Mexicano* (Tesis Doctoral. Plan de doctorado: Artes Visuales, Producción, Gestión y Restauración). Universitat Politècnica de València. Valencia, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/16544>
- de Espinoza, B. (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico* (Trad. Vidal Peña). [Versión DX Reader]. Madrid, España: Ediciones Orbis Hyspamérica
- Félix-Didier, P. (2010). Sin techo ni ley-Films “huérfanos”, archivos y *found footage*. En L.Listorti y D. Trerotola (Comp.), Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?, 107-112[Versión DX Reader]. *Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)*.
- Garnica, N. (2017). Critical Irony or the Lovers of Ruins: The Aesthete, the Dandy and the Flâneur. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 52, 151-172. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.21555/top.v0i52.780>.
- Gombrich, E.H. (1999). *La Historia del Arte*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Hernández Castellanos, C. (2015). La imagen en ruinas: muerte, memoria y representación en El Desbarrancadero de Fernando Vallejo. *Cuadernos de Literatura*, XIX (37), 149-168. Recuperado de: <https://doi:10.11144/Javeriana.CL19-37.lier>
- Huyghe, R. (s/f). *El Arte y el Mundo Moderno de 1920 a nuestros días*, 2. Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Listorti, L. (2010). Toda la memoria del mundo. En L.Listorti y D. Trerotola (Comp.), Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?, 113-118. [Versión DX Reader]. *Buenos Aires: Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI)*. Recuperado de https://books.google.com.ar/books?id=NYIBdFEJEK_gC&pg=PA3&hl=es&source=gb_s_selected_pages&cad=3#v=onepage&q&f=false
- Lucie-Smith, E. (1979). *Movimientos en el arte desde 1945*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo, *La Fuga*, 11. [Fecha de consulta: 2019-03-22] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Martínez Campos, C. (2015). El arte reciclado de David Kemp. Assemblages y esculturas comprometidos con su entorno. *De Arte*, 14, 221-236. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/289706985_El_arte_reciclado_de_David_Kemp_assemblages_y_esculturas_comprometidos_con_su_entorno_The_recycled_art_of_David_Kemp_environmentally_engaged_assemblages_and_sculptures
- Mora, A. (2015). Breton-Cortázar: Vida de los objetos. *Hallazgos*, 12(24), 139-157. Disponible en: <https://doi.org/10.15332/2422409X>

- Oliveras, E. (editora) (2008). *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Oliveras, E. (2007). *Estética. La cuestión del Arte*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Solé, H. (2015). Spinoza. *La filosofía al modo geométrico*. Buenos Aires, Argentina: EMSE. EDAPP.
- Spinoza, B. (1677). *Ética de orden geométrico demostrada*, en Spinoza, *Ética* (Trad. Por Rodríguez Bachiller, A. (1969). Buenos Aires, Argentina: Aguilar Ediciones.
- Triadó-Tur, J.R. (coord.) (1998). *Historia del Arte*. Colombia: Editorial Norma. Colombia.
- Villalba Storti, P. A. (2012). *Entre ruinas, lugares y objetos residuales de la memoria* (Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de: Magister en Estética). Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas Maestría en Estética. Medellín, Colombia. Recuperado de http://bdigital.unal.edu.co/7032/1/8357603_2012.pdf

Imágenes

- Figura 1. *Atrabiliarios*. Salcedo, D. (Fragmento). En MacBa (Museo de Arte Contemporáneo) Barcelona, España. Disponible en www.macba.es
- Figura 6. *El viaje*. Solanas, P. (Fotograma). En Secretaría de Cultura. Cineteca Nacional de México. Recuperado de <https://www.cinetecanacional.net/php/ftPelHist.php?clv=8590>
- Figura 7. *Elvira en el río Loro*. Villafañe, J. (Fotogramas). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wsVfUQyCVYQ>
- Figura 8. *Interior exterior*. Aninat F. En Francisca Aninat. Museo Nacional de Bellas Artes. Artistas Visuales Chilenos. Recuperado de <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39993.html>
- Figura 9. *Ejercicios de espera*. Aninat F.. En Francisca Aninat. Recuperado de http://franciscaaninat.cl/Ejercicios_de_Espera.php
- Figura 10. *Atrabiliarios*, Salcedo, D. (Detalles). En Artnet. Recuperado de <http://www.artnet.com/artists/doris-salcedo/atrabiliarios-hqsCMabsytp39xnOfzVXpA2>
- Figura 11. *La estrategia del caracol*. Cabrera, S. (Afiche). En Plataforma arquitectura. Recuperado de https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-77742/cine-y-arquitectura-la-estrategia-del-caracol/cartel-la-estrategia-del-caracol?next_project=no

- Figura 12. *Buscando a Larisa*. Pardo, S. (Afiche). Recuperado de <https://www.filmaffinity.com/ar/film287856.html>
- Figura 13. *Un vestido nuevo*. Bonzón, S. Fotografía aportada por el autor. 2018. Pergamino, Buenos Aires, Argentina.
- Figura 15. *Hormigas V*. Cuarteto Parapeatón. En Facebook, Cuarteto Parapeatón. Olavarría, Buenos Aires, Argentina.
- Figura 16. *Lo que importa es esa flor*. Cuarteto Parapeatón. En Facebook, Cuarteto Parapeatón. Olavarría, Buenos Aires, Argentina.
- Figura 17 y 18. *Este museo es tuyo*. (Toma general y detalle). Cuarteto Parapeatón. En Facebook, Cuarteto Parapeatón. Olavarría, Buenos Aires, Argentina.
- Figura 24. *Hormigas IV*. (Toma general y detalle). Cuarteto Parapeatón. En Facebook, Cuarteto Parapeatón. Olavarría, Buenos Aires, Argentina.
- Figura 26. *El que se lo encuentra, se lo queda*. (Difusión). Cuarteto Parapeatón. En Facebook, Cuarteto Parapeatón. Olavarría, Buenos Aires, Argentina.
- Figura 27. *Liquidación navideña*. Cuarteto Parapeatón. En Facebook, Cuarteto Parapeatón. Olavarría, Buenos Aires, Argentina
- Figura 28 y 29. *Fin de año salvaje* (Toma general y detalle). Cuarteto Parapeatón. En Facebook, Cuarteto Parapeatón. Olavarría, Buenos Aires, Argentina.
- Figura 30. *Obra s/t.*. Bonzón, S. Fotografía aportada por el autor. 2018. Pergamino, Buenos Aires, Argentina.
- Figura 31. *La medida de todas las cosas 2*. Bonzón, S. Fotografía aportada por el autor. 2018. Pergamino, Buenos Aires, Argentina.

**UNLP. Facultad de Artes.
Doctorado en Artes.**

Esp. Prof. Nancy Librandi

[APÉNDICE I: ENTREVISTAS. LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. LAS HUELLAS DEL TIEMPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO]

Parte 1.

Entrevista N°3

Entrevistada: Maribel García. Museóloga social.

Formato de instrumento de entrevista: Cuestionario B

Formato de registro: Video formato MST; Audio MP 3

Fecha: 23/2/18

Lugar: Hinojo (Olavarría, Bs. As.)

Muestras:

- “Ellas al desnudo”
- “Carteras con historia”
- “Musas tejiendo”
- “Museo Hogar Loma Negra”

1) ¿Cómo describirías y caracterizarías el tipo de trabajo que hacés según los planos de referencia que involucra?

Mi trabajo es una museología comunitaria en la que por sobre todas las cosas se tiene en cuenta la memoria y los objetos.

2) ¿Cuáles son tus dinámicas internas y externas de producción?

Las internas: me enamoro tanto de los temas y de las cosas, y me apasiono. Eso es lo que yo siento; yo me apasiono con los temas y esa pasión lleva también a que la misma gente que me rodea se vaya apasionando y se vaya acercando. . . . De las dos muestras itinerantes⁵³, la de carteras comenzó en los Museos de los Pueblos pero fue una muestra en la que yo investigué, por lo tanto es una muestra mía, y “Carteras con historia” lo mismo, también yo tenía mi parte de muestra y seguí trabajando también con las dos muestras.

Vamos por la calle y la gente: . . . “Maribel, Maribel. Ay, ¡vos sabes que tengo el vestido de novia de mi mamá! Y yo me tengo que cambiar y yo no lo puedo tener en el departamento, y yo sé que vos le vas a dar el valor, ¿te lo puedo llevar?, ¿te lo puedo mandar?”. Y entonces como que todo el tiempo esta cosa de sentir que uno es un poco guardián de historias; porque sigue contando esa historia de ese vestido, de esa enagua, de esa cartera o de ese objeto, digamos, que la gente también nos trae.

3) ¿Qué tipo de objetos recuperarás para tus producciones?

No hay uno que yo pueda descartar. Me pasa ahora cuando tengo que llevar la muestra y la tengo que reducir y decir “oh, acá tengo la cartera de una abuela que vino de España, que es del año 1910 o 1912 y que tiene todavía los anteojitos que ella traía y la vinchita

⁵³ Refiere a las muestras “Carteras con historias” y “Ellas al desnudo”.

con una flor muy desgastada y tenía 12 años cuando la mandaron sola de España para acá”, digamos. Con una carterita que es así, y el significado y la fuerza que tienen esos objetos, para mí es el objeto que realmente te cuenta la historia; para mí es el objeto que tiene tanto para decir y tanto para decirnos. Sentir por sobre todas las cosas ¿no? que pueda transmitirnos a través de tanto tiempo esas vivencias. Quiero todos los objetos.

4) ¿Cómo decidís las condiciones de selección o los criterios de acopio?

Hay una habitación en el medio de casa que es justamente para esto, cada muestra está en su caja y cada objeto tiene su caja. Cuando yo hice lo de “Musas tejiendo”, que era la propuesta que cada mujer tejiera un cuadradito (y así hicimos todo el frente del museo de Hinojo con el trabajo de tantas mujeres que aparecieron de distintos lugares y distintas partes del mundo, mandándonos), una mujer -cuando fue a tirar la basura una mañana- se encontró con que había un montón de muestras de tejido al crochet.

Unas muestras de tejido al crochet que cuando vino uno de mis amigos franceses dijo “Ay, yo quiero que vayas al museo del encaje”. “Andá al museo del encaje y tráeme todas las fotos porque yo quiero ver cómo están puestas esas cosas”. ¡Y cuando vio estas producciones hechas en crochet, hechas con como un hilo de... puntilla!... A mí me mató el hecho de saber que alguien lo había tirado a la basura.

5) ¿Qué factores considerás que inciden o desencadenan el abandono o desprendimiento de los objetos? ¿Por qué deshecha la gente lo que deshecha?

Por qué... Que te agarra en un momento. Con mi abuela siempre hablamos, . . . y dice que un día se levantaron y dijeron “Bueno, vamos a quemar todas las fotos que tenemos”. El fuego tenía un efecto de limpieza. De limpieza en sentido simbólico, -inclusive- de cosas que hay que quemar. O gente cortada de las fotos.

Y hay algo muy interesante que dice Joan Santacana Mestre, que tuve posibilidad de tenerlo como profesor cuando hice el Master en Museología en Pontevedra, en España. Él dice que los objetos, primero son objetos queridos, uno los tiene adentro de la cartera; después, cuando pasa a la generación siguiente, quedan arriba de una cómoda o de una mesa de luz; y la tercera generación ya los sube al desván. Entonces dice que hay que devolverles a los objetos el amor que perdimos por ellos. Y eso es lo que yo siento en cada objeto que he ido poniendo en valor. Devolverles el amor. Porque hay muchas personas que tienen por ahí muchos objetos guardados y cuando llegan a la muestra “Uy, pero si yo tenía un calzón como este, que había usado mi abuela toda la vida” y empezar a descubrir cosas, y que los chicos jóvenes descubran parte de la historia a través de esos objetos.

Hay objetos que, por ahí, fueron funcionales en su momento. Entonces esta cosa de ir dando vuelta en la historia e ir descubriéndonos, también, a nosotros mismos.

En el tema de mujeres, de “Ellas al desnudo”, trabajé mucho el tema de la intimidad de la mujer, y esos testimonios de esas mujeres, que son tremendos porque bueno, temas que no eran hablados, temas que eran ocultos, temas que daban vergüenza y que podamos hoy contarlos así con esa libertad.

6) ¿Qué causas podés inferir acerca de los motivos por los cuáles la gente se deshace de cosas de orden afectivo? ¿Qué se rompió entre esa persona que tira y el objeto?

El amor.

7) ¿Qué aspectos, condiciones comunes, rasgos y características son recurrentes, o se repiten en las cosas que vas encontrando o buscando?

Son todos objetos museables. (*RISAS*)

8) ¿Cómo encontrás o llegás a esas cosas?

Bueno, me pasa: . . . “Maribel, vas a recibir un paquete que dejé para vos, porque creo que eso te sirve más a vos que a mí” y me aparece un álbum de una tía -que era una tía que la abuela siempre nombraba- que era coleccionista de postales. Y ahí tiene colecciones de postales de todo el mundo, algo más para la muestra que en algún momento surgirá. Pero así, es como que las cosas van apareciendo y se van dando y es que como naturalmente. . . . La misma gente que creo que cuando ve lo del otro también quiere ver viva la historia de su gente, de sus ancestros y creo que es una manera también de ir manteniendo la vida de esa memoria, ¿no?

9) ¿Cómo organizás esas cosas?

Ahí si es cuando empieza el guion museográfico. Y ese guion museográfico qué quiere contar, qué quiere decir. Y en “Ellas al desnudo” un poco hay un guion museográfico y un guion de desfile, porque la muestra tiene una muestra estática y una muestra dinámica. Entonces lo que hacemos un poco es hacer el recorrido de la mujer desde esos comienzos de la primera ropa interior que tenemos hasta la actualidad. . . . “Bueno, tuvimos que sufrir tanto para mostrarnos siendo esbeltas, con cinturita, y con formas. ¿Qué nos pasó a lo largo de la historia que hoy queremos tener esa misma imagen del corsé, ya no con corsé puesto, sino con cirugías?” Entonces, si hablamos de libertad de mujeres, ¿Qué libertad hemos conquistado, qué hemos desarrollado a lo largo de toda nuestra historia?

10) ¿Qué circuitos de visibilidad suelen seguir esos objetos que fueron alguna vez olvidados, desechados, abandonados o arruinados?

Jugamos mucho con la fotografía. Yo soy fotógrafa y entonces también mientras se va haciendo la instalación, que Marilyn⁵⁴ se encarga más de eso, yo juego mucho con las fotos; que fue algo que surgió una vez y después se fue replicando y nos dio un efecto maravilloso; y nos pasó con una de las abuelas del hogar, su hija trabajaba ahí en el museo, en la parte de limpieza, en Tapalqué, y entonces al mediodía trajeron a la abuela para hacer una producción de fotos y le pusimos un vestido negro y guantes y sombrero. Y ella dice que nunca en su vida había podido tener ni guantes ni sombrero porque en su época se usaba, y en esa producción vos le ves una cara de felicidad, y esta cosa que se puede lograr, digamos, entre las personas cuando se comunican, porque en ese momento mientras yo les estaba tomando las fotos les pedí que se dijeran algo que tuvieran ganas de decirse, que se contaran algún secreto, y entonces la abuela que es mucho más bajita que ella le dijo” vos sabes que yo te quiero mucho” y ella le dio un beso en la frente a su mamá. Y todo ese pasaje de esa fotografía para mí fue tan significativo porque, es decir, son los objetos, pero es también todo lo que se va predisponiendo para que suceda. Y son esos momentos que también se pueden crear, y eso es lo que siento, que se pueden crear cosas muy profundas desde estas cosas que a veces nos quedamos por decirnos, por contarnos, por transmitirnos.

⁵⁴ Marilyn García –su hermana- Profesora de Artes Visuales y Diseñadora Gráfica.

La muestra dinámica es la parte artística, digamos. Ahí es donde podemos volar . . . y de repente la muestra se amplía con la misma gente que viene

11) ¿Qué factores considerarás que inciden en el valor (o la falta de valor) que se les asigna a los objetos en los diferentes momentos de la vida de una persona, una familia o una comunidad?

El amor, el amor. En aquello de quemar que decíamos, que yo digo sí que es una quema, pero más simbólica, se queman muchas cosas. Se queman muchos dolores, se queman muchas tristezas. He visto fotos, como te decía, de un integrante de la familia hasta recortado, decís “¿Por qué lo recortás en la fotografía, qué te hizo?”. Y bueno, muy natural y muy normal, digamos, por ahí mucha gente lo toma. Entonces creo que hasta eso, se rompe la distancia también en muchos casos.

12) ¿Cómo se relaciona la gente entre los objetos abandonados por otros y sus propios recuerdos?

A mí me gusta involucrar a mucha gente, por eso por ejemplo ahora estoy armando la muestra de carteras que es una muestra itinerante para la ciudad de Pehuajó, así que para el día de la mujer ya nos vamos a Pehuajó y ahí trabajamos una semana pero con toda la comunidad, que no es solamente la muestra que yo llevo sino todo lo que se genera con esa comunidad. Cuando vamos a la escuela y contamos, y yo bueno, cuento cuentos también sobre carteras y entonces los chicos se suman y ponemos a las docentes con sus carteras, y que desfilen adelante de los chicos, que para ellos eso es también muy divertido, y hay una visibilización de la docente con el objeto que se juega de una manera muy bonita, y les pedimos que después regresen ellos a la muestra y traigan sus propias carteras. Nos han pasado cosas magníficas, como que las nenas de jardín vinieran con las abuelas -porque había sido la cartera que la abuela había usado cuando se casó- y terminamos teniendo testimonio de la abuela junto con la nena de jardín de infantes, y la invitamos a desfilar el día de la inauguración. Y en Tapalqué tuvimos cuatro generaciones desfilando juntas.

Yo siento que con cada objeto la gente se relaciona. Aparte también esto. Como encontrás una belleza en esas puntillas o en esos encajes; por ejemplo, ahora que estoy armando el museo de Crotto, un sacabotas del campo hecho con pedazos de madera y que yo nunca había visto en mi vida como eran los sacabotas. Y es un súper objeto para ese museo porque cuenta un montón de toda esta gente, de este sector rural. Por eso yo creo que todo objeto es museable, pero además, yo creo que todo objeto tiene una historia para contar.

Está ese museo hogar, trabajando la palabra hogar, porque esa fue la base. El edificio era un hogar infantil y nosotros sentimos como que eso había sido en Loma Negra el hogar de gente de más de 20 nacionalidades diferentes, y entonces la palabra hogar para Loma Negra empezó a tener un significado, para nosotros, muy fuerte, con el grupo de curadoras que trabajamos. Y empezamos a trabajar una mesa, una mesa blanca, y le empezamos a preguntar a la gente qué era un hogar, qué aromas tenía un hogar, qué sabores tenía un hogar, qué comidas tenía un hogar, qué color... todo sobre el hogar. Y todas esas palabras que la gente fue diciendo las fuimos poniendo sobre la mesa escritas, y toda la mesa tiene las palabras de lo que la gente contó sobre lo que significaba para ellas el hogar. Y todos los objetos que estaban ahí en esa primera sala son todos objetos domésticos y cotidianos, entonces eso es súper valioso, porque no es cualquier tacita, “es la tacita que usaba mi abuela cuando yo venía a desayunar...”

Entonces ahí está eso, es encontrar ese amor y esa ternura Ahí está la ollita de María que a su vez me sirvió para que fuera una de la historias de mi CD de cuentos y es la historia que sigo contando al lugar del mundo donde voy porque yo quise un montonazo a María: entre las cosas que trajeron de Italia, trajeron una olla. Una olla chiquitita que el hojalatero del pueblo la había hecho del ala de un avión que había caído en medio de la guerra. Ése era para mí el objeto del museo, porque decir hecho con el ala de un avión de la segunda guerra, traído por dos mujeres que habían estado 15 años en la miseria más grande, y en medio de todo eso también. Otra relación fotográfica. El papá que había quedado acá, le dice cuando María tiene dos años, que no le va a escribir más a su mujer sino le manda una foto de su hija porque él la quiere conocer aunque sea en fotos, una cosa como... “¿Cómo hacemos para la foto?” Entonces dice que entre todos los hermanos juntan la plata, bajan al pueblo, le sacan la foto... Ella tenía toda la ropa prestada, porque ella quería que lo viera bien. Entonces el vestido era de alguien, el vestido de María chiquitita arriba de una silla, era de otro. Cuando llega la foto acá, él –el papá- dice que siente que faltaba él, que no era una familia, que eran esas dos mujeres. Y le pide al fotógrafo Cirigliano y que lo ponga también a él en la foto. Cirigliano hace como un Photoshop. Yo digo, fue el primer Photoshop. Y lo pone a él, era la foto que él tenía, la foto de él con su mujer y su hija que recién conoció cuando tenía 15 años. Pero es una cosa increíble, es la foto que María tenía ahí en el respaldo de su cama. Y es *la* historia, porque vos decís “tiene todo”. Tiene objeto, tiene parte de lo que significaba la guerra, es maravillosa. Y María contándola, que aparte una mujer adorable, encantadora.

13) ¿Qué modos de producción colectiva de la memoria se despliegan en tus producciones con esos objetos del recuerdo o el olvido?

Empecé a recibir carteras de Madres de Plaza de Mayo. La última, que para mí fue muy emotiva, me la trajo Ramón. Ramón me contó que él nunca había podido hablar de la desaparición de su hermano, pero que cuando había visto la muestra había sentido que era la manera que su madre podía seguir viva, entonces; él no vive acá, vive en La Plata, se vino a Hinojo y estuvimos toda una mañana haciendo una nota y contando y me trajo hasta los poemas que su mamá le había escrito a su hermano desaparecido. Se animó a contar la historia que no había contado nunca y me dejó la cartera de su mamá. Y la cartera de su mamá adentro tenía tres rosarios, no le alcanzaba uno para seguir viviendo por su hijo, que por eso tenía tres. Que tenía un tarrito con tierra santa que le habían traído de Jerusalén, y con esa cartera también había estado presa -porque en medio de la búsqueda muchas madres terminaban presas- entonces bueno, esas carteras también tienen un símbolo tan importante de historia de vida, de testimonios, y creo que esa es la base de toda mi investigación. El poder devolverles el amor que perdimos por ellos, como dice Joan Santacana, y ponerlos en un lugar donde todos podamos disfrutar de ese objeto.

. . . . No hay otra forma de trabajo, que no sea participativo y colectivo; pero tiene que haber alguien enamorado para enamorar. Siempre luché para que las encargadas de los museos fueran vecinas del lugar, porque son esas personas que sienten el lugar de otra manera. . . .Yo creo que pasa también por la parte emocional, por la parte de revalorizar a esa gente, y yo creo desde ahí. Ahí es lo más importante Alguien que vaya empujando, contando, transmitiendo, pero haciéndolo desde esa manera, con esa pasión que te lo da el que ama las cosas. No alguien que las conoce por arriba.

No puede quedar excluido, ni el amor, ni el compartir, ni la comunidad. Para mí es la base. Como los tres factores fundamentales.

14) ¿Considerás que esos objetos -en tanto materiales- entrañan algún tipo de fuerza inductiva, abductiva, creativa, o reactiva?

Todo. Sí, cada objeto es capaz de hacerte sentir un montón de cosas que dejan en tu propia historia, en historias que has escuchado. Como que cada objeto le resuena a cada uno, el recuerdo con su propia historia o con cosas que vieron o sucedieron. Y eso está buenísimo, digamos, cada uno desde su propia historia puede compartir desde donde más le resuena.

15) ¿Con qué procesos se reactivan y recrean esos objetos?

Otra de las puntas que para mí es muy importante, es la narración. Y también en todo mi trabajo ha sido la narración oral una fuente inagotable de encuentros y de descubrimos desde otros espacios. Tomarnos un tiempo de sentarnos, de contarnos una historia. Cosas que también fueron perdidas en el tiempo. Y eso lo hablábamos. Fueron las grandes preguntas que nos hicimos ¿no? Y creo que esto de la narración oral, de la historia oral es fundamental el poder transmitir.

Entrevista N°4

Entrevistada: Diseñadora Industrial Paula Pina Márquez (UNLaR)

Formato de instrumento de entrevista: Cuestionarios C-E combinados

Formato de registro: Video MTS, notas.

Fecha: 23 y 24 /3/2018

Lugar: La Rioja.

1. ¿Qué importancia tiene para vos. la Iglesia en ruinas de San Nicolás de Bari en Ambil?

Conocí la Iglesia de Ambil como todo el que pasa y se siente atraído por esas torres, dado que, tanto por su estilo como por el tamaño, llaman la atención. La escala misma, y en esa inmensidad, te atraen.

Saqué las primeras fotos, con una luz muy linda en el ocaso. Así que la mía, fue en principio una aproximación romántica.

2. ¿Cómo las describirías y situarías?

Más allá de la historia y de quién tiene las llaves de la iglesia⁵⁵, que es como el protector, al que hay que ir y pedir, y que no tiene ningún problema en venir y mostrar, está cerrada por una cuestión de protección de los objetos nada más. A mí me impactaran dos cosas, más allá de la materialidad específica de la iglesia, sino la presencia que tiene en el imaginario de la gente. Me impactó por un lado que la gente sigue pensando que esa es la iglesia oficial de Ambil y no el recinto, que no tiene nada

⁵⁵ Refiere a la capilla que fue construida en reemplazo de la iglesia en ruinas.

que ver ni físicamente, ni estéticamente, ni a nivel de escala, ni a nivel de representación del pueblo. Eso me impactó mucho. Y lo otro que me impactó que me contaban que siempre entra gente a verla, o sea que -esta sensación que me generó a mí- este interés, es común. Creo que también tiene un poco que ver con la escala en relación al paisaje ¿no? Y aparte como que uno viene, yo venía desde Catuna, no sé cómo lo ve a veces la gente que viene del otro lado, pero esta idea de que en esta inmensidad aparezca esto genera un interrogante de qué está pasando ahí adentro.

Tiene que ver con esa idea del desierto, la nada y ese punto de referencia de un espacio.

3. ¿Qué importancia tiene para la comunidad de Ambil?

Yo la verdad no creí al principio que fuera tan real esto de que todos los días paraba un auto, y todas las veces que fui a Ambil siempre había uno o dos autos. Gente que llegaba, miraba, daba vueltas. A veces la gente se acerca y te pregunta si necesitás algo, y a veces, si llegas a las dos de la tarde, no. La visitás y te vas. Pero me parece que la gente lo ve como un hecho. Como todas las riquezas que tiene Ambil, en potencial, pero todavía no puede visualizar cómo lo puede explotar, y no sé si es la palabra “explotar”, pero generar un recurso o trabajar otra cuestión aparte de la memoria ahí en el pueblo. Todos hablan de Ambil, de la iglesia, es una referencia fuerte de la identidad la iglesia de Ambil, después te pueden mencionar algún artesano, te pueden mencionar las ruinas⁵⁶, hay un cementerio aborigen, te mencionan las aguas termales, pero la iglesia es como la característica. Y también acá, dentro de la provincia, el que conoce Ambil, la iglesia es un referente.

4. ¿Qué importancia han tenido para el Estado?

No sé, porque en realidad el proyecto de puesta en recuperación de la iglesia, yo no conozco mucho, fue un proyecto de la Universidad, en su momento. Y la empresa es una empresa privada que lo hizo.

Yo creo que ni si quiera podría decirse que es de la Iglesia Católica. Es del pueblo.

Por qué te digo, porque por ejemplo tiene colocadas unas luces leds, y hace tiempo que no se prenden, pensamos que estaban rotas, y después nos dijeron -esto no es una fuente primaria- dijeron que era porque hay una deuda con EDELAR, les cortaron la luz. Entonces evidentemente no hay un sostenimiento. Es más, un dato interesante: no tiene párroco, pero de todas formas, digo la pertenencia, porque al no tener un cura... ni siquiera te digo el edificio de esta iglesia, la otra. Escasamente consiguen por pedido que un cura venga una vez por mes a dar una misa. Entonces, evidentemente, no es de la zona de influencia de la iglesia. Es de Ambil, pero digo esta presencia de la Iglesia, el responsable del mantenimiento, no, no, no. Es de la gente.

El proyecto de puesta en valor de la Universidad data del 2013.

5. ¿Qué importancia tiene para la comunidad el hecho de que la iglesia esté en ruinas?

Dos cosas. Yo creo que la gente no la siente en ruinas, la ve en ruinas. Para la gente la iglesia sigue siendo esa. Decíamos, si va a rezar no sé, pero la referencia es esa y creo que por un lado... la gente siente que ésa es la iglesia y siempre está con la esperanza... Creo que la gente no está conforme con esta reparación de la iglesia, la gente la quiere ver de nuevo de pie, enderezada, funcionando. Este es como un premio consuelo, te

⁵⁶ Ruinas de pircas indígenas.

diría, que se pueda sostener y mantener, pero creo que la expectativa de la gente es esa. Que la iglesia este de pie, techada, con los bancos adentro, esa idea.

6. Vos a través de la Universidad Nacional de la Rioja, has realizado un trabajo de recuperación de una técnica artesanal, con artesanas de Ambil ¿Qué posibilidades adquiere la recuperación de lo olvidado o desechado para una comunidad?

Bueno, generalmente la artesanía tradicional tiene que ver con trabajar con los recursos propios que te da el espacio, el paisaje, tu medio, entonces la mayoría de los materiales son los que te proveen ese recurso, pero sí es verdad que ha habido una adaptación en el caso de Ambil, de los materiales, porque si bien el pasto es el que tenemos acceso a diez cuadras más o menos o... dos o tres kilómetros. La lana es la que ahora se puede acceder más fácilmente, que es la lana comprada, hay una evolución en el uso del material, pero generalmente en otras experiencias que yo tengo se sigue trabajando el material tradicional porque tiene una disponibilidad, pero tiene que ver también con la relación afectiva que la gente tiene con el material, porque cuando vos trabajás una técnica tradicional, el que la hace, al que no se le puede imponer hacer, sino que la hace porque quiere, está conectado con otra historia que es su historia.

Cuando a nosotros nos tocó Guandacol, la gente que no sabía hacer vino porque esta era la técnica “que hacía mi madre” o “yo me acuerdo que cuando yo era chico en el campo había esto” y te remite a un olor, a una textura que son propios de tu historia. Por ejemplo hay un artesano que tiñe con azafrán, da un color naranja precioso, pero aparte era lo que sembraban en la finca de su familia, y por eso tiñe con azafrán, ese color lo remite a otra historia. Otra vez nos ha pasado, esto es en el uso del color, ¿no? Una vez nos encontramos en Córdoba con una artesana que había hecho una colcha que tenía mucho negro, ella dice que era una colcha que había hecho para vender pero en homenaje a una amiga que se había muerto, entonces como su alma estaba triste, la colcha estaba triste y utilizaba el negro.

7. ¿Qué vínculos has encontrado entre la recuperación de las prácticas olvidadas y las propias materialidades con las que operan?

La cuestión de la materialidad no es el uso del material por el material mismo, aunque le dé cierta característica de resistencia y demás, sino que te remite a algo, a la historia, a veces a la historia personal, a veces a la historia social del pueblo, pero en la mayoría de los casos la conexión de cómo se usa el color, cómo se usa el material tiene que ver *no* con una repetición en el artesano, sino con una reinterpretación de aquello que vivió porque la impronta es personal.

8. ¿Cómo acontecen los instantes iniciales que ponen en juego la recuperación de lo olvidado?

Bueno, nosotros primero detectamos. Nosotros generalmente detectamos alguna técnica que se está perdiendo. Muchas veces de los relevamientos que vamos haciendo. El caso de la técnica de Ambil la descubrimos, porque no había registro. Había una mención en un libro de una técnica de un pasto, pero no decía ni siquiera el nombre de este pasto que es el pasto Coirón, con las agujas recubiertas de lana, esa sola mención. Y nosotros en los relevamientos encontramos a alguien, como te contaba la historia, alguien que tenía una canasta que él hacía. Y dijimos vamos a buscar la historia, entonces entrevistamos al artesano, artesana en este caso. Le preguntamos cómo la aprendió, porque también nosotros vemos si es una técnica que es tradicional o que es implantada recientemente. Nos cuenta la historia de dónde se hace, cómo se hace y vemos la

posibilidad de que haya alguien -siempre tratamos cuando es en estos rescates-, buscamos a alguien del lugar que pueda hacer el rescate, porque muchas veces vos conseguís en otras provincias que hacen la misma técnica, pero tratamos de que sea alguien propio del lugar. Entonces buscamos la posibilidad de si alguien sabía la técnica y le propusimos, lo que primero nos parece que si la gente puede recuperar este sentido de mejorar su calidad de vida, si siente que no lo hace solamente porque se lo pedimos sino porque puede tener otro valor, ya sea económico o sentimental. Entonces le proponemos que lo haga. Si nosotros vemos que está dispuesto a hacerlo, charlamos sobre la importancia de que se siga haciendo, de que se pueda.

Y vemos si tiene interés en enseñar la técnica, porque hay artesanos que no tienen interés, que no es su naturaleza. Entonces si acepta, nosotros nos comunicamos con las comunidades, por ejemplo por la radio. En Ambil usamos la radio la primera vez, a veces vamos casa por casa y los invitamos a una reunión, convocamos al que quiera, en este caso pedimos, eran mujeres, porque el proyecto era para mujeres de quince años en adelante que quisieran hacer la técnica. Entonces vamos, les contamos cuál es la idea, desde dónde venimos, porque nos pasa algunas veces que hay gente que va para pasar la tarde y no es nuestra intención esa. Entonces les aclaramos que va a haber ciertas exigencias, de asistencia y de compromiso, no más que eso, y les decimos que si están interesados se les va a proveer el material, y en esa primera charla muchas veces hacemos un taller sobre identidad, artesanía y patrimonio. O sea, construyendo esos conceptos desde lo que la gente sabe y exponiendo o charlando en una mesa y construimos todos juntos ese concepto y les decimos por qué es importante esto, por qué nosotros consideramos que es importante el rescate de una artesanía que no es solamente un objeto hecho sino desde dónde viene y qué significa. Por ejemplo a la escuela, qué significa para el pueblo poner en valor esto, que así como a Isabel⁵⁷ la reconocieron en un montón de lugares y tiene premios en la Rural, en la Fiesta del poncho, el pueblo le tiene que dar el premio también. Porque a pesar del tiempo, es propio, porque esta artesanía yo no la vi en otro lado y digo yo no la vi porque a lo mejor se hace, pero en mis recorridos por la provincia con estas características estéticas de fabricación, no hay. Entonces es propio de Ambil y si ella tiene la generosidad de enseñarle a la gente, la gente quiere aprender. En principio nos interesaba gente que pueda seguir haciéndola y produciendo. Después pasamos a una segunda instancia que nos interesó que los chicos de la escuela secundaria lo pudieran hacer para conocer, para que si viene alguien y les pregunte cómo se hace, tengan idea de cómo se hace y trabajamos fuertemente la cuestión de lo patrimonial ahí con los estudiantes secundarios. Se les enseñó la técnica, algunos la terminaron, otros no, pero lo importante es que haya un a base una referencia, que alguien pueda contarle, digamos.

Tratamos de interesar a la gente.

9. ¿Cuáles considerás que son los factores recurrentes en la conformación de los procesos de olvido, descarte o abandono?

Yo no sé si en el proceso de olvido. Generalmente cuando una técnica artesanal o una producción se pierde, tiene que ver con varios factores de lo que nosotros conocemos. Muchas veces con esta idea de que como es del campo, es tradicional, ya no es moderno, en el sentido de la modernidad como avance, no de la modernidad del arte o de la arquitectura ¿no?; sino que tener una colcha comprada en un hipermercado, de guata, es ser mucho más moderno, es como ponerle cemento al patio de tierra -hago yo

⁵⁷ Isabel Quinteros, artesana en cestería tejida, en Ambil.

esta analogía- entonces avanzás mucho socialmente si tenés la colcha de guata y no la colcha de la abuela, eso por un lado. Por otro lado los factores de migración hacia la capital de la provincia, a veces hacia otros lados, que no te permite tener el telar o no te permite tener las ovejas o no te permite tener los medios o el tiempo para producirlo. Nos ha pasado muchas veces que hay gente que se emociona, pero nunca nos dijo que sabía tejer, en exposiciones en la ciudad por ejemplo. Se emocionan porque les trae recuerdos, pero es como una vergüenza hacer. Y después nos pasa de otros que dejaron de tejer porque ya no es costumbre o porque “eso lo hacía mi mamá y yo no”, pero que cuando uno los pone en contacto es como natural el volver. Creo los factores de olvido son esos. En el caso del objeto, la falta de uso. Vos en casi todos los hogares, casi todos, o no casi todos pero te diría que el cincuenta por ciento -no es una estadística oficial- tiene una colcha de la abuela. Voy a la modista de mi hijo el otro día y tenía, y a parte usados sacrílegamente diría yo, porque lo tenía de mantel o lo tenía de apoyo para poner la sábana y planchar encima, y era una colcha que hizo su marido cuando era joven. Entonces está naturalizado eso, pero como lo antiguo.

Donde vos encontrás, es en estos lugares casi rurales, por ejemplo la cuestión de todo lo que es tejido para el caballo, los peleros, la caronilla, pero también toda la vestimenta del caballo en cuero es muy normal y no hay una cuestión, una función de cambio, no es un bien de cambio sino de uso, y que si vos hacés, te encargan para el vecino. Se sigue haciendo porque hay una necesidad.

En el caso de los tejidos hay gente que en las comunidades protegidas hace para vender y hay otra gente que hace para ocasiones especiales como por ejemplo el cumpleaños de quince de una hija o los dieciocho del hijo o del nieto, entonces el proceso tiene que ver más con la función práctica, tiene que ver mucho más con la cuestión utilitaria “porque es la colcha que me hizo el abuelo cuando cumplí quince”. Adquiere un sentido distinto aunque no un compromiso menor el decir “Esta colcha es para mi nieto” que “Esta colcha es para vender”. No es distinta la calidad, pero la cuestión emotiva es muy distinta.

10. ¿Cómo se reconstruye la memoria acerca de lo olvidado, lo abandonado, y lo ruinoso?

Acumula una memoria que es subjetiva. O sea, tenemos una objetiva que es este análisis que puedo hacer, pero otra subjetiva que es de cada uno y de la relación que tuvo este objeto con esa persona. Y después de una memoria colectiva, porque de todas estas memorias subjetivas construís una memoria colectiva. El objeto que se usaba para en tal fiesta, o viste cuando sos chico, que nosotros nos acordamos de las cosas en otro tamaño y cuando vas de grande a un espacio decís “ah, ¿era esto?” o los colores eran más brillantes. Bueno, yo creo que esa memoria crece con el tiempo en vez de disminuir, algunos objetos se olvidan, pero los que permanecen en el imaginario de la gente, crecen en su magnitud o en su rol en ese momento. Por ejemplo en la iglesia a mí se me ocurre que la cruz es una cruz de hierro común que hace cualquier forjador, pero era la cruz de la iglesia que se resiste a caer, entonces la presencia de esa cruz adquiere un valor que va mucho más allá de la materialidad y la calidad de la materialidad que se le dio en ese momento. Entonces las obras tienen un valor que viene, digo cualquier obra o cualquier objeto, que bien por la calidad de la factura, por la calidad del material, y a veces no viene dado por eso sino por la calidad del recuerdo entre comillas, o de la construcción social que se hizo de él.

11. ¿Cuáles podrían ser los procesos de restitución del ser de las prácticas y materialidades en abandono, olvido o ruina?

Sí, del ser de la técnica y del ser de la persona y del rol que ocupa en su lugar. Porque por ejemplo, te decía, las artesanas de Guandacol empiezan a tener un nombre, las mujeres tienen otro rol y se visibilizan en la comunidad porque ya no son fulana mengana y zutana sino son la cooperativa “Unay”⁵⁸ de tejido, y en el caso de Isabel por ejemplo, o de su tío Don Quinteros que hace las artesanías en cuero, son los artesanos reconocidos. O sea Isabel ya no es más la nieta de Juana⁵⁹ sino Isabel la que ganó premios, que hace artesanías. Isabel sigue siendo la misma que va y viene y lleva los chicos a la escuela pero en su rol o en su visualización, primero por los de afuera. Y por ella misma. Luego, empieza a ser vista por los de adentro. Me parece que es un proceso que lo podemos ver nosotros y objetivarlo pero no sé si ellos lo ven. Isabel es consciente.

Yo creo, para nosotros -digo para nosotros los estudiosos- que restituimos... empiezo por nosotros, estudiosos es como grave ¿no?, los que estamos trabajando en esto... Los curiosos. Genera herramientas para que lo puedan reinterpretar y lo puedan sostener, mantener, porque al estar recreado o vuelto a hacer, creo que lo podés proteger. Proteger para volver a hacer. A mí particularmente me emociona esto de que este saber que estaba ahí pueda ser un medio de vida importante sostenible que depende de tu voluntad de hacer para que te genere otra forma de vida distinta, otra calidad, o sea refuerza esa idea de que ya no es potencial, en el caso de Isabel, no es potencial. Entonces lo emocionante es que una hipótesis que una tenía ya está materializada y está cumplida, digamos. Y en el caso de ellos, es la semilla que está y puede permanecer y puede continuar porque... Si yo garantizo que la gente del pueblo la vean todo el día a Isabel y sus hijos trabajando, el potencial está en que otro va a tomar la posta y va a querer hacerlo. El contagio de su hijo que el día que ella estaba enseñando se puso al lado de ella a mirar y a hacer. Ella lo retó porque lo molestaba, pero yo estaba fascinada y le dije que lo deje. Creo que empieza a no ser tan potencial, eso me gusta a mí, que en realidad deja de ser aquello que era y no pudo ser más y empieza a ser y seguir siendo. Después en cómo posiciona a la gente en la comunidad, a mí me emociona terriblemente. Me emociona esto de decir estas mujeres que se iban a las cinco de la tarde porque iban a cebar mate al marido se empoderaron hasta decir “yo soy yo y hago esto y estoy orgullosa de hacerlo”. A mí me emociona particularmente.

.....

-----PARTE 2 -----

12. ¿De qué modo considerás que el objeto material habla o aporta algo acerca de las personas y comunidades de las que emerge?

Bueno, me parece interesante ese tema. En realidad los objetos siempre significan algo para el que los hace o el que lo porta pero que tiene una historia atrás que va más allá a veces de lo material específicamente, sino que los objetos guardan la memoria de un hecho, ya sea de quien te lo regaló, esto desde lo afectivo ¿no?, desde quién lo hizo para regalarlo. Y hablábamos, de la idea de la colcha o del objeto hecho para el nieto, eso por un lado. A nosotros como diseñadores, con un análisis un poco más contextualizado de los objetos, nos permite caracterizar el momento histórico, hacer un análisis del tipo de

⁵⁸ En quechua: anterior, antiguo.

⁵⁹ Laureana Estela Olivera de Quinteros.

materiales y la relación de cómo los materiales se encontraban en esa zona en ese momento, y de cómo seguramente esta producción de estos objetos tiene que ver con alguna producción de otro tipo o de una producción a la que auxilia, su aparición y desaparición en el momento, ¿no? Te doy el ejemplo de las tipas⁶⁰ en las zonas agrícolas. El objeto tipa desapareció porque era una aventador de granos, al disminuir la producción agrícola por ejemplo en la zona de Villa Castelli o en la zona de San Blas de los Sauces ese objeto pierde su función práctica y deja de tener significado para, y empieza a adquirir otro, otro tipo de significado como objeto que tiene que ver más con la reminiscencia, con el recuerdo y entonces empieza a tener un alto valor simbólico distinto al valor de cambio.

13. ¿En qué modo juega la dupla centro-periferia en estas cuestiones?

Yo creo que cuando uno habla de centro-periferia, por ahí en cierta medida lo ve desde afuera, porque todos somos el centro de nuestras actividades. Culturalmente lo podemos decir, a lo mejor sí, acceso a la información, acceso a la información ahora no tanto. Acceso a la tecnología o acceso al médico, a ese tipo de cosas sí sigue habiendo una diferencia entre lo que llamamos centro y lo que llamamos periferia. Ahora a nivel cultural, me parece que hay un centro oculto en estas supuestas periferias que en realidad siguen estando ahí y que quizás el que no la ve es el que está en el centro, que dice que está en la periferia. Pero creo que culturalmente nosotros somos centro y ejercemos actividades y nos manejamos culturalmente haciendo lo nuestro, nadie piensa en hacer la cultura desde el centro y la periferia, en realidad la cultura se hace. Entonces a mí me parece que esto del centro y la periferia en ese aspecto es una mirada desde afuera.

13. ¿Cómo sería posible una nueva definición de lo estético que escape a las categorías hegemónicas?

Yo creo que de hecho es la construcción que hacemos todos los días en este, nuestro centro. Nuestro centro, tu centro. ¿Es posible una nueva definición, es posible? Quizás está la definición y la usamos o la sentimos común los que hacemos este tipo de cosas. Quizás no estén en el material hegemónico que reproducimos, ese es el problema. No es la no existencia, es la no visibilización de esto, y fijate que cuando alguien toca este tema siempre es reaccionario. Ahí siempre está en la periferia, en el borde, en el límite, porque no está con lo establecido. En realidad es, algo del orden del descubrimiento; en realidad es que los otros, -esos otros hegemónicos- lo descubran, se den cuenta y lo descubran, nosotros ya lo tenemos clarísimo. Digo nosotros, no yo, digo los que hacemos este tipo de cosas.

Yo sí creo que los cánones estéticos son culturales, bueno eso es sabido, son culturales porque tiene que ver con la apropiación que hace cada uno, lo que pasa es que nos vienen a juzgar con otras lentes que no son las nuestras, el dilema de esos nuevos cánones no son nuestros, no son de la gente que los ejercen, son de los clasificadores, digamos.

Entrevista N°4

Entrevistado: Licenciada en Trabajo Social, María Eugenia Almonacid (UNLaR, sede Catuna)

⁶⁰ Especie de cesto de forma cónica que se utilizaba para aventar el grano.

Formato de instrumento de entrevista: Cuestionarios C-E combinados

Formato de registro: Video MTS.

Fecha: 26 /3/2018

Lugar: Catuna y Ambil, Departamento General Ortiz de Ocampo, La Rioja.

1. ¿Cuál es –para vos- la Iglesia de Ambil?

Cuál es la iglesia de Ambil... La iglesia de Ambil sería donde estamos nosotros ahora⁶¹ por más de que haya ahora otra construcción ¿no? Donde se dan las misas donde se puede participar de los eventos religiosos, pero para definir 'iglesia de Ambil' para mí, es esta.

2. ¿Qué importancia tiene para vos la Iglesia en ruinas de San Nicolás de Bari en Ambil?

No soy nacida en Ambil, sino en Catuna, un pueblo que sigue, pero mi padre, mis abuelos son de acá de Ambil y siempre me han contado las historias de la iglesia, de la gente, de todo.

3. ¿Qué importancia tiene esta Iglesia en ruinas para la comunidad de Ambil?

Y para la gente, para toda la comunidad, todo el departamento, venir a Ambil o cruzar por la ruta es imposible pasar y dejar de ver lo emotivo que es este lugar.

Yo creo que en primera instancia ya lo veían como ruina pero gracias... después a este proyecto de restauración⁶² que se hizo ya tiene otro valor. Ya tiene otro valor ya más importante ¿no? Yo creo que la comunidad con todo esto de que restauramos, de que le dimos otro punto de vista, otra visión, tiene mucho valor. Tiene mucho valor ya sea sentimental, el valor religioso que es el que más fuerte está, donde todavía se pueda venir acá, y encontrar como un lugar sagrado donde se puede mantener la fe porque en la comunidad de estos lugares así, la fe está sobre todas las cosas. La gente todavía la siente completa⁶³, repito, es la fe. Es la fe porque como le digo mantenemos muy en alto lo que es la parte religiosa.

4. ¿Qué importancia ha tenido para el estado?

Desconozco mucho la importancia que tiene para el estado, ¿sí? Pero sí, como le digo, la parte del pueblo, la comunidad en sí que es la que le está dando el valor ahora importantísimo.

5. El templo, ¿es de la iglesia católica, es del estado o es del pueblo?

Es del pueblo. Yo creo que el pueblo es el que en estos lugares así, en estos pueblos, es el que mantiene la fe como dije y mantiene el derecho, ¿sí? Porque lo tomamos muy parte nuestro lo que es la iglesia, los santos que veneramos. El pueblo es el fuerte acá.

6. Si tuvieras que caracterizar a Ambil, ¿cómo la describirías?

¹ Refiere al Templo en Ruinas de San Nicolás de Bari, en Ambil.

⁶² Refiere al proyecto de Puesta en Valor realizado por la Universidad Nacional de La Rioja, que aseguró las torres a través de un sistema de vigas.

⁶³ (a la iglesia)

Ambil es un pueblo muy tranquilo donde hay muchos recursos, donde todavía hay muchas cosas por explotar, por dar a conocer, y la iglesia tiene un valor muy importante tanto para el pueblo de Ambil como para el departamento de General Ocampo. Es un lugar donde se puede buscar y seguir encontrando muchas cosas más. Como esta mujer de artesanías, así hay montones de productores que hacen su trabajo de diferentes cosas, de cuero... El valor que todavía le tienen a lo que es trabajo del campo en sí. El trabajar de los ganados, el ganado. La gente hacer su propio pan para tener en la mesa, mantener todas la costumbres del campo, realmente.

7. ¿A quiénes recordarías en particular relacionado a la iglesia?

A mis padres y mis abuelos.

8. ¿Qué grado de conocimiento acerca de la Iglesia creés que hay de parte de la gente que no es de Ambil?

Yo soy del pueblo y de la edad que tengo yo creo que esto es muy conocido, ya está por todos los lugares difundido, la parte de turismo lo ha difundido demasiado así que yo creo que esto es muy importante.

Viene muchísima gente; se está recibiendo todo el tiempo, todo el tiempo con visitas a veces desconocidas porque no hay como un lugar de recepción adonde atraigamos gente o se le pueda entregar un folleto o tener un control de cuánta gente viene a visitar la iglesia pero generalmente todo el tiempo hay autos parados afuera donde están viniendo visitas a la iglesia.

9. ¿Qué creés que la gente de Ambil quiere para su iglesia?

Y que se mantenga, es más, o que esté... la restauren más, que esto se mantenga porque ya viene de hace tantos que no sería justo ¿no? Que ahora recién se venga a tirar abajo para construir nuevas cosas o que lo tomen como algo que está en peligro ¿no? Para la sociedad, porque yo creo que por algo, como le dije y repito, debe ser una fuerza particular que esto todavía esté en pie, de los años que hace.

10. Vos a través de la Universidad Nacional de la Rioja, has participado en un trabajo de recuperación de una técnica artesanal, con artesanas de Ambil ¿Qué posibilidades adquiere la recuperación de lo olvidado o desechado para una comunidad?

Sí. Con la señora⁶⁴, la que empezamos con la entrevista, la señora que tiene ochenta años, la mamá de Isabel⁶⁵. Ella fue muy emotiva porque tuvo que recordar desde cómo lo aprendió, de cómo lo hacía, el tiempo que le llevaba, el valor que tenía ese trabajo para ella ¿sí? Esto fue muy emocionante para las demás generaciones. Y ella verá ahora que sus hijos, sus nietos y gente de su mismo pueblo donde ella vive o tenga ahora en práctica de trabajo, y que sea visto por toda la provincia y que sea conocido por un montón de lugares fue algo muy emocionante. Fue muy impactante ¿sí? Porque se dio a conocer a gente, a las nuevas generaciones desde mismo Ambil, desde el mismo pueblo donde todavía existía ese trabajo. Y la importancia que tenía adonde fue tomado tuvo un impacto muy favorable donde la integración de personas a seguir manteniendo esa tradición, ese trabajo fue favorable.

⁶⁴ Refiere a Laureana Olivera de Quinteros, artesana de Ambil, quien era la única persona que todavía realizaba la técnica de cestería tejida.

⁶⁵ En realidad la abuela de Isabel Quinteros.

11. ¿Cómo acontecen los instantes iniciales que ponen en juego la recuperación de lo olvidado?

Sí, desde la Universidad Nacional de La Rioja, conjuntamente con la sede Catuna se trabajó en un proyecto de investigación y de extensión donde se vino a trabajar con un grupo de mujeres artesanas que realizaban un trabajo de cestería (...). Se trabaja con un pasto de acá de la zona, de donde es esta mujer, es una señora ya mayor de edad, 80 años, que es la abuela de las chicas que ahora están realizando la técnica.

12. ¿Cuál ha sido el sistema para recuperar datos en tiempos y espacios acerca de las prácticas abandonadas y olvidadas y restituirles entidad e integridad?

Ella lo hacía, lo aprendió en la escuela donde ella iba, se la enseñaron los maestros, ella lo aprendió y lo estaba trabajando. Ya como que estaba un poco olvidado, dejado ese trabajo, pero ahora lo pudo enseñar a sus hijos y uno de los nietos también lo está trabajando. Se rescató eso, se pudo integrar un grupo de mujeres quienes estaban interesadas en seguir trabajando con esa artesanía, y se contaba con un grupo, con una primera instancia de once mujeres que eran las que hacían el trabajo de artesanía, ¿no? Todo supervisado desde gente de capital y desde la cátedra de Trabajo Social de grupo trabajábamos lo que era fortalecimiento de grupo. Se les explicaba lo que eran las técnicas de grupo, método, el trabajo de diversidad de grupo, todo eso ¿sí?

13. ¿Qué circuitos de visibilización se construyen en la región para las prácticas y materialidades recuperadas?

Donde estas mujeres hacían el trabajo y se los contactó con gente de la provincia donde empezaron a vender al mercado este trabajo de artesanía.

14. ¿Cuáles considera que son las estrategias aplicadas en la región para eludir la periferia o los centralismos?

¿Desde mi punto de vista? [El pueblo] fue tomado como fuera o como dejando de formar parte de algo. Como que era algo... innecesario.

Parte 2.

Entrevista N°6

Entrevistado: Don Jorge Quinteros

Ocupación: Artesano soguero

Formato de instrumento de entrevista: Cuestionarios C reducido.

Formato de registro: Video MST. Notas de charla informal. Registro fotográfico de obra.

Fecha: 26/3/2018

Lugar: Ambil, Departamento General Ortiz de Ocampo, La Rioja.

1. ¿Cuál es -para usted- la Iglesia de San Nicolás de Bari en Ambil?

La Iglesia vieja, claro, tiene ciento veinte años, 1897, por ahí más o menos se hizo.

2. ¿Qué importancia tiene para Ud. la Iglesia en ruinas de San Nicolás de Bari en Ambil?

Desde los trece años que vivo acá, siempre pertenecí al pueblo, a Ambil, pero viví sobre las sierras y desde los trece años que ya nos vinimos acá con mi papá. Y hasta hoy vivimos acá, y de la iglesia lo que puedo decir... sí ir a misa, nos bautizamos ahí en la iglesia vieja hasta que hicieron la otra, y es lo único, de chico, otra cosa no recuerdo mucho.

3. ¿Qué importancia tiene para su comunidad?

Mire, mucho no se preocupa la gente de acá, porque yo no le echo la culpa a los que mandan ni nada, tenemos mucha culpa nosotros, que acá cuando hay que pedir por algo, no se unen para hacer eso, si hay una reunión van diez, quince y bueno, no se puede hacer nada. Por eso lamentablemente este pueblo va a seguir siendo siempre lo mismo. Lo que yo pienso. Yo pienso, ¿no cierto? Yo tengo esa idea, si nosotros queremos algo que nos sirve en el pueblo, nos interesa, nos tenemos que preocupar y pedir por eso, -o sea- luchar para que se haga eso, pero no se hace. Yo ya tengo 58 años, escuché a la gente mayor, veo lo que hay y me da pena. Me da pena porque nunca se va a hacer nada. Yo digo “pero si pucha hubiera muchos que luchemos por eso, cambiaría la cosa”, pero hablando bien -o sea- conversando y tratando de sacar lo mejor, pero acá no. Si usted, hay un intendente, si uno pide algo que no le gusta cree que está en contra, ya es contrario, y no. Uno lucha por lo de uno, por el pueblo que es lo que me interesa a mí pero casi nadie se preocupa.

4. ¿Qué importancia ha tenido para el Estado?

Mire, la iglesia es lo que atrae casi todo el turista, -o sea- la gente que viene ya sea del sur, del norte y ven las torres ahí y llegan, porque muchos no saben qué es lo que llegan a ver.

Y le voy a decir acá y que se entere todo el Gran Buenos Aires -porque a mí me gusta hablar claro y decir la verdad- ahí ha habido mucha plata para hacer esa iglesia y si usted ha visto lo que han hecho, no han hecho nada, ¿qué se ha hecho la plata? Yo no sé porque nunca conversé con nadie ni nada, pero no eso que han hecho que es una porquería lo que han hecho con la plata que había ahí, así que bueno, es lo que hay.

5. ¿Qué interés cree Ud. que las ruinas de la Iglesia tienen para el turismo, la educación, la cultura y la economía?

Me gustaría, no sólo eso de verla nueva a la Iglesia. Todo en el pueblo, mire, el pueblo tiene más atractivos que casi todo el departamento. Tiene cerros, tiene dique cerca, tiene ríos, tiene aguas termales, hay artesanos, tiene todo. Que no es por desmerecer a los demás, pero que otros pueblos no lo tienen. A lo que tiene Ambil no se le da importancia. . . . Y bueno pero falta mucho.

Es igual, yo le digo también uno como artesano, no le dan la importancia, no tiene valor, para ellos, para ninguno tiene valor porque no es lo mismo hacer una exposición acá que no ve nadie lo que se hace; tenía que ser más arriba, como ser Cosquín, Jesús María, seleccionar, llevar, facilitar las cosas, y no se hace.

6. ¿Cómo desearía el futuro para la iglesia y para su pueblo?

¡Es que lo que se habría podido hacer!, que yo dije, mire con esa plata. Aparte hubo una señora y la voy a nombrar. . . acá vino y me dijo “mire, la vamos a dejar nueva”. Y yo le dije “mire, a mí me va a cerrar la boca cuando yo la vea. Cuando la vea porque eso no”, me dijo “bueno, hay tecnología, todo”, pero yo le dije “no la tienen acá, hay que traerla y eso no cuesta monedas”. Y bueno, ahí está, hoy no me puede decir que está nueva porque todos ven lo que han hecho.

7. ¿Qué le gustaría hacer o qué ha hecho para mejorar ese lugar?

Yo soy artesano en cuero crudo y sobado, que es lo que hago. Y en lo que más me especializo es en cuchillos. Y ahí hago todo lo que es cuestión de apero, cintos, rastras, billeteras y mucho encargue. Hoy un poco, paré, estoy empezando este año de vuelta.

. . . Yo sueño que el pueblo se conozca. Que se sepa la historia verdadera. Porque lo que se ha sabido siempre se escribió en Buenos Aires. Leyendo este libro que le regalo⁶⁶, y que escribió un estudioso amigo mío de Catuna, usted va a entender que es lo que pasó en los Llanos. Y a Usted le va a servir más que a mí. Le va a servir para su tesis. Y va a llevar nuestra voz allá donde nunca estuvo.

Yo sueño en terminar la habitación de bloques que estoy haciendo, y ahí enseñarles a los chicos del pueblo mi oficio, para que no se pierda. Y también reunir una vez al año a todos aquellos que han tocado alguna vez a mi puerta. Porque cuando a gente viene sencilla, terminamos siendo amigos. Y yo tengo amigos en todas partes.

Entrevista N° 7

Entrevistada: Doña Isabel Llanos de Parada (Doña Chabela)

Formato de instrumento de entrevista: Cuestionario C.

Formato de registro: Video MTS. Registro fotográfico del patrimonio.

Ocupación: Ama de casa. Ex Vice intendenta del Departamento.

Fecha: 26/3/2018

Lugar: Ambil, Departamento General Ortiz de Ocampo, La Rioja

1. ¿Cuál es –para usted- la Iglesia de San Nicolás de Bari en Ambil?

La iglesia de Ambil -en realidad- lo que a nosotros nos representa y nos identifica como pueblo, es el antiguo templo de San Nicolás de Bari, único en su estilo en toda la provincia y es el único templo dedicado a San Nicolás de Bari en toda la provincia. El único templo porque las demás son capillas o la catedral, la basílica -que le llamamos- de la ciudad de La Rioja. Pero templo únicamente es este, el único.

2. ¿Por qué nombra ese edificio y no el otro?

No. El otro es una capilla que la levantamos, junto con la unión vecinal a la cabeza, todos los pobladores de la localidad y amigos que nos colaboraron una vez que el templo, en el año 1977 quedó arruinado prácticamente por el terremoto de San Juan.

⁶⁶ Refiere al libro “Las vías del escarmiento”.

3. ¿Qué importancia tiene para Ud. la Iglesia en ruinas de San Nicolás de Bari en Ambil?

Y, ha sido uno de los principales templos, por su majestuosidad, lo llamamos nosotros así, porque realmente sentimos un orgullo interior muy grande de tener este templo aunque ya no se lo utiliza para el culto pero realmente esto ha sido uno de los lugares que ha habido una gran concentración de gente en aquellos tiempos.

4. ¿Qué importancia tiene para su comunidad?

Para nosotros es único, es único, es algo que nos representa como pueblo, lo llevamos totalmente impreso en nuestro corazón. Único en su construcción, en su estilo es único y para nosotros los lugareños es algo que es muy nuestro. Algo que nosotros, yo por lo menos lo amo, y al igual que mi familia amamos profundamente lo que nosotros tenemos.

Porque yo pienso que nosotros, especialmente los riojanos, nos falta la cultura de preservar más que todo el turismo y las cosas que son importantes de nuestros antepasados. Yo creo que si estuviéramos en Córdoba esto sería otra cosa, sería realmente revalorizado. Estaría todo hecho, las guías turísticas y todo lo demás porque Córdoba realmente le da importancia mucha a este tipo de obras que han construido nuestros antepasados y que deben seguir perseverando en el futuro para saber realmente cuáles son nuestras raíces.

5. ¿Qué importancia han tenido para el Estado?

No. Muy poco, muy poco. Es a través de la Universidad realmente lo que se ha logrado hacer. Realmente es a través de la Universidad.

6. ¿Cómo esa iglesia en ruinas ha formado parte de la vida del pueblo y de su propia vida?

Y, para mí representa mucho, mucho. Interiormente mucho porque es el lugar de fe que nos han legado nuestros antepasados. Es el lugar donde se han casado nuestros abuelos, nuestros padres, quién les habla, hemos bautizado muchos de nuestros hijos allí, entonces, como dice la canción, a veces decimos hay dos Ambil, uno el que nos legaron nuestros antepasados y otro el que llevamos cada uno de nosotros por nuestra fe que tenemos nosotros, que creemos, quizás no una fe que sepamos, que hayamos leído teología o libros o que nos digan de dónde proviene esa fe. Es la fe que nos han legado nuestros antepasados, nuestro papá, nuestra mamá, que nos dieron el ejemplo y que nosotros la seguimos cultivando.

Quisiera de alguna manera, como le digo, plasmar en un libro todas nuestras anécdotas, vivencias y realmente qué es lo que ha pasado siempre con el templo, por qué el templo se ha caído. Nuestra lucha como pueblo cuando en tiempos de los militares, después del año “77, o sea de noviembre de “77, en diciembre llegaron acá los militares y quisieron... o sea lo dinamitaron en una palabra, dinamitaron dos veces el templo y cuando no se movió ni un ladrillo cuando lo dinamitaron ellos, entonces junto con el párroco que nos acompañaba en ese momento dispusimos todo el pueblo hacer una pueblada, -como nosotros le llamamos- y no les permitimos que pusieran la tercera dinamita, que supuestamente iban a ser muchos kilos y que lo iban a volar al templo. Entonces nosotros aduciendo a que por qué se conservaban las ruinas jesuíticas en Córdoba y en otros lugares, nosotros decíamos que lo dejaran para poderlo resguardar como una ruina, pero que quedara, con el tiempo Dios dirá. Nosotros decimos “nos van a sepultar y el templo va a seguir de pie”.

7. Si tuviera que contarle a alguien que no conoce Ambil, ¿cómo describiría el edificio de la iglesia? ¿qué le contaría de su importancia? ¿qué le contaría del lugar?

El templo está construido con ladrillo y cal de la zona, no posee en toda su estructura hierro ni cemento. Cuando en la Universidad de La Rioja en aquel tiempo a cargo del doctor Roldán decide revalorizar las ruinas, -porque su idea era enderezar la torre del lado sur- que se ha inclinado, no consigue la maquinaria necesaria -porque aquí en el país no existe- solamente en Brasil o Chile y realmente no tuvo ayuda del Gobierno Nacional ni tampoco de los militares, que podían en esos tiempos a través de esos puentes colgantes, ellos tratar de dar la mano, pero no logró ese apoyo. Entonces decidió revalorizar las ruinas y así se construye prácticamente una jaula de acero que está por bajo de los cimientos, porque una de las principales causas de que este templo se rompe, se agrieta, es que hay aguas subterráneas, estamos en un lugar en el que hay aguas subterráneas, sí.

Tiene madera entre medio de las paredes, había madera. Había madera, no había hierro. No sabemos, porque en aquel tiempo ya existía el hierro, por qué no se trajo. Tal vez habrá sido por los medios de transporte, no sé. Tenés que ver que nosotros, acá, era un lugar que era uno de los puntos, o era una de las postas del Camino Real que existía entre Córdoba, San Luis, San Juan, Tucumán. Acá era unos de los lugares de descanso, Ambil era una posta.

El techo era todo de madera de algarrobo que todavía mantenemos allí guardado, trozos. Porque la iglesia en realidad se hubiera mantenido mucho mejor si los militares no le hubieran sacado el techo, porque le sacaron el techo porque ellos decían temían de que el techo se derrumbara y produjera accidentes. Ese fue el acuerdo que hicimos entre los pobladores de aquella época y los militares para que lo dejaran en pie, que ellos iban a sacar esa parte del techo que parecía que iba a caerse. Eran arcos de madera con alfajías y tejuelas, de eso era el techo.

Si ustedes han podido observar el altar mayor de la iglesia hay una urna en la pared que es alta y la otra es baja. La que es alta era porque San Patricio es alto y la que es baja, allí siempre ha estado la Virgen del Rosario, que nosotros decimos que es la Virgen del Rosario de San Nicolás porque es la misma imagen, y después estaba puesto el sagrario en el medio y después estaba el Sagrado Corazón de Jesús estaba arriba en otra de esas urnas que hay. Entonces después se lo baja a San Patricio de ese lugar, se lo coloca en una mesa al costado y se coloca al antiguo San Nicolás, se lo coloca de nuevo y que es el San Nicolás que veneramos nosotros hasta el día de hoy.

Las imágenes son de madera revestidas con yeso. por ejemplo el San Nicolás y el Cristo. El Cristo es un Cristo articulado que, según de lo que yo conozco ¿no?, en el país solamente existen tres; uno en Córdoba es, en Tulumba, que no conozco; el otro acá, en Campanas, de la provincia de La Rioja en el departamento más para allá, en Campanas, que tampoco lo conozco pero sí lo conocí por estampitas y que nada que ver con el Cristo que nosotros tenemos. Para nosotros en una pieza única, única. En aquel tiempo, allá por el año 2001, 2002, el arquitecto Arnaldo Vaca, no sé si ustedes han tenido la oportunidad de leer ese libro que se llama “Capillas riojanas”, él vino y junto con otros investigadores de la universidad, plasmó lo que eran las capillas de acá de Ambil, él le decía las capillas porque en ese entonces teníamos tres. Una, el antiguo templo de San Nicolás; dos, una capillita que nos habían regalado en tiempo los militares, porque acá realmente el terremoto fue muy fuerte, azotó mucho y muchas de

las familias se quedaron sin vivienda, entonces se construyen dos barrios, esta casa donde yo vivo es una casa construida por el tiempo de los militares, el gobierno militar construyó veintitrés viviendas en total acá en esta localidad de Ambil.

8. ¿Qué importancia tiene para usted que la iglesia esté en ruinas?

Yo a eso lo amo, lo amo a pesar de todo lo que tenga, que tiene sus falencias, a lo mejor la construcción porque no le dejaron una buena salida de agua que siempre me preocupa de que esa agua vaya nuevamente a querer volver a que la torre se siga inclinando. Porque no sé si ustedes vieron el piso, hay grietas como que la torre sigue inclinandose algo. Pero han pasado, gracias a Dios, no ha habido grandes terremotos, pero yo siempre dije “ni los terremotos, ni los militares pudieron con la fe de un pueblo” es algo que lo he dicho y lo sigo manteniendo, no me voy a desdecir nunca de lo que yo dije.

9. ¿Qué futuro desea para el templo y su pueblo?

Si lo pudiéramos reconstruir... Mi padre decía así, “mi sueño sería morir viendo que el templo está reconstruido”. Yo creo que nada es imposible ¿no? No podemos perder nuestros sueños, si es por eso yo soy una eterna soñadora incorregible. No voy a dejar de soñar que mi pueblo puede seguir adelante.

Simplemente le digo que nosotros tenemos esa fe, una fe que llevamos en lo más profundo de nuestro corazón y que quisiéramos ¿no cierto? que el templo vuelva a lucir nuevamente como ha sido. Le digo que allí, después de caerse, después que la Universidad hizo la revalorización de la ruina, que le colocó todas las luces led que hoy no funcionan, -no sabemos si es porque ha habido algún cortocircuito o se han quemado- porque nunca tenemos la colaboración de nadie -como le digo- entonces nosotros como lugareños no llegamos a eso para discernir qué es lo que ha pasado, pero realmente tenemos fotografías de cuando el templo estaba iluminado. Era realmente una belleza, usted lo veía de noche y es único.

10. ¿Cómo imagina su vida en este lugar, su paisaje sin la Iglesia en ruinas?

No, no, no, de hecho yo viví lo que ha sido la pueblada. Yo, y está en acta, donde nosotros ante los militares nos comprometíamos a que si algún accidente había por el hecho del templo en el estado que había quedado, que nosotros nos teníamos que hacer cargo, ellos no se comprometían a resguardar el templo bajo ningún punto. Más... en ese momento ellos se enervaron un poco porque había una vecina nuestra que en el momento que estaban ellos dice “yo recojo la piedra del ara” o sea “yo recojo la piedra fundacional”. La piedra del ara, -que me imagino que usted sabe- según la tradición, en cada piedra hay un pedacito de la cruz de Cristo, es lo que nos han enseñado a nosotros, ¿no es cierto? Que esté que no esté, no sabemos, pero esa piedra que estaba en el altar del antiguo templo de San Nicolás.

Allí mi abuela me contaba, que mi abuela en ese tiempo tenía diez años y decía que los pobladores de aquel tiempo antes de cerrar ese altar habían puesto, depositado monedas, que en realidad deben haber sido de poco valor, pero un valor numismático debe tener eso de que haya monedas en ese lugar. La verdad es que nunca hemos dejado que se lo rompa, de que se lo toque, siempre tratamos de preservar que eso quede, lo único que se sacó de allí fue la piedra del ara, que es la piedra que está depositada delante del museo. Allí está resguardada y está puesta allí, esa es la piedra del ara.

11. ¿Qué puede contar sobre la historia de la iglesia?

Que sus suscriptores que fueron Don Desiderio Tello; Doña Bernabé de Tello, la madre de Don Desiderio; y su señora esposa Doña Ángela Ferreira de Tello fueron los que

pusieron la mayor parte para levantar este templo que se levanta o se inaugura en el año 1894, en esa fecha el templo no tenía aún terminadas las cúpulas de las torres y sufre el embate del terremoto el Gran Argentino en el año 1894, que se recuerda como uno de los terremotos más grandes que ha habido en el país, cuyo epicentro ha sido también en San Juan y allí se rasgan las paredes que ustedes las pueden observar del lado sur, del costado sur. Allí surgen las grietas y esas grietas en realidad nunca fueron realmente compuestas y luego se terminan de construir las cúpulas.

Las memorias del templo viven en nosotros, nosotros somos creyentes y fervientes devotos de nuestro patrono San Nicolás el cual desciende, -la imagen que nosotros veneramos desciende- de la antigua iglesia creada por los jesuitas de acá a tres kilómetros cuya torre aún está en pie, parte de esa torre está en pie. O sea si nosotros repasamos nuestra historia vamos a cuando los jesuitas habitaron nuestro país y fueron expulsados por el Rey Carlos V de España, esa capilla ha sido construida, nosotros suponemos, más o menos en el año 1630 porque en el año 1650 ya los jesuitas fueron expulsados del país y entonces la imagen que tenemos nosotros de San Nicolás y de Cristo provienen de esa antigua iglesia, que cuando se inaugura este templo, quienes han sido sus principales suscriptores Don Desiderio Tello, Doña Ángela Ferreira de Tello y Doña Bernabé de Tello compran las imágenes en Europa y las imágenes de templo tienen el sello que son de Europa, y entre ellas venía la imagen que se veneraba desde entonces como San Nicolás, y el San Nicolás que nosotros tenemos estaba guardado en un baúl. En un baúl estaba guardado. Y después del año 1948 llegó un sacerdote y él explica que la imagen que nosotros venerábamos no era San Nicolás, era la imagen de San Patricio, que San Patricio es de origen irlandés. Y a partir de ese momento se lo baja a San Patricio del altar donde se lo veneraba, se lo coloca a un costado y vuelve nuevamente la imagen de San Nicolás a estar ahí, es la imagen que tenemos hasta el día de hoy.

12. ¿Cómo la comunidad ha podido reconstruir esa historia?

Bueno, yo por tradición oral a través de mis abuelos que supieron contarme. Mi padre, mi madre que ha sido docente nacida y criada en esta localidad y yo voy guardando todo ello y plasmándolo en un libro que si Dios quiere, pronto lo iré a hacer público. Le digo porque es tradición oral, a través de mis abuelos que me contaron que fue una empresa de Córdoba la que construía originariamente el templo y él recuerda gente que venía, que se comía antiguamente en bateas con cubiertos realmente de madera, no había ni existían cubiertos, en ese tiempo no había cubiertos para los obreros que trabajaban. Entonces se ve que trabajaron también en condiciones bastante difíciles, críticas. Y tardaron, aproximadamente dice, como diez años en levantar el templo, diez años. Ahora, más allá de que no tenga cemento, de que no tenga hierro, sin lugar a dudas lo que hicieron fue algo maravilloso.

13. Usted considera que para quienes no son de Ambil, las ruinas de la Iglesia ¿son en general conocidas o desconocidas?

Muchos lo ignoran, y la mayor parte, quizás los habitantes, ignoran las raíces, de dónde proviene, cómo fue construido, qué significado tiene realmente para nosotros como pueblo. Y muchos de los turistas, porque es muy visitado, llegan porque desde la ruta se puede apreciar el templo y realmente llama la atención ahora la forma en que eso ha sido revalorizado porque se ha construido además de esa jaula de hierro que tiene por abajo, se le ha construido como un puente entre medio de las dos torres para evitar que eso siga separándose, digamos una torre de la otra, falta la parte intermedia, pero

nosotros mantenemos fotos y todo eso de cómo ha sido el templo en un principio, cómo ha sido.

14. ¿El templo es de la Iglesia Católica, es del Estado o es del pueblo de Ambil?

Es del pueblo de Ambil y es realmente. Queremos tanto el suelo en el que hemos nacido y en el que vivimos, que realmente es de nuestra patria, es de nuestra patria. Todo lo que nosotros tenemos es de nuestra patria y como es nuestra patria, nosotros también lo queremos así, de esa forma.

Los ladrillos fueron hechos por la gente del pueblo, la gente del pueblo, los antiguos pobladores. Y guardan la memoria del templo que vive en nosotros.

Focus group (Entrevista Colectiva N°8)

Entrevistados: estudiantes del Colegio Secundario de Ambil

Formato de registro: Video MTS

Fecha: 26/3/2018

Lugar: Ambil, Departamento General Ortiz de Ocampo, La Rioja.

1. ¿Cuál es la Iglesia de San Nicolás de Bari en Ambil?

Uriel: - Primero y principal, no es una iglesia, es un templo. Bueno, la bautizaron, -o sea lo dijeron- por su estructura también dijeron que en vez de ser una iglesia pasaría a ser un templo, más que todo, eso.

2. ¿Por qué nombran ese edificio y no el otro?

Agustina: -Lo elegimos porque es el original, después se rompió e hicieron la otra.

3. ¿Qué importancia tiene para ustedes, qué importancia tiene este templo?

Eric: -Es como algo histórico que hubo en el pueblo. Este templo fue construido, hecho todo de ladrillo y bueno, cuando hubo ese terremoto que hubo no sé cuántos terremotos hubo, que fue el último que lo pudo derrumbar, y bueno, eso fue algo histórico que pudo pasar en este pueblo, fue la iglesia que se derrumbó y luego ya se construyó la otra.

4. ¿Y qué importancia ha tenido la comunidad en la conservación del templo? Del edificio.

Uriel: -Y es mucho, porque a este templo lo dinamitaron, y cuando lo dinamitaron, que fue en la época de la dictadura, el pueblo se unió para que no lo vuelvan a dinamitar. Porque lo querían voltear por una posible amenaza de derrumbe. El pueblo se unió junto con los sacerdotes que estaban en ese tiempo y se negaron a que lo vuelvan a dinamitar, a que la derrumben. Hicieron un acta donde firmaron muchos de acá de Ambil y los obispos, los que estaban en ese momento, para que no lo volteen. Fue eso.

5. Ustedes ¿qué importancia creen que ha tenido para el Estado o la Iglesia, el templo?

Uriel: -Y bueno, los que más han hecho por mantenerla han sido de la Universidad de La Rioja, que fue cuando estaba el rector Pérez Roldán.

6. ¿Y cómo ha formado parte de la vida del pueblo el templo, qué actividades se siguen haciendo ahí?

Agustina: - En verano saben hacer el encuentro, las fiestas patronales de acá, San Nicolás. Y hubo comuniones, casamientos.

¿Siempre se siguen haciendo acá, de este lado de la plaza, en la original?

Agustina: -El encuentro sí, pero las comuniones y casamientos y cosas así y bautismos no siempre.

7. ¿Y qué creen ustedes que se debería hacer con el templo? ¿cómo imaginan que va a seguir el templo?

Eric: - Que haiga una unión en el pueblo y que se junten todos para poder mejorar el templo y todo lo que hay en este pueblo

8. ¿Cómo se imaginan la vida en este paisaje hermoso que tienen, pero sin el templo?

- No, no nos imaginamos. Es lo más representativo de Ambil. (GENERAL)

9. ¿Cómo pudo la comunidad reconstruir la historia del templo?

Agustina: -No sé, creo que es muy difícil encontrar registros y demás cosas, pero creo que se tardó mucho tiempo, muchos años en reunir todos los datos necesarios para saber en qué año se empezó, en qué año se terminó, pero de eso de la iglesia se sabe ya. Si ya lo conocen todos cómo fue construida.

10. Para ustedes, la gente que no es de Ambil, ¿cómo toma conocimiento de la existencia del templo?

Uriel: - Para mí se enteran cuando van pasando y ven las torres; desde la ruta se ven las torres, pero yo creo que les interesa un poco más saber de eso, por cómo se llegan hasta acá, hasta el pueblo y entran al templo.

Saben llegar en autos, en camionetas, se bajan, se toman fotos, leen la placa que hay y eso. Van directo al templo, sí.

11. Si tuvieran que nombrar alguna persona que recuerden relacionada con el templo, ¿a quién nombrarían?

Agustina: - Desiderio Tello. Porque él la comenzó a construir.

Eric: - El padre que vivió acá en la iglesia, no me acuerdo como se llamaba, que estuvo muchos años ahí en la iglesia, que falleció. Y el adonde fue, a la tumba donde está él, esa frente a la iglesia, ahí está el nombre, todo.

12. ¿Qué les gustaría hacer para mejorar el lugar? ¿Qué les gustaría a ustedes que pasara con el templo? Pueden decirme lo que quieran, ¡dale!

Agustina: - Reconstruirlo, ya no lo van a reconstruir. Ya lo intentaron y no se puede porque es cuestión de que la torre derecha esta inclinada, el cimiento está mal y solamente se aseguraron de que no se vaya a caer. Y restaurarla ya no la van a restaurar.

Otra alumna: - Hacerlo más conocido.

Uriel:- Que se plasme más lo que es la historia de la iglesia en el lugar. Porque llegan y no saben en qué año se fundó, cuándo se terminó. No saben eso sino la placa que hay es de cuando se hizo el recuperamiento, ese intento, porque como no pudieron, fue eso. Esa es la placa que hay.

Matías: -Cobrar entrada. (RISAS)

Otro alumno: - Para reconstruir algo.

Matías: -Más vale, cobrar para recorrer y con la plata que van haciendo se va remodelando el lugar.

Entrevista N°9

Entrevistada: Isabel Quinteros

Ocupación: Artesana (cestería tejida)

Formato de instrumento de entrevista: Cuestionario A y C combinados

Fecha: 27/3/18

Lugar: Ambil, Departamento General Ortiz de Ocampo, La Rioja.

1. ¿Cuál es –para vos- la Iglesia de San Nicolás de Bari en Ambil?

La iglesia, la iglesia vieja.

2. ¿Por qué nombrás ese edificio y no el otro?

Porque la otra se dice que es capilla. La iglesia, es la iglesia vieja donde se hacía la misa antes.

3. ¿Y qué importancia tiene para vos ese edificio?

Digamos que es algo histórico en el pueblo, es lo único que nos representa, y que tenemos como el mayor valor del pueblo. Que está en pie digamos desde siempre, claro. Muchos lo conocen a Ambil por la iglesia.

4. ¿Qué importancia tiene para tu comunidad?

De la iglesia me han contado muy poco, porque mi abuela no vivía acá. Nada más de lo que siempre dicen que la querían voltear, de los militares que lo dinamitaron, que el pueblo se opuso, nada más que eso. No he vivido eso.

5. ¿Qué importancia ha tenido para el Estado?

Y, digamos, a la parte turística no, porque no hay digamos, -como le dije- que diga “en Ambil está la iglesia que puede visitar”, que va a tener algo para tomar té, algo como turístico, digamos. Viene, la mira por fuera y se va, nadie sabe nada más, digamos.

6. ¿Qué interés creés que las ruinas de la Iglesia tienen para el turismo, la educación, la cultura y la economía?

Digamos que tiene más para el turismo, porque si usted viene al pueblo en un día va a ver miles de autos parados, pero nadie le da importancia, no se la respeta como algo turístico, -digamos- porque no tiene ni un folleto, nada que les explique algo sobre la iglesia. Antes tenía un comedorcito de noche que era más para la empanada, el “sanguche”, así era.

Digamos que más difusión de lo turístico que tenemos habría... Porque muchos hablan de la iglesia que es linda, pero no tenemos difusión. Hay el río, la pista de parapente, que siempre hablan de eso, pero nadie le da importancia a lo que hay.

7. Si tuvieras que contarle a alguien que no conoce Ambil, ¿cómo describirías el edificio de la iglesia? ¿Qué le contarías de su importancia? ¿Qué le contarías del lugar?

Digamos que es un pueblo maravilloso, re tranquilo -digamos- que uno puede disfrutar de las aguas, las aguas termales, la iglesia, y en muchos lados no hay, y al ser un pueblo, muchas veces no creen que tenga tantas cosas turísticas que se pueden explotar, digamos.

8. ¿Qué importancia tiene para vos el hecho que la iglesia esté en ruinas?

Está en ruinas. La veo en ruinas. En el terremoto se le cayó el techo. Yo tengo entendido creo que el techo fue cuando los temblores, digamos. Y en la dinamita se cayó parte de las paredes. Pero el frente...Yo tengo una idea que la conozco desde el frente, porque yo recuerdo una vez que cayó, cayó esa parte y me acuerdo yo cuando cayó. Por eso te digo, tengo un recuerdo que la conocí del frente sano.

9. ¿Y cómo te parece que tendría que ser el futuro o cómo soñarías el futuro de esa iglesia que ahora está en ruinas?

Sería que vuelva como estaba, pero medio imposible. Digamos con el frente arreglado, aunque sea el frente que le da otra vista a la iglesia.

10. ¿Cómo te imaginás su vida en este lugar, su paisaje sin la Iglesia en ruinas?

Y, no. Porque digamos que es lo que llama la atención, uno se guía, digamos, por la iglesia, cualquier cosa... la iglesia; el pueblo donde está la iglesia. No siendo la iglesia no hay quien nos represente, digamos.

11. Considerás que para quienes no son de Ambil, las ruinas de la Iglesia ¿son en general conocidas o desconocidas?

Por lo menos mucha gente que conozco yo de otro lado, sí conocen la iglesia, aunque “he pasado por el frente”, no que han parado, o que la ven por sobre la ruta.

12. ¿Tenés idea cuánta gente que no es de Ambil las visita habitualmente?

No, de cuántos no. Pero fin de semana hay muchísimos. Digamos que vienen tres cuatro autos, esos se van y llegan otros, esos se van llegan otros. Como vivo al frente se ve todo. Entra mucho, más lo fines de semana largo entran aunque así entran, se paran, sacan fotos y siguen.

13. ¿Recordás alguna persona en particular relacionada con la iglesia?

No, aparte de doña Chabela⁶⁷ que es la que siempre anda atrás de la iglesia, no. Bueno la gente de la legión de María, digamos siempre están a través de la iglesia, de los rezos, pero de ahí no.

...

Entrevista N°: 10

Entrevistado: Natalia Vanesa Aballay

Formato instrumento entrevista: Cuestionario C

Formato de registro: Sonido video Formato MTS

Ocupación: Auxiliar Escuela Primaria, Ambil

Fecha: 27/3/2018

Lugar: Ambil, Departamento General Ortiz de Ocampo, La Rioja

2. ¿Cuál es –para vos- la Iglesia de San Nicolás de Bari en Ambil?

Y bueno... cuál es la iglesia, la iglesia vieja. Nosotros le decimos la iglesia vieja o la ruina de la iglesia.

3. ¿Por qué nombrás ese edificio y no el otro atravesando la plaza?

Porque tiene mucha más historia.

4. ¿Qué importancia tiene para vos la Iglesia en ruinas de San Nicolás de Bari en Ambil?

Que es muy bella.

5. ¿Qué importancia tiene para la comunidad?

Saben realizar las misas de San Nicolás, que son las fiestas patronales en Enero. Si, a veces saben realizar las misas, hubo un casamiento también.

Sé que el pueblo estuvo unido para que nunca la destruyeran del todo cuando fue el tiempo de los militares. Eso sí me contaron, de que se puso todo el pueblo frente a la iglesia para que no la voltearan.

Sí, mi abuelo estuvo ahí. Mi abuelo me contó eso, mi mamá, y una señora que vivía cerca de la escuela también, pero ya no está ella.

Todos estamos orgullosos de eso; cuando se derrumbó la parte de adelante en el 2003, estaban todos en la plaza y se les caían las lágrimas al ver que se derrumbaba.

Lo que si molestó de lo que quisieron hacer de voltear la iglesia, ¿por qué tanta maldad? Eso es lo que sí me molesta, eso es algo injusto, pero quizás en ese tiempo no, ¿por qué razón?

6. ¿Qué importancia han tenido para el Estado?

En la parte más que todo turística, sí. Pero lo otro muy poco.

⁶⁷ Refiere a Doña Isabel Llanos de Parada.

7. ¿Qué interés creés que las ruinas de la Iglesia tienen para el turismo, la educación, la cultura y la economía?

Aparte de que es tan bella, entran muchos turistas, la visitan, sacan fotos y es muy lindo verla en todas las publicaciones.

8. ¿Qué importancia tiene para vos que la iglesia esté en ruinas?

Si usted misma puede ir y ver y hay una parte donde han arreglado, está como que el piso se está hundiendo.

9. ¿Considerás que debería ser dejada como está, reconstruida, o demolida? ¿Por qué?

No. Me hubiese gustado que la hicieran como estaba antes, que se la hubiese reconstruido como decían que la iban a hacer. Y, se debería tratar de reconstruirla, que no se derrumbe del todo. Ojalá que no se caiga porque ahora en sí está más vencida la torre y es peligro por ahí por los chicos que siempre pasan, por ahí se puede derrumbar. Ojala que Dios no quiera que pase eso.

10. ¿Cómo imaginás tu vida en este lugar, su paisaje sin la Iglesia en ruinas?

No podría imaginar... porque sería, digamos, como un pueblo perdido porque no se lo ve en sí.

11. ¿Tenés idea cuánta gente que no es de Ambil las visita habitualmente?

Sí, todos los días entra gente, en la mañana, en la tarde, en la noche. Muchísima gente pasa, se para o cuando uno ve siempre hay colectivos, porque hay colectivos en la ruta siempre preguntan si se puede entrar, si se puede visitar, y por qué no alguien que esté ahí custodiándola. Se puede entrar se puede pasar. Porque les llama la atención. Porque se la ve viniendo desde Desiderio Tello, del norte, de Catuna, se las ven las torres.

12. ¿Qué te gustaría hacer o qué se ha hecho para mejorar ese lugar?

Uh, tantas cosas. Muchas cosas, por lo menos hoy tenemos, después de tanto tiempo una plaza. Que pedían que hicieran una plaza nueva pero al final se hizo la plaza, así que estamos contentos con eso. La plaza ya está.

Me hubiese gustado al menos que todas las calles sean asfaltadas, que tengan más cosas para los chicos...

Trabajo. Más trabajo, una escuela, que uno pueda ir a estudiar un profesorado, alguna cosa. Porque hay muchas chicas que son madres solteras como yo, como ella, que por ahí tenemos que ir a otro lado para poder estudiar. Eso, que se cree algún profesorado, alguna cosa para que uno pueda tener un estudio, una salida laboral, más trabajo como dice Paola (su compañera de trabajo, Paola Rivero, presente en la entrevista). Más que todo trabajo porque acá... Hay muchos jóvenes que se van. Hay muchos jóvenes que se van y va quedando el pueblo sin gente. Pero sí hay gente que ya tiene el trabajo acá, como ser municipales, docentes que tienen trabajo. Pero sí cambiaría mucho.

Le veo potencial de todo. Haría las aguas termales que están ahí, haría cabañas, las piletas, baños, muchas cosas. Asfaltaría todo el pueblo, le pondría luces, haría crear una universidad y muchas cosas.

Es convertirla en una pequeña ciudad. No tengo miedo que se pierda el encanto que tiene ahora. Con todo lo que una ciudad pueda tener, tampoco tan grande, pero que haya más barrios o casas para las chicas que son mamás solteras.

Y bueno, yo aparte de eso también me dedico a la artesanía, pero a la artesanía de porcelana, manualidades, esas cosas, con eso por ahí tengo mi plata. Sí, también hago pinturas de cuadros. Yo tuve... hice... bueno me recibí el año pasado, pero en el Fracazzi lo hice. Para inscribirme me faltan las partes pedagógicas, esas no las tengo. Es un conservatorio. Hice Dibujo y pintura. Sí, me gusta pintar, en sí hago de todo un poco.

Entrevista N°: 11

Entrevistada: Ana Bella Llanos

Formato instrumento entrevista: Cuestionario C

Formato de registro: Sonido video Formato MTS

Ocupación: Auxiliar Escuela Primaria, Ambil

Fecha: 27/3/2018

Lugar: Ambil, Departamento General Ortiz de Ocampo, La Rioja

1. ¿Cuál es –para vos- , la Iglesia de San Nicolás de Bari en Ambil?

Si bien tenemos tres, cuando nos vinimos a vivir acá nos subimos a La Aguadita, ¿me entiende? Bueno, ahí esas casitas que están más al fondo, la que está para la mano derecha ha sido mi casa. Ahí estuve toda mi niñez, ahí. Cuando empezamos el primer grado en la escuela, nos vinimos a vivir acá. Y yo desde que recuerdo la iglesia siempre era la capilla, la chiquita que estaba en construcción; estaban haciendo paredes, techo y todo; pero nosotros siempre teníamos la mirada en la otra iglesia grande que esa sí quedó como la iglesia principal de Ambil. Si bien no sé muy bien la historia, -yo hace unos cuantos años que vivo acá y no sé- porque nunca nos han dicho ni en catecismo... puede ser que nos han contado pero no recuerdo de la historia. O se nos puede haber pasado por alto, nos tienen que haber enseñado. No... fui yo... hace mucho tiempo, pero no recuerdo yo.

2. ¿Por qué nombrás ese edificio y no el otro atravesando la plaza?

Bueno, porque siempre estuvo allí; pero cuando nosotros vivíamos allá⁶⁸ había otra iglesia allí. . . pero esa es la que está en La Aguadita, esa réplica que quedó dicen... que esa fue la primera iglesia que tuvo.

3. ¿Qué importancia tiene el templo para la comunidad?

Podría ser que nos representa, porque a donde usted va, o uno va, está la iglesia esta. Está en un cuadro grande, o en un afiche grande con colores y esa es la iglesia de Ambil. Y te preguntan: “¿Esa es la iglesia de Ambil?” “Sí”. “¿Vos sos de ahí?”: “Sí”. Ahí uno se siente identificado. Usted va a la capital y te preguntan: “¿de dónde sos? Nosotros decimos: “De Ambil”. “¿Cómo, dónde queda eso?¿Adónde es eso?, ¿Qué es lo que es eso?”. Nosotros le decimos “Ambil”. “Ah, ¿en Ambil?”. “Ambil”, dice “¿Adónde es eso?”, dice. “Bueno -le digo yo- está Chamental, está Olta, está dentro del departamento de General Ocampo”. “¿Ahí se encuentra?”. “Más al sur” le digo, “a 23 kilómetros de donde está Catuna, ahí se encuentra Ambil. Y es más, ahí adonde es Ambil hay una iglesia grande, esas dos torres grandes”. “Ah, ¿ahí es Ambil?”. “Si -le digo yo- ahí es Ambil”. “¿Y es hermoso?”. “Sí -le digo yo- es hermoso, para mí es

⁶⁸ En la Aguadita, algunos kilómetros hacia el cerro.

hermoso”. Nosotros salimos con mi marido para Chepes, a Catuna a Olta, siempre llevamos los niños a salir y que ellos vean otros lugares. . . .

4. ¿Qué importancia han tenido las ruinas del templo para el Estado?

Ninguna. Yo desde que tengo uso de razón y a medida que uno va creciendo va viendo las cosas. Uno cuando era chico decía “¿Cuándo voy a ser grande?”. Me sabía decir mi mamá: “No –dice- no pidas eso porque no sabes los problemas que tiene uno de grande, ustedes con sus problemas de niños y nosotros con nuestros problemas de grandes”. Y a medida que nosotros íbamos... o llegó el tiempo de la edad de votar, que venía un político y te decía “Sí, te vamos a ayudar”, o “Te vamos a dar para que hagas una casa”, o “Te voy a ayudar para que termines una casa donde estás viviendo con tu mamá”, eran promesa tras promesas, y ¿vos sabés?, eran palabras tras palabras y pasaban y pasaban y uno seguía votando y el pueblo seguía en lo mismo. O sea que sigue igual. Yo, por ejemplo voy, -no sé si será que vas- a Catuna y en Catuna han hecho todo. Más, es Catuna y Milagro, y Ambil, no ¿Entiende? Si le pide uno para un trabajito, que te dan esos planes, “Sí, sí te voy a dar” o “Esperame y te voy a dar”. Ganó y pasó las elecciones y nada, “Te vamos a poner el alumbrado público a las calles”, son dos tres focos que duran una semana y no sirven, o son focos que ya han sacado y los vuelven poner.

5. Si tuvieras que contarle a alguien que no conoce Ambil, ¿cómo describirías el edificio de la iglesia? ¿qué le contarías de su importancia? ¿qué le contarías del lugar?

Yo me llamo Ana Bella Llanos. Me enamoré de Ambil y ya me quedé acá. Soy de Flores. Flores de Ambil (RISAS). Soy de Flores y soy de Ambil.

En esos tiempos de mi niñez era un sueño ese lugar, allá arriba, La Aguadita. Nada más eran dos tres casitas y Ambil era acá y entonces... “vamos a Ambil”. Como que era todo el movimiento, pero Aguadita en esos tiempos era re lindo, porque los dueños de las casas donde nosotros vivíamos tenían parrales... para el fondo de la casa tenían parrales para la casa de ellos, y parrales para nuestra casa. E higueras; tenían plantas de membrillo, de durazno... con el tiempo eso se fue perdiendo. Porque, bien sea que eso tenía agua propia, que venía del río de arriba. Bueno un día un intendente llevó toda esa agua para allá, para Milagro.

De ahí nosotros nos quedamos. De más arriba, de la casa nuestra, que fue antes, vivía un señor, ya falleció, viví ahí él y ya fallecieron los dos. Perdió todo lo que él tenía; por supuesto tenía plantas de viña, tenía durazno, membrillo, higo, damasco, pera, plantas de flores, el pasto para los animales, todo eso tenía. Al igual que los vecinos que viven más acá, todo eso tenían. Y cuando perdieron el agua, cuando perdieron todo el derecho del agua, se vino todo abajo, pero todo. Ahora cuando yo voy para allá no sé qué me da, acá se me pone una cosa. Porque de tener todo verde... la gente, todos los carnavales iba al río de La Aguadita y ahí era la única entrada que tenían de ir y pasar todo el día. Comían, comían asado, pasaban el día, venían de Tello, Catuna, de Milagro, de todos lados venían. Pero... se han llevado el agua para Milagro. Y de ahí se quedaron sin ese recurso principal que era el agua. Ahí todos los productores perdieron todo a causa de que les quitaron.

Teníamos fruta y verdura fresca. Cuando mi papá, que trabajaba acá en la escuela, él era ordenanza... Él ya hace ocho años que no está ya, y mi mamá -vinimos acá- ella tenía su propia huerta, tenía agua para regarla. Pero a medida que iban pasando los años ya como que se mezquinaba el agua. Salía acá en el centro para todo este lado de la

plaza, y ya para el otro sector del barrio sur ya no salía el agua. Porque todo se bajaba en las mangueras y ya para allá no le subía el agua. Acá es bajo y es como una pendiente que ya no sube el agua, y lo sufren más en el verano. Yo si bien vivo atrás de la iglesia vieja, media cuadra cruzando la calle y yo hay veces que quiero regar mi patio. No lo quiero regar a veces porque no tiene agua, yo pienso en los de allá, no tienen agua. Bien si tengo un buen caudal de agua, pero a veces sale un pequeño chorrito de agua y ya no riego, y ya dejo de regar. Porque allí siempre se quejan del agua, que bajan las mangueras, que esto que lo otro. Y yo para el verano riego casi nueve, nueve y media, diez el patio, porque esa hora pico bajan todas las mangueras.

Es un pueblo silencioso, ¿cuántos días estuvo usted acá? En la noche... ¡lo que es el silencio!, ¡lo que es la paz!. De día también. Y bueno, nosotros salimos en la noche, cuando viene acá gente de ciudad no ven las horas de volver del bullicio que hay, y yo cuando salgo no veo las horas, -le digo yo a mi marido, por más que sea silencioso, por más que sea chiquito y que no tenga mucho movimiento- yo quiero volver a mi casa.

Es mi lugar en el mundo. Para mí sí, no hay otro. Es mi mundo, porque yo si bien no nací directamente pero me crié acá. . . es mi mundo. Yo no lo cambio por nada. Mi hijo tiene 18 el mayor, y el año pasado ha salido de secundaria. Yo no quería saber ni quiero saber si se va a ir a la ciudad. No quiero porque uno ve tanto peligro, tanto, no sé si maldad o no sé qué. Ellos se copan en esas cosas y siguen la corriente. Él quería estudiar policía, pero como sucedió esto, el caso de los chicos estos⁶⁹, yo digo: ¡por Dios! “No -le digo- no quiero”. Ahí se frenó y optó por irse a Catuna a la universidad. Viene todos los días. Y aparte él es criado por abuelos. Si yo, bien sea, mi mamá vive acá en frente de la escuela y yo todos los días lo estoy viendo.

Yo en este mundo que estoy ahora, en mi pueblo, yo puedo decir que ando con libertad. Con libertad. Yo me voy a la casa de mi mamá y dejo la puerta abierta. Yo todos los días digo “Buen día vecino”, “Cómo le va vecina”, y “Chau”. Yo paré acá y es una tranquilidad. Mi hermano vive en la Rioja capital, y él cuando viene acá se despabila y trae a los niños. Se revuelcan, se mojan, se embarran, van al estanque, van y vuelven, y es todo tranquilo, no hay... Exactamente, los niños salen en libertad, salen a la plaza. Salen a la casa de mi mamá, van y vuelven. El día que yo le tenga que dar vuelta a la llave para cerrar la puerta, será el día que habré perdido mi libertad. Si bien a veces vienen muchos viajeros y bajan a ver la iglesia, pero muchas veces nosotros no sabemos qué personas son. Ves, esa es otra, porque nosotros siempre estamos al salto. Nosotros vemos siempre pueblo calladito, pueblo silencioso, chiquito pero siempre puede pasar algo y ese es el temor nuestro acá.

¿Usted se quedó acá en Ambil? Es así acá. Uno o dos días que estén, ya es parte del pueblo.

6. Considerás que para quienes no son de Ambil, las ruinas de la Iglesia ¿son en general conocidas o desconocidas?

A veces tengo miedo al no saber quién te invade. Claro, porque nosotros no sabemos. Acá vienen de todos lados, vienen de España, vienen de Chile, vienen de Paraguay, vienen de Uruguay, vienen de Brasil. Aunque no lo crea, vienen hasta de Brasil, porque siempre les llama la atención la iglesia y siempre nos preguntan “¿Qué es lo que es eso para arriba?”, “El camino para otros pueblitos, que son dos o tres casitas y el cerco”. Y

⁶⁹ Refiere a casos de tortura y muerte en la Escuela de Policía, noticia nacional de los días en que se realizó esta entrevista.

uno les explica a las apuradas y con temor. Yo no voy a mentir eso. Yo cuando voy para casa de mi mamá, que tengo que pasar la plaza, ni miro para allá ni miro para acá. Yo voy, agarro mi hijo de la mano y voy, porque ése es el temor que tengo yo: me moriría si algo les pasa a mis hijos. Yo tengo unan sola hija y tengo tres varones. . . . Yo tengo terror. Yo no sé qué haría, le digo a mi marido, yo no sé qué haría si algún día... que nunca vaya a suceder eso. No quiero llamar a esa mala onda o esa mala... Pero uno siempre lo tiene, miedo.

Cuando yo le dije “personas extrañas”, pero yo dije “si usted también es extraña para mí”. Yo no la conozco, o sea... yo la conozco desde ayer. Pero yo la conocía ya esa mañana, antes de ayer. Yo ya la conocía desde antes de ayer a la mañana, pero de lejos. Bueno.

No sé. A mí cuando veo una persona y me habla sinceramente, a mí me cae esa persona. Cuando viene muy prepotente, muy que quiere llevarse por delante a las personas tratándolas mal, yo me doy cuenta. Yo soy sincera, pero yo hablando uno ya sabe la clase de persona que es. Y usted podrá decir lo mismo de mí. Yo puedo ser mala. Yo tengo un... Yo tengo un carácter, todos a mí me tienen por enojona. Yo enojona soy un ratito. Un ratito. Yo soy seria. Yo con las chicas acá hablamos cada cosa y nos reímos, hablamos de las cosas que hacemos y nos reímos. No, no, pero es como decía usted, yo pude haber desconfiado de usted, puede estar sacando información a ver cómo es el movimiento del pueblo. . . .

7. ¿Qué te gustaría hacer o qué se ha hecho para mejorar ese lugar?

Me gustaría que se haga un profesorado. Que se haga realidad.

Yo sueño que Ambil se haga un mejor pueblo. Que los políticos que hoy en día entren, que hagan. Yo no voy a dar el ejemplo, no entiendo mucho de política, pero lo que uno va viendo todos los días medio como que discuten la política y no saben si es bien o mal. . . . no es mucho lo que voy a decir, pero yo lo que ha visto, no se hizo nada, no se hizo nada. O sea todo lo que se hace es del pueblo...

Por eso yo muchas veces... por ejemplo yo no terminé el secundario, yo me quedé en tercer año, me quedaban dos para terminar y me dicen las chicas “¿Por qué no tenés el secundario?” Pienso y pienso, pero no quiero molestar para que me cuiden a mis hijos. Yo los ayudaré y les haré terminar el secundario. Si no lo terminé yo, lo van a terminar ellos. Pero yo los ayudo en todo lo que yo puedo. Le doy los gustos, les doy los mimos, los malcrío, porque ¿qué mamá no malcría a los hijos? Así que no sé, yo soy así. Yo en mi casa en vez de darles un chirlo, grito. Y rompo tanto silencio.

Parte 3.

Entrevista N°1.

Entrevistado: Leonardo Barcelona, integrante del grupo Parapeatón⁷⁰ (junto a Aldo Fernández, Fernando García, Sebastián Borelli).

Formato de instrumento de entrevista: Cuestionario A

⁷⁰ Grupo de Arte Público que desarrolló sus actividades en Olavarría.

Formato de registro: Video en formato MTS, y WIN PRO; audio en MP4

Lugar: Olavarría

Fecha: 14/2/18

Obras:

1. Instalación en el Juicio por Monte Peloni: “Lo que importa es esa flor”. 2014.
2. Instalación: “Fin de año salvaje”. 2014.
3. Intervención: “Liquidación navideña”. 2013.
4. Intervención: “Vos sos dueño de este museo”. 2014.
5. Instalación: “El que lo encuentra se lo queda”. 2014.
6. Señalamiento: “Hormigas”. 2013.

1. ¿Cómo describirías y caracterizarías el tipo de producción artística que hacen en el grupo Parapeatón?

Me gusta pensar en el arte público, que es arte popular, y algo que siempre nombrábamos, y lo remarcábamos en las entrevistas, es la denominación de arte público por sobre la de arte callejero, me parece que es más abarcativo. Y más político en el sentido amplio de la palabra, esto de ocupar los espacios públicos con una idea, desde el arte siempre, pero con una propuesta. Ocupar esos espacios que otros dejan o que nunca nadie ocupó. Me parece que el arte público tiene que ser eso. Creo en esa concepción del arte popular y el arte público, al alcance de todos, no sólo como espectadores sino como partícipes también activos, como productores.

Un poco era nuestra idea también, si bien el grupo éramos nosotros cuatro y teníamos participaciones de amigos que se sumaban en algunas intervenciones, o que nos invitaban, entonces nosotros nos sumábamos a sus propuestas. Siempre la idea de generar esta movida era también que alguien se sintiera reflejado, no sólo como observador y como veedor de esto que está en la calle, sino como movilizador de ver qué se puede hacer y de que hay muchas cosas para hacer, que se pueden hacer. Y muchos espacios para ocupar. Viene por ahí mi concepción, al menos de esa idea, de este grupo.

2. ¿Cuáles han sido las dinámicas de trabajo internas y externas de trabajo y producción del grupo?

El grupo se forma a partir de que nos conocemos como profesores de arte o como aficionados al arte. Decidimos que en principio teníamos esas ganas de salir, hacer algo con los estenciles al principio. Entonces salimos. Surgió como una movida de un día. Después, yo que soy más insistente y que tiendo a institucionalizar todo lo que hago, necesité esa cuestión de formalizarlo, de que sea haga un grupo y de que tenga un logo identitario; y que tenga el facebook donde subir las fotos para difundir; y que las fotos estén cuidadas y mínimamente, editadas o no, pero que tengan también una idea estética. Digamos, que fui el que tiró uno poco más, o el que me encargaba de que eso fuese así, desde una dinámica más expansiva o espontánea, hasta organizarlo. Entonces salíamos y yo llevaba la camarita de fotos, sacaba las fotos. Terminábamos la intervención. Llegaba a casa, elegía las mejores fotos, las que me parecía que eran más representativas, si es necesario las recortaba, las retocaba un poco con algún editor.

La producción no era sólo la intervención sino también su registro. No en todas, pero en algunas intervenciones, que están todas ahí en la página del Facebook, tenían como un marco teórico si se quiere, o algún texto que las fundamentaba, un anclaje. Me interesaba siempre que tuviera eso.

De algún modo, sin que nadie lo haya dicho, era como una especie de director del grupo, al menos el que llevaba adelante estas cuestiones. No me disgustaba y a los demás integrantes tampoco.

En general eran así, nos planteábamos salir cada 15 días los sábados a la mañana, agarrábamos la bicicleta, las pinturas, lo que fuera necesario, a veces el auto y salíamos. Hacíamos una puesta en común de “¿quieren, lo hacemos?”, “bueno sí, me da lo mismo, lo hacemos” “dale, sí”. La dinámica era más o menos esa, en general, Y después, como te decía hoy, por ahí teníamos invitaciones a pintar.

Trascendió el grupo, por el Facebook. Nos llamaban, nos hacían notas del canal, de la radio, estudiantes de la facultad. También estuvo bueno porque muchos nos entrevistaban y después eso formaba parte del trabajo de su cátedra, era algo que también lo hablábamos, o al menos yo intentaba de que fuera así, esto de hacerse cargo de lo que uno hace. Que es una cosa que yo también creo que tiene que ser así, más allá de que está buenísimo el anonimato también, -sobre todo en el arte callejero hay una tendencia a eso, en los “graffiteros” sobre todo. A mí me parecía que nosotros nos teníamos que hacer cargo, somos esto, hacemos esto y lo hicimos por tal cosa. Y contar lo que hacíamos, no era más que eso. Y entonces como parte de las dinámicas pasaba también que nos invitaban.

3. ¿Qué tipo de materiales recuperaban para darles estatuto material?

Utilizábamos botellas de vino, de vidrio, esas botellas que se descartan y las transformábamos en personajes, en muñecos, en esculturas. Esa fue una de las intervenciones que hicimos; hacíamos esos muñecos que dejábamos en la vía pública para que el que lo encontrara se lo quedase.

En otra oportunidad trabajamos también con estencil e hicimos los arbolitos de navidad eran recortados y encolados sobre los muros. La forma típica del pinito, recortados con revistas de los negocios, los catálogos de los negocios de electrodomésticos, la mayoría.

El de la plaza (el de los animales)⁷¹, hechos con vasitos descartables también. Era para Año Nuevo o para Navidad, que era por el tema de la pirotecnia. Entonces eran todos animalitos que estaban en una protesta⁷².

4. ¿Y cómo deciden ustedes las condiciones de selección de esos materiales de descarte?

Yo creo que aparecen porque es algo que nosotros en realidad usamos en el cotidiano, más allá del grupo, como docentes, como profesores de arte. Nosotros tres digo, -no nosotros englobando a todos los docentes- trabajamos en el cotidiano con esos

⁷¹ Refiere a la instalación realizada en la Plaza Central de Olavarría, denominada “Fin de Año salvaje”. 2014.

⁷² Los animales llevaban pancartas en las que las alusiones a la pirotecnia era el pretexto para hacer algún modo de sátira política en referencia a lo local, o ironizar acerca del despilfarro con la costumbre de la pirotecnia sobre fin de año.

elementos. Recuperar tarritos, botellitas y engrudo, el papel de diario, el engrudo está en todo. Por una cuestión de costo, por un lado, pero a la vez también por una cuestión de selección arbitraria o ideológica, si se quiere, también. Por eso que te contaba hoy de decir que el material también tenga que ver con el común, de la cotidianidad.

Hicimos la instalación de las videocámaras de monitoreo, que eran latas de aerosol. Las latas de aerosol que habíamos usado para los esténciles, que se nos terminaban. Les poníamos un pedacito de cartón de caja arriba, que era como la visera de la cámara, unos palitos, unos fierros que encontrábamos por ahí, y listo.

5. ¿Por qué seleccionan justamente los materiales de la excedencia del consumo?

Es que los niveles de la industria están siempre a otro ritmo. . . . La basura que se acumulaba para reciclar y las plantas no daban abasto.

6. ¿Cuáles serían las causas de la decisión de desechar algunos materiales de consumo y otros no?

Justamente esta cuestión de que el reciclaje sigue alimentando a la vez la industria del consumo, y los materiales excedentes tienden al infinito, no se da abasto. Se usa lo que uno tiene al alcance -me refiero a materiales de descarte- o los que uno conoce. De hecho era algo que lo charlábamos. Porque hicimos la instalación de las botellas, luego, con la misma idea nos sumamos cuando se hizo el juicio de Monte Peloni⁷³, con una propuesta que eran los mismos muñecos pero pensados en otro contexto, que de algún modo representaban -en el número al menos- simbólicamente, a los 111 nietos recuperados de ese momento. Era juntar botellas y botellas y botellas y era que “bueno, porque estamos reutilizando...” y no das abasto. Pero a la vez la gente que te alcanza el material y se siente partícipe. Y la que se lo lleva luego también. Es como ver algo un poco más cerca. Tenerlo más al alcance porque no dejaban de considerarlo arte por eso, porque estuviera hecho con una botella de vino.

7. ¿Qué posibilidades de construcción de memoria considerarías que existe a partir del propio carácter de los materiales de desecho? ¿O considerás que existe más bien una interpelación y conciencia de sentidos presentes acumulados?

Que se llevaran la obra, eso también era una premisa del grupo; desde el nombre, algo que contábamos en todas las entrevistas era que tenía como una doble intención. Era “pará”, de “pará y mirá”. Y “para”, porque era para el peatón, el transeúnte. Entonces también teníamos esa idea de que algo quede más allá de la intervención del momento, que para la gente -incluso- fuera una manera de participar llevándose la obra. . . . Así que eso de que se lleven la obra tenía esa intención también, de esa interacción que planteábamos de decir, bueno, de poder comunicarnos a través de esto acercarnos a través de esto, acercarnos al arte, acercarnos entre nosotros, esas cuestiones.

A veces, en algunas obras, fue puramente una improvisación ahí, y estaba bueno porque después se hicieron lecturas. Nos llegaban comentarios de que era como una representación de la sociedad. Y también están buenas esas cosas.

A veces la dinámica era simplemente salir, o salíamos con un cuadernito que tenía Aldo con dibujos y frases de las que él hace escribe y que publica. Entonces le decíamos “A ver, danos frases”, y desde las frases de Aldo, hacíamos un dibujo, y le poníamos la frase.

⁷³ Juicio por la Verdad, realizado en Olavarría. 2014.

En otra oportunidad, cuando hicimos la intervención de las cámaras de seguridad, esa fue una de las que más repercusiones tuvieron a nivel de lectura, interpretación y cosas así. Era una idea que tenía Fernando. Que él la había empezado a hacer. Él estaba estudiando en la Escuela de Artes Visuales, la había pensado, la había empezado a hacer como parte de un proyecto de una materia, que después no lo concretó. Entonces le dije “la idea está buenísima, aprovechémosla”. Lo que él había pensado, era la cámara y tenía en el piso, debajo de la cámara frases de filósofos o de pensadores. Esa era la idea que él tenía. Lo charlamos, pensamos que estaba buenísimo, pero por ahí estaría bueno esto, darle como esta vuelta más, de lectura más directa. Entonces las frases tenían que ver con esto de lo que pensaría el que te espía, ese tipo de sociedades de vigilancia. Entonces lo reformulamos en ese sentido y salimos un día. Y armamos previamente las cámaras, las hicimos.

.....

8. ¿Cómo vinculan las calidades de esas materialidades con el discurso, mensaje y poética de la obra?

Una intervención que hicimos, que fue así literal en ese sentido, una que todavía está la pintura, en un frente abandonado sobre la Avenida Pringles, que dice “vos sos dueño de este museo”. Creo que es una cochera, pero el frente ha quedado parte del paredón de una casa antigua, que están las ventanas tabicadas. Ese está todavía, está tal cual nosotros la hicimos. Las ventanas originales de la casa, es un caserón grande que dejó el frente nada más, están tapiadas, entonces quedaba como el marco, la ventana, y un poquito más adentro lo que tabicaba. Y un día pasamos por ahí, veíamos que eran como si fuesen marcos de cuadros y eran justo cuatro espacios que había, entonces en relación a eso pensamos que eran como cuadros, entonces esto puede ser un museo.

Y tomamos como imagen común la Gioconda, como pensar *el* cuadro que todo el mundo conoce, la pintura más famosa de un museo y del arte, que sea eso lo que estuviera en la calle, que estuviera en un espacio público. Como que el que lo ve, más o menos diga, está dado por sentado como es la Gioconda. Cada cual agarró para donde quería con esa premisa, y le pusimos “vos sos dueño de este museo”.

Tomamos un espacio abandonado. Por ahí yo no tengo tan internalizado el clasificarlo así, respecto del planteo que vos haces con respecto a los materiales, porque son como del cotidiano. Yo ya pienso en algo para construir y pienso en el papel, pienso en esas cosas, son como mis materiales. Por eso nunca lo vi como algo de “estamos tomando estos materiales para resignificarlos”, si bien lo estás haciendo, incluso conscientemente, pero en una selección más natural, por decirlo de alguna manera. En cambio, en los espacios, el planteo más fuerte estaba en los espacios que ocupábamos, que era un poco lo que te dije al principio. No sólo porque sea la calle, sino porque eran este tipo de espacios. Una casa derrumbada o un baldío.

9. ¿Qué vinculaciones y migraciones de sentido existen entre la calidad material original, y su nueva entidad en la obra?

Por ejemplo en la intervención de los arbolitos navideños: el material es resignificado de algún modo. El mismo material vos lo podés usar convirtiéndolo en otra cosa, donde el material está pero no esté. Está pintado o esté transformado en un personaje, en algo, y no se vea qué es realmente. En ese caso estaba usado como es el material, se necesitaba el significado de lo que es materialmente, para contar; pero a la vez también

el significado era cambiado de algún modo, porque si bien se ve el catálogo, es algo que mirás como muchos -si es que pensás comprarte algo- y lo tirás. No es un objeto de valor más allá de ser como el medio hacia algo de consumo. No es ese en sí el objeto de consumo. En este caso de los arbolitos era un poco esa la idea. Que esté reflejado. En la composición aparecía. El arbolito era eso, eran los precios.

Nosotros tomábamos, como te decía, los baldíos. Hicimos varias con estenciles de las hormigas, después las repetimos porque nos gustaba esa interacción que tenía el seguir el caminito, y a veces agarrábamos un poco de tierra y armábamos una especie de hormiguero, y ahí aparecía un oso hormiguero que las esperaba. Hicimos una al lado de la vía, que era un lugar que al tiempo construyeron, un poco con esa intención. Se veían los azulejos de lo que había sido la casa, y las hormigas recorrían, transitaban ese espacio que ya no estaba. Entonces, por ahí, más que nada se recuperaban esos espacios, eso sí era un planteo concreto. . . . Eso sí era un planteo concreto, era ocupar estos espacios que fueron abandonados o están abandonados anticipadamente. Tenía más que ver con los espacios dejados de lado que están en la calle.

12. ¿Qué respuestas han recibido entre los potenciales productores de esos materiales y el alcance del tema de la obra?

En una de las instalaciones de los muñecos hechos con botellas, que dejamos por toda la ciudad, cada uno tenía un papelito donde tenía una consigna escrita: que el que lo encontraba se lo quedara, pero que nos mandara una foto a la páginas con el muñeco, o el muñeco en su casa. Entonces era una forma de interactuar. En la página está. Hicimos luego un álbum que publicamos, de fotos, con las fotos que nos había mandado la gente, de los que iban encontrando. También participar desde ese lado, de un ida y vuelta.

En el de los arbolitos, estaban acompañados de un perro que estaba o meándolo o cagándolo. Abajo y tenían una frase que decía "liquidación navideña". Era el nombre de la intervención. Y estaba acompañado de un texto. La idea era esta crítica a la sociedad de consumo en la Navidad que en todo caso pasaba de ser una fiesta religiosa, o como muchos la ven, como un encuentro familiar, pero también era una oportunidad para comprar y comprar y vender y vender, entonces la crítica era hacia eso.

En "Fin de año salvaje", los muñecos estaban en una protesta en contra de la pirotecnia. Hicimos los animalitos y los dejamos ahí en la plaza. También con la idea de que aquel que los viera y les cayeran simpáticos se los llevara. Y en esa ocasión pasó una señora que vio esta intervención y se puso a charlar con nosotros y nos planteó un poco el cambio del paisaje, de algún modo, a través de esa intervención. Nunca me quedo muy claro si había entendido lo de la pirotecnia, la alusión a eso. Sí hablaba de esto, del valor de la intervención artística, incluso creo que no estaba muy en sus cabales la señora pero quería invitarnos a que pintemos un edificio que hay cerca de Hinojo, que nunca entendimos si era un convento o un cabaret. Quería que fuéramos a pintar y nos terminó dando plata y habló de lo importante del arte. Nosotros hablábamos con ella de esto, y se terminó llevando uno de los muñequitos y nos pagó. Le decíamos que se lo llevara pero, y nos decía "para la birra"... Entonces nunca entendimos bien si nos veía como productores artísticos o como... O como vagos que estábamos ahí pidiendo monedas para la cerveza. Me acordé de esa anécdota. . . .

13. ¿Cuál sería la relación o vinculación/desvinculación de las obras desarrolladas con materiales de descarte del consumo y las categorías estéticas tradicionales en el análisis de la obra?

Hubo una impronta del grupo, en lo que es la estética y la imagen. Creo que tiene que ver con esto de nuestro rol docente y de trabajar con chicos. Y este tipo de imagen más despojada de las cuestiones del arte. Te diría, de cuestiones desprolijas, en el sentido bien entendido, o mal entendido, qué se yo. Una manufactura hecha... Una manufactura con marcas del hacer, digamos. Y tenía que ver con eso de la inmediatez de la producción, pero a la vez con esa intención de que no sea algo totalmente acabado, porque creo que eso aleja también. O sea, por ahí es peligroso, porque no pretendo decir que lo acabado o más realista si se quiere, es algo inalcanzable. O que haya que darle cosas sin terminar y desprolijas. Por ahí se puede entender así. No es esa la intención. Si, en ese otro sentido, de que, por ahí, al menos en principio, genere un vínculo desde otro lado y después se puede perfeccionar, después se puede cambiar, pero... del hecho de animarse. Es saltar, pegar el salto, creo que un poco esa era la intención, también esto de invitar a participar. Cuando había que pintar, que nos invitaban, pintaba el que tenía ganas, y esto de que “me va a salir feo”, no sé. Siempre me gusta decir que yo tampoco en sí soy profesor “Yo tampoco se dibujar y doy clases”, les digo. O “no tengo idea y doy clases”, me gusta pelearlos así como para despojarse un poco de esa cosa. Porque todo es “ah, porque sos artista”, o “sos profesor”.

Respecto de la tradición de los materiales, claro, si el valor de la producción está en el valor del material. Nosotros incluso en la pintura, la mayor cantidad de veces utilizábamos ferrites para pintar, por una cuestión de costo, pero también por estas cuestiones de experimentar desde el material, de decir a ver qué sale. Probar con eso, que si bien tampoco es barato, a esta altura debe ser barato igual que la pintura; pero probar también con eso, de al menos en alguna cosa estar un poquito por fuera, si se quiere, de lo común, que también es lo que uno hace siempre. Después, si nos invitaban a pintar usábamos pintura y todas esas cuestiones. Desde la pintura también nos planteábamos esas cuestiones. No tanto con una mirada ecologista, que sí lo terminas haciendo, sino más con esta otra mirada que te decía, que es algo del cotidiano, algo que lo tenés más al alcance y que lo podes reutilizar. Obviamente, ahí está implícitamente lo de reciclar, pero por ahí no es esa la primer lectura que nosotros hacemos con respecto al material, el tema del reciclaje. Por ahí sí más el resignificar. Pero bueno, sería buenísimo que dejen de producir plástico, porque no damos abasto haciendo muñequitos (*RISAS*).

A la vez pienso que es una ventaja si es que se quiere ver así, que tiene este tipo de arte. Si bien hay categorías, o hay cuestiones que se reproducen, tal vez hay un montón de otras cosas que no las conocemos por el hecho de no estar enmarcadas dentro de categorías. . . . Por ahí en ese sentido es más difícil enmarcarlo dentro de una categoría, y sobre todo a nivel local por esto que te decía, creo que de algún modo nosotros hicimos una propuesta innovadora.

14. ¿De qué modo podrían los paradigmas tradicionales dar marco al análisis de la obra?

No creo tampoco ser tan enmarcable en el grupo, o la estética. Creo que se puede llegar a enmarcar. Se las rebuscarían. Si fuésemos vendibles se las rebuscarían. Yo creo que debe haber cosas que se repiten y se podrían analizar. Creo que las encontrarían, no sé yo, por esto que te estuve contando. Creo que se ve. Hablamos de los materiales, la

estética creo que se repite, creo que tiene una identidad en la estética. Le pondrían “emergente” y ya está (*RISAS*)

Me gusta pensar que el arte, si es que sirve... Me gusta siempre pelear un poco y decir si el arte sirve para algo, tiene que servir para estar en esos espacios públicos o abandonados. Obviamente que creo que esos espacios tradicionales también son válidos: galerías, museos. Claro, es muy tajante y ni yo me lo creo que sea tan tajante ¿no? Lo virtual obviamente también. Pero siempre con esta idea. El arte por el arte, tantos lo han nombrado y lo han estudiado, o el arte para artistas, no sirve. Tampoco sé si es que tiene que servir, pero por eso digo “si es que tiene que servir para algo, tiene que ser para eso, para ser más abarcativo hacia la comunidad”.

Y no solamente, porque yo había hablado de lo político, desde ese lado, de lo ideológico, de lo político. Por ahí simplemente, o incluso más complejo, desde lo poético o desde lo metafórico. Desde el hecho de plantear un pensamiento. De generar un pensamiento, que no es esto de lo simple, de caer en que el arte comunica algo o que expreso mis sentimientos. Eso también está. Pero simplemente como aceptar algo del pensamiento en general, de movilizar en ese sentido, como una visión un poco más crítica de las cosas en general.

... Yo estaba pensando en lo local. Uno podría jugar a hacerse el exclusivo y decir que en ese aspecto, yo sinceramente lo creo, es que nosotros hicimos algo que no se había hecho. Y que no se volvió a hacer. Una nostalgia ¡je!

En ese sentido creo que sí. No inventamos la pintura mural, no fuimos los primeros en hacer murales en Olavarría, se hacen siempre, pero siento que siempre se hacen en el marco de una cuestión más institucional, o es una escuela o es un artista o es para una jornada. En ese sentido creo que nosotros rompimos un poquito con eso de que sea un grupo que se dedica a eso, o que se dedicó a eso, o que tenía ese ámbito como expresión, como grupo. Generalmente el arte callejero es más individual también, pensándolo a nivel local, después seguramente habrá miles de experiencias similares a las que nosotros hemos hecho.

Entrevista N° 2

Entrevistada: Natalia Maisano, artista plástica

Formato instrumento de entrevista: A

Formato de registro: video MTS. Registro fotográfico de obra.

Fecha: 16/2/18-14/4/18

Lugar: La Plata

Obra: “El orden que asoma”.

1. ¿Cómo describirías y caracterizarías el tipo de producción artística que desarrollás en esta obra?

Yo fundamento la obra -y mi tesis para la Licenciatura- en la obra cinematográfica de Agnes Varda, “Los espigadores y yo”. Espigar, es sacar todo aquello que queda, que asoma o que está de considerado inservible luego de la cosecha en un lugar ajeno. Y yo he ido recogiendo materiales que quedaban en la obra en construcción de aquello que

ahora es mi casa, pero que en ese momento no era enteramente mía. Así, fui juntando pedacitos de madera que quedaban de las puntas de todas las maderas que se usaron para la estructura, y a mí me sugerían las formas de casas. De manera que las agrupo sobre otras que me sirven como base y son como islitas. Les dejo sus marcas. La idea es también no mucho tratamiento posterior. Salvo algún lijado o algo como para manipularlo y que no genere astillas. Y bueno a través de la imagen de la casa, como abstraída.

La idea es hablar un poco del espacio, entonces mi idea es que estas islitas vayan por ahí, como medio suspendidas, en una pared, por ejemplo.

Después hay que ver como es el montaje. Ahora estoy como empezando ya a elaborar la idea de montaje. El otro día armé todo y ya es como que tengo anotado todo, como lo montaría, ahora tengo que elegir el lugar. Una vez que tengo el lugar acoto bien, qué va, cómo va. Estas piezas todavía están en proceso algunas. Me gusta jugar con lo azaroso. . . .

Siempre estuvo como la idea de seguir la línea que propone la materialidad, entonces en algún punto fue saliendo a partir de los materiales. Me interesa el diálogo entre estos objetos o elementos espigados un poco a la manera de Porter. Por ese lado, y otro poco también -como soy de la disciplina del grabado- me atraviesa, la disciplina, entonces pensar cómo construir también desde... trasladarlo digamos a esa materialidad.

2) ¿Cuáles son tus dinámicas internas y externas de producción?

El tema de espigar tiene como cierto encantamiento, entonces el elemento que seleccionaba era por cómo estaba puesto en el contexto o por su calidad. Digamos, las cualidades propias del elemento hacía que lo seleccione. Y después, mantener esas cualidades; si bien saco de un contexto y pongo en otro contexto, la idea siempre fue como mantener los rasgos de ese material y que no se pierda esa historia que tiene alrededor, que tenía en el momento de ser seleccionado.

. . . después mucho es esto: acumulaciones de cosas que fueron apareciendo. En el momento de estar armando la muestra, aparezca quizás una forma de ir acomodándolo. Después muchas de estas maderitas las fui utilizando para entintarlas, como matrices, que van a aparecer en las estampas. Porque, en lo que tiene que ver con el grabado, a mí siempre me gustó forzar la idea de la matriz como intermedio o como purgatorio de la imagen. Me gusta la instancia de matriz como obra final y que en las obras aparezca la matriz, o utilizar algunas cosas intermedias como matriz. Estos son todos pedacitos que han aparecido.

3) ¿Qué objetos recuperarás para darles estatuto material?

En realidad son restos o desechos de una obra en construcción, que en realidad lo que mantiene un poco es -y esto por ahí fue un criterio de selección- la imagen de la casa. Digamos, si bien no eran casitas, las maderas, los pedazos de madera que seleccionaba tenían que ver un poco con la imagen de la casa y eso fue un poco lo que iba direccionando. Después aparecen clavos oxidados, pedazos de mallas, otro tipo de elementos que un poco dan la imagen de materiales que luego, por cierta configuración llevaban al hábitat en lo que era la construcción. Digamos, la idea de casa se mantiene en la selección y se mantiene también en la producción.

Maderas, clavos, restos de cemento. De eso porque el grabado en realidad trabaja con una matriz, y yo lo que hago, es, en cemento, a través de moldes, generar módulos que también son casitas. Estos módulos los voy generando a partir de un vaciado en cemento. La idea de esto es generar como una ciudad de muchas casitas. Las que todas tienen por ahí alguna transferencia.

4) ¿Cómo decidís las condiciones de selección del material? ¿Cómo seleccionás los materiales del descarte, la acumulación o la excedencia del consumo?

Estos son todos retacitos, yo los guardo porque a mí me gusta todo.

Yo les insisto a mis alumnos, cuando arranco, que la imagen gráfica tiene un vacío alrededor y yo no hago nada de todo eso. Y que en el caso de que lo vayan a violar, sea adrede. Que sea porque lo sepan, y no por que no se dieron cuenta.

Acá hay una mezcla de descartes de cuando uno va obturando y en el grabado, que a mí eso es como lo que más me gusta ¿no? Esas cosas que van apareciendo; transferencias arriba y experiencias gráficas; y fotoplate, es como una mezcla dónde aparecen algunos detalles de los planos.

Acá hay por ejemplo un detalle de una pared, pero está todo espejado porque de la ansiedad, quería probar. Y digo “bueno, son pruebitas”. Pero de la ansiedad no espejé la imagen. Después digo “bueno, después lo voy a espejar”.

Acá aparecen maderas entintadas, también lo que es transferencia. Son todos pedacitos que voy guardando y que después...

5) ¿Qué procesos de memoria se podrán acumular en los materiales de la excedencia, el consumo y lo residual?

Ahí se me abrió como una brecha porque... Digamos, el material lleva una memoria. A mí también me llevan, digamos, a un recuerdo ¿sí? Al momento de haberlos seleccionado, hablan de un momento en especial de la construcción de mi casa en particular. Y la intención de no borrar esos rastros que tiene el material, o de cemento o de pintura, digamos, es intencional por la idea de no borrar esa historia o esa memoria. Yo lo relaciono más con el recuerdo, con la posibilidad que tienen los materiales de evocar un recuerdo, de llevar un recuerdo.

6) ¿Cuáles serán las causas en la decisión de su descarte y la elección de otros?

El material en ese contexto es un elemento que por ahí sirvió en algún momento y no sirve más, o sirvió el restante y ese es un pedazo que se cortó. Digamos, yo creo que el valor estético o el valor es contextual, porque yo lo agarro y lo pongo en otro contexto, para otra cosa, con otra intención completamente diferente. En este caso es material de trabajo, materia prima que no sirve para... en ese momento estaban haciendo encofrados o no sé bien para qué, pero descartados como materia prima.

Una anécdota es muy graciosa, que yo le decía al arquitecto “¡ay no me encanta que voy y saco fotos la acumulación de clavitos!” y de repente queda, qué se yo, cosas que a mí me parecían poéticas, me dice “no yo ni miro esas cosas porque pienso que me quieren ocultar algo”. Cómo una mirada es completamente diferente de algo cotidiano: para él en su trabajo y algo que para mí era todo como una imagen poética.

Aparecen cosas así: una escalera esbozada en un resto de madera. A mí todo esto me atrapa. Estas son rueditas con transferencias. También fui probando distintos modos. Círculos de cemento. Yo eso lo hice con la cinta de papel, porque cuando te sobra un poquito, decís “bueno, ¿dónde lo puedo meter?” y empezás ahí. Entonces llené, es cemento blanco. Lo mismo que estas cositas, son rollos, me quedaban. Pero eso no va, son pruebas para mí, de textura. ¿No ves? Acá tengo como pegado lo mismo que hice allá en madera, como una transferencia. Cuando me queda un “culito” de cemento voy probando.

Los modulitos los hice con telgopor, entonces les voy variando la forma, porque la idea es que sean todas casitas, pero no todas iguales. Esta la hice en una maderita, parece como algo fotográfico ¿no? La idea es que de estos módulos sean muchos.

7) ¿Qué posibilidades de construcción de memoria considerarías que existe a partir del material y su propio carácter? ¿O considerarás más bien que sería interpelación y conciencia de los sentidos presentes acumulados? ¿En qué formas?

Pienso en la memoria y también pienso en que un elemento puede trasladar. Un registro o una foto uno puede recordar el momento en que fue tomada esa foto o puede inventar una historia alrededor de esa foto, que después si es real o no es real, no lo sabemos. Creo que algo puede llevarte a ampliar todo un relato que después no sabemos si es ficticio o no es ficticio pero uno se puede imaginar viendo un material, o un elemento, o sus rasgos, uno se puede imaginar, creo, su historia. Sea la que sea. U otra historia, claro.

8) ¿Cómo vinculás las calidades de esas materialidades con el discurso/mensaje/poética de la obra?

Aparecen cosas así, que tienen que ver con instancias más de prueba Pero esta instancia, digamos, de lo que es la matriz, también aparece... La primera vez que vengo con los chicos acá, y que está todo el encofrado, antes de hormigonar, los chicos me dicen “Ay, pero no queremos una casa de madera” Entonces les digo “No chicos la casa no va a ser de madera” les digo “de madera es la estructura” entonces me pareció interesante. Y casi todos los elementos son como de ese momento donde uno está preparando lo que va a ser el molde de eso que va a ser llenado. Entonces para recuperar también la idea de espacio, espacialidad. Ver la espacialidad desde lo que necesita ser llenado me parece interesante, entonces todo esto habla un poco también de ese momento previo, de esa instantánea.

Bueno, mi idea de esto es como armar ahí algo. Juli⁷⁴ me va a prestar una escalera que usó en su obra, que es una escalera de obra. Viste que las escaleras de obra son armadas con palos así como “a la que te criaste”. Y la idea es generar con esto algo más visual que tenga que ver con eso. Me imagino un reflector de esos de 500 bien rasante, con sombras largas y bien contrastadas y muchas de estas casitas que ahora están en proceso. Y siguen teniendo sus marcas proyectuales, mirá.

Claro, a algunas les voy dejando... Por ejemplo esto es entretecho, son también tramas que van como apareciendo.

⁷⁴ Julieta Navarro, docente y artista plástica.

Es que arranqué muy figurativo, en realidad arranqué más que nada con las imágenes de fotoplate que están más acá, y después es como que me termino yendo a esto. Que es como el material, más bruto y más así...

Ya ahora tengo como más o menos organizado, entonces mi idea es de presentar esto como forma de grillas. Porque cuando uno hace fotoplate, lo que tiene es que la forma de reproducirlo es como bastante rápida, y la diferencia entre una estampa y otra por ahí es mínima. Ésta, por ejemplo, tiene la misma paleta que venía usando pero tiene como un sectorizado acá, en azul. Entonces eso, por ahí, es imperceptible. Pero si tenés otra al lado y otra al lado... Y como juega esta imagen, que es muy simple, en distintas partes de la hoja también es algo que me interesa, que es necesario por ahí, ver toda la serie. Entonces, después ya empecé a trabajar la idea de montar esto, que no sea tan importante, quizás, la imagen en sí, sino todo el trabajo sobre el campo.

Esta es la madera que había en la entrada, que era como la puerta de acceso. Otra de las imágenes que hice, que me encanto fue esta. Es la misma matriz, esta es la matriz y aparece en algunas, combinada. Acá aparece combinada con la otra. Por eso, después tengo que ir armando. Acá aparece ya transferencia. Esta es la hormigonera, es el lugar donde fui a comprar el hormigón. Me parece que esa foto la saqué con el celular, porque me pareció tan simple como estaba, así, armado. Era como un galpón enorme, gigante, de este plano texturadito. Este cilindro. Parecía como una naturaleza muerta y me encantó, entonces le saqué una foto. Para mí, representa también ese momento de ir, pedir que me lo deje más barato y todo eso. Que tiene que ver mucho con el inicio, creo que una de las primeras cosas que hice fue eso. Entonces mi idea, con esto es como si tuviera todos los pedazos de escenas y empezar a armar algo en cómo los vaya ubicando. Esto es como una serie que me gustaría enmarcarla, porque también esto yo lo tengo pensado como muy... como pegado con cinta sobre la pared, sin tanto marco, sin tanta cosa, porque es como una grilla, es como una serie de las que va a haber bastantes. Y aprovecho las marcas de los materiales. O lo inacabado también.

9) ¿Qué vinculaciones y migraciones de sentido existen entre la calidad material original y su nueva entidad en la obra?

Yo hago, en este trabajo hago como una operación a lo Duchamp de sacar de un contexto y poner en otro. La diferencia por ahí es el sentido que toma ese elemento en ese contexto, en un contexto nuevo. Yo lo utilizo para crear una obra nueva, una configuración nueva.

10) ¿Qué vinculaciones de tipo afectivo, y de estatus hay entre los productores del descarte y el material descartado?

Y yo creo que el que lo descartó, para su fin lo considera un desecho. Y sí, hay una vinculación afectiva, bien no sé por qué uno se enamora un poco de algunas cuestiones, por rasgos estáticos o por eso, por el momento que uno atraviesa, de repente eso cobra otro valor. Por ahí mi direccionalidad era en un principio pedacitos de madera que tengan formas de casitas pero después de repente había una que tenía forma de casita y había otra que tenía el rasgo de un clavo oxidado que no estaba más y entonces eso me llevaba para otros lados y elegía esa.

Pero igual. En algún punto, ayer justamente le dije al arquitecto, que es mi amigo, le conté que estaba presentando la tesis y le digo “vos estas un poco presente” porque claro, muchos de esos garabatos que él escribía en los planos y qué se yo, yo los fui

como también... Que él no hacía el garabato en el medio del plano explicándome como abre una ventana, para que después tome un sentido estético, pero esas cosas están, aparecen, entonces le digo, “mirá, un poco tuyo también es, así que aparecen vos”.

Tiene sus dibujos, sus marcas, su impronta.

11) ¿Qué vinculaciones de tiempo y espacio identificarías en el uso de los materiales de descarte del consumo?

Quiero que eso de lo inacabado en el tiempo también se encuentre en el momento. Porque las imágenes son de un momento, de una instantánea, para decirlo de alguna forma. La idea es que cuando uno entra a ver el trabajo también tenga esa sensación de que no está cerrado, sino de que eso está sucediendo. Puede ser de otras formas, se puede modificar.

Entre todo eso que aparece lo inacabado, que aparece lo oxidado, aparece esto en hoja blanca que me..., digo, todo lo azaroso me encanta, pero ahora esto me molesta. Me gustaron las estampas, pero ese día usé hojas blancas porque eran las que tenía y me hace un poco de ruido, entonces tengo que ver, si incluyo esto, cómo lo incluyo. Porque me gusta como quedaron las estampas, pero bueno...

Hay mucho registro fotográfico que aparece, digamos, en el trabajo después llevado a matrices de photo-plate y eso tiene mucho el carácter como de instantánea. Es un poco como, yo imagino porque todavía no hice el montaje, donde uno puede decir “veo todo funcionando junto”, como que en este momento veo las estampas por un lado, los elementos por otro y así; pero imagino eso como una instantánea de un momento de una obra. Eso como un instante detenido. Un instante.

12) ¿De qué modo podrían establecerse y -con qué posibilidades- algún tipo de vinculación entre este tipo de obras que vos has hecho y las categorías de análisis tradicionales de arte?

No sé, en realidad lo que hay es un corrimiento de las disciplinas de todos lados, en realidad es una obra en la que yo creo que el procedimiento fundamental, por un lado, es el montaje, que yo no sé si entra dentro de las categorías tradicionales, por ahí ya un poco sí. Y por otro lado yo focalizo - dentro de lo que es el montaje- en cómo es conseguido ese material, y digamos, ahí aparece el procedimiento de espigar que no es para nada un procedimiento del arte. Entonces yo creo que el arte puede hacer que algo que no sea propio del arte, termine siéndolo. No sé si es analizable desde esas categorías más tradicionales y lo mismo dentro de lo que es la propia disciplina del grabado, de repente estoy haciendo algunos grabados sobre cemento. Me corro de lo que es la estampa del grabado tradicional, entonces también ya desde la disciplina hay como un corrimiento.

Entrevista N°13

Entrevistado: Profesor Sergio Bonzón

Formato instrumento entrevista: Cuestionario A

Formato de registro: Video MTS. Registro fotográfico de obra.

Fecha: 17/4/2018

Lugar: Pergamino. Provincia de Buenos Aires

Obras:

Serie “La medida de todas las cosas”

Serie: “Deriva”

Obra: “El vestido nuevo”

1) ¿Cuáles son sus dinámicas internas y externas de producción?

Desde hace 20 años aproximadamente que empecé a trabajar por series. Tomo un tema que me ocupa en el momento o me interesa por diferentes motivos y que puede surgir de muchas formas, una lectura casual, un hecho político o social, una conversación amigos, etc. Entonces le voy dando vueltas, reflexionando sobre eso. Mi forma de hacer arte empieza en esa reflexión. Es una mirada (con la salvedad de que no soy un experto), es una mirada filosófica, lo abordo como una especie de filosofía. Me acuerdo que en un libro Noé dice “hay artistas que ven el arte como filosofía y hay filósofos que dicen que la filosofía es arte”. Y para mi están muy ligados, entonces voy reflexionando, tomo el tema y lo desarrollo, como si fuera un ensayo y cada obra fuera un capítulo, o parte de él, entonces van apareciendo el nombre de la serie y después distintas situaciones, aristas, o desviaciones, o posibilidades del tema sobre el que voy reflexionando.

Es un mecanismo así, estoy metido con un tema y entonces busco cual es la imagen que puede transformarse en el signo de ese tema, en el caso de los botecitos, los barquitos, estaba trabajando en un proyecto con este poeta amigo que te digo que hemos trabajado muchas veces juntos y hay un poema de él donde habla un poco de la deriva y simultáneamente yo estaba leyendo un texto de Barthes -creo que era “La lección inaugural”, una serie de conferencias - y hay un texto que habla de la deriva que me había gustado mucho, entonces ahí se da esa conjunción, aparecen las cosas. Bueno uno es el que tiene el radar prendido para eso, encuentro el poema, lo junto con el texto y ahí apareció el botecito como símbolo o signo, de la deriva.

Los empecé a tallar, probé. Recuerdo que tenía una tablita de madera balsa que había comprado para hacer no recuerdo qué cosa y bueno es lo que tuve a mano y empecé a tallarlos en esa, a hacer los botecitos chiquititos y ahí es donde cobró forma. Y me gustaba la cosa de que -como hay mucha gente que me ha dicho ahora de la muestra, por ejemplo- que no saben si es un botecito o una semillita y yo lo que quiero es mantener esa imagen del botecito rústico que surgió en el primero que hice y que también se ve como primitivo, (las culturas primitivas siempre me atrajeron y ha sido la temática principal de toda mi producción anterior). Esas abstracciones (en referencia a una pintura del 2010, de la serie *In Absentia*, que está en la pared) tienen su vínculo con los textiles de Paracas y lo prehispánico. Bueno, la idea es esa, mantener lo primero, esa cosa rústica, sencilla, simple y artesanal. Me gusta la pequeña escala, lo que lo hace más... intimista, pero también le veo como una cosa medio cálida y hasta de inocencia, de infancia.

Hice otra serie con tramperas o ladrillos a las que denominé “Casitas”. Surgió mientras hacía “La medida de las cosas”, fueron apareciendo pero están un poco al margen de esa serie. No pertenecen a “La medida...”, pero por ahí sí porque cuando empecé con “La medida de las cosas”, en algún momento empiezan a aparecer instrumentos de medida y

por ejemplo, hay una obra que consiste en una trampera a la que le reemplacé el palito interior, para que se paren los pájaros, por un fragmento de un metro de madera sobre el que está sentado un personaje leyendo el diario. Aquí se cruzan las dos ideas, la casa/trampa y la medida. El nombre “La medida de las cosas” lo tomé de una enciclopedia vieja, (me gustan mucho los libros antiguos y las enciclopedias viejas tipo “El tesoro de la juventud”) en la biblioteca de la Escuela Normal donde yo trabajaba, cada vez que desechaban libros, la bibliotecaria me avisaba y yo elegía algunos. Entre ellos traje un libro, un tomo de una enciclopedia, del tipo de “El tesoro de la juventud” pero con otro nombre y en una página tomaba la cuestión de la física, el título era “Cómo se miden las cosas” y había una imagen de una mano, un dibujito de una mano que tenía un hilo con una figura y no sé, movimientos... ese fue el disparador. Luego fue cambiando el nombre que terminó en “La medida de las cosas”, y la idea central cuando cobró forma, estaba enfocada en esta necesidad que tenemos nosotros de controlar todo. La crítica mía venía por esto de que... una especie de crítica a esto de con el conocimiento dominamos todo, y por ahí no es tan así y esta necesidad de que tenemos todo controlado, establecemos un orden, pero de golpe algo se movió algo está fuera de lugar y ahí te empieza a temblar toda la estructura, esa seguridad esa fortaleza que vos creaste, siempre hay un intersticio, el término.

Y, es un poco así, medio como el azar, es una deriva. Aparece. Aparece así hojeando ese libro porque me gustó y lo miraba, el libro como objeto a mí me gusta mucho, por eso me cuesta mucho leer en las pantallas de la computadora o de cualquier cosa, me cuestan las fotocopias incluso. Si hay un libro que me gusta mucho, yo quiero el libro.

Así van surgiendo los temas, tratemos de volver a la pregunta que era cómo era la mecánica. Va pasando así, medio al azar, así como encontré ese libro que me sugirió un tema y me entusiasmé y entonces fue saliendo toda la serie, hasta que en algún momento más que agotarse la serie, sucede algo similar que me dispara hacia otra temática y en el medio muchas veces voy como haciendo las dos cosas. Y hay series que por ahí las retomo. Yo no las considero por ahí acabadas y a veces trabajo simultáneamente. Soy disperso, un poco en el sentido de que puedo estar haciendo los objetos, puedo estar pintando o dibujando o haciendo collage, voy trabajando aparentemente distintas cosas. A algunas las considero más que otras, en el sentido de que hay mucho de lo que hago que no muestro. Por ejemplo, mi obra de batalla, la que tengo que sacar a la calle, la más importante, creo que está en los objetos, porque me siento muy bien ahí y además es por donde he entrado en el medio, en las galerías. He mandado toda la vida en los salones pintura, pintura, pintura y en el 98 por ciento de la veces fui rechazado y en cambio con el objeto voy entrando y se va dando esa situación, no es que me guío por eso pero yo con el objeto me siento como pez en el agua, es mi medio.

2) ¿Qué objetos recuperarás para darles estatuto material?

Estoy atento a las cosas. Por ahí encuentro objetos de golpe. . . . Los materiales aparecen, tengo la mirada entrenada para eso, siempre tengo como el radar prendido y cualquier cosa que se me cruce por delante puede ser obra, corre peligro de ser obra. Y los materiales, no cualquier material, hay un montón de cosas que aparecen que no las tomo porque no son los materiales que a mí me interesan. De donde aparezcan.

Con los botecitos, por ejemplo, empecé con madera balsa pero no es apta para eso porque se me rompía toda y probé a hacer en otras maderas. En los viajes siempre voy juntando ramitas caídas, buscando maderas blandas, en el sur por ejemplo junté muchas

de radal o lenga que son blandísimas y con una veta hermosa. Generalmente con un cúter empiezo a darle forma y después lo termino lijando con el mini torno. Pero siempre arranco cúter y palito.

Hay otros materiales que suelo juntar en los viajes como tierra de distintos lugares y colores (es importante el lugar dónde las junté, lo registro). También piedras y en otra época coleccioné frasquitos con agua de distintos lugares, de ríos, lagos o mar. Pero estas últimas nunca las usé en obras. Tengo una pequeña colección con todo esto, además de restos de animales, algas, en menor medida objetos perdidos, abandonados, dañados y piezas mecánicas, todos de pequeñas dimensiones. Hay también un importante registro fotográfico.

Por lo general entre esos materiales/objetos que adopto, hay uno que comienza a darle forma al tema, que se constituye en el disparador y es el que protagonizará la serie. En el caso de *Deriva*, es claramente el bote. En la medida de las cosas, los instrumentos de medida y particularmente los objetos de laboratorio (tubos de ensayo, pipetas, etc.).

Vidrio, cenizas, metales, madera, resina. Tubos de ensayo, pipetas, anzuelos, cables de acero o multifilamento, boyas de madera y personajes para maquetas son materiales/objetos que están entre los que más uso. También el papel, sólo con imágenes o páginas de libros antiguos.

3) ¿Cómo decidís las condiciones de selección?

Puede ser de varias maneras, pero generalmente se da por dos vías: por un lado me voy encontrando con el material/objeto, se me presenta, lo veo y digo “Este me puede servir” y voy acumulando hasta que alguna vez intervienen en las obras. Después hay veces -como me pasó con los anzuelos- que automáticamente siento que tiene una potencia bárbara y me pongo a trabajar. Cuando estaba desmontando una muestra que habían colgado con anzuelos me pinché un par de veces y dije... “Qué bueno, que hermoso que es el anzuelo” y ahí nomás fui a la casa de pesca, compré una caja de anzuelos, no uno o dos, “Dame una caja llena de anzuelos”. Llegué a casa y comencé a hacer el nido, que fue la primera obra con los anzuelos. Me gusta, trabajo mucho con eso, son muy estéticos y potentes significantes. . . . Luego vino un bote, las casitas y otras obras. Los sigo usando, de todas formas y tamaños.

Por otro lado, un tema, el concepto de la obra, está madurando en mi cabeza y busco el material y la imagen que considero más apropiados para esa idea. Pero la diferencia entre estas dos vías es muy débil, ya que la idea y el material se nutren mutuamente en un ida y vuelta constante. Un diálogo entre los materiales que abren hacia los posibles sentidos.

Acumulo materiales, hay cajas llenas de tronquitos y maderitas. Otro material que uso y no he mencionado aún, ya que no están en las obras que hemos mirando, son objetos naturales como nidos, pequeños nidos. Y entre los objetos artificiales, de construcción industrial, uso tramperas para pájaros. Hay una obra, que titulé *Dos casitas*, en la que propongo un diálogo entre el objeto natural, el nido y el artificial, la trampera. Para seleccionar el material tiene que darse generalmente esta condición de contrarios.

Todo lo que tenga que ver con laboratorios me gusta, las pipetas, los tubos de ensayo, todo eso me fascina, las máquinas. Me gustaba mucho la física. Y volver ya de grande a trabajar en las escuelas, ir a los laboratorios y este abandono de las políticas actuales de

los gabinetes me ayudó muchísimo porque empecé a encontrar objetos. Tenía un acuerdo con las ayudantes de laboratorio, cuando renovaban el material, en vez de tirarlos, me avisaban y así fui juntando pipetas, tubos, otro tipo de cosas. Los tubos de ensayo, fue lo primero que usé y mucho, por lo que compré bastante. Pero el objeto usado le agrega otro componente, las huellas del uso.

4) ¿Qué posibilidades de construcción de memoria considerarías que existe a partir del propio carácter de los materiales? ¿O considerarías más bien que sería interpelación y conciencia de los sentidos presentes acumulados? ¿En qué formas?

Creo que está más cercano a la interpelación y los sentidos acumulados. Por ejemplo, los objetos nuevos, sin uso, aportan sentidos a partir de su función y su materia (pueden ser fríos, cálidos, punzantes, etc.) y son más asépticos, en cambio aquellos que le conservan las huellas del uso, le suman otros factores como quién lo usó, con qué finalidad, etc. Y al ponerlos en diálogo con otros aparentemente contradictorios, se producen nuevos sentidos potenciados por esa memoria acumulada.

Hay mucha obra que hice con cenizas, recolectando de distintos lugares, desde pedirle a un parripollo que me junte los restos de toda la semana, otras del incendio del Archivo histórico local (altamente significativas) hasta cenizas de obras viejas que no me gustaban, pinturas, que quemé e incorporé a nuevas obras.

Cuando trabajo con los poemas de mi amigo Carlos Barbarito, los ataco, como una suerte de deconstrucción. Extraigo versos, los invierto, los fragmento y los pongo en la obra. En la primera muestra que hicimos escribí parte de los poemas en las paredes* además de incluirlos en algunas obras, hago mi trabajo con eso. En este caso los poemas o sus fragmentos se transforman en material. No trabajo *sobre* los poemas sino *con* ellos.

Creo que todos los objetos acumulan algo de memoria, que esa construcción de memoria está a partir del encuentro con el espectador, es el espectador el que empieza a construirla, ¿no? O sea, se da toda esta historia del trabajo del artista y después el segundo paso con el espectador. El primer encuentro son las cosas que van pasando en mi cabeza y que me llevan a encontrarme con determinado material y no con otro, que es el que tomo y es el que para mí es el potencial significante, y la cuestión de la memoria después aparece en el espectador que creo que es el que la construye. Pero no la construiría si yo no armo ese dispositivo, si no los pongo en contraposición o en conjunción para que se potencien y reaccionen, como materiales reactivos en química.

5) ¿Cómo vinculás las calidades de esas materialidades con el discurso/mensaje/poética de la obra?

Como ya relaté, el primer encuentro con el material responde a que atrajo mi atención, luego me pregunto qué es lo que me atrajo, por qué. Entonces analizo todo, el material, su forma, su función, sus causas y efectos, su impacto en la percepción, etc. Pienso primero en su substancia, por ejemplo un anzuelo está construido con acero, los primeros que usé, en acero inoxidable, que sugiere frialdad, asepsia, pone una distancia, por su punta es muy peligroso, hay que ser cuidadoso porque se engancha con mucha facilidad; a esto le sumamos su función que es la de “clavar” al pez, entonces, al perder la distancia se torna agresivo. Todas percepciones negativas que contrastan con la belleza de su forma, su elegancia. Esto es central en mi discurso poético, poner en diálogo conceptos opuestos.

La primera obra con anzuelos fue un nido. El concepto nido, por lo general de materiales blandos y cálidos, con la sugerencia de hogar, lugar al que siempre se vuelve, de procreación, de refugio, se encuentra en el opuesto del anzuelo.

Al juntar estos elementos, ponerlos en diálogo, se generan nuevos sentidos como resultado de esta acción. La idea de nido/casa/refugio se torna ambigua, ya no sabemos si contiene o atrapa, si aleja peligros externos o se transforma en una trampa, un peligro interno.

6) ¿Qué vinculaciones y migraciones de sentido existe entre la calidad material original y su nueva entidad en la obra?

En parte se responde con el último párrafo de la respuesta anterior, es una construcción semiótica, me atrevo a decir. Y reconozco el origen en el mingitorio de Duchamp, ¿no? La cuestión es sacarlo de esa función original, aunque no lo sacás del todo porque la sigue llevando el objeto en sí, entonces me parece que hay un traslado. Justamente yo lo saco de su contexto, clausuro su función original, lo traslado a una función significativa, de portador de sentidos.

Por ejemplo, en una obra tomé tubos de ensayo, le metí poesías escritas en cintas adentro y la titulé “Ensayo sobre la poesía”. Se produce un traslado del sentido original del término ensayo. Posiblemente no pierda totalmente el sentido original de su función porque vemos tubos de ensayo concretos, y dentro poemas escritos en cintas que no podemos leer. Sabemos que son poesías por el título. Para poder construir sentido rescatamos la función original, “tubo de ensayo”, se usa para investigar, para hacer análisis, pruebas. Y nos encontramos con poesías a las que accedemos mediante la lectura, la que en esta oportunidad se niega. Hagamos el trabajo, reflexionemos sobre la poesía, hagamos un ensayo sobre ella. Algo que termina siendo también un ensayo visual.

La intención y el móvil principal es ese. Vinculo dos elementos que de otra manera no estarían juntos y ahí se potencian en significado. Recuerdo obra que surgió de esta práctica de encontrar; estaba ordenando el patio y debajo del parrillero, apareció un rollo de alambre de púas, no sé por qué estaba ahí, nunca la había usado, tal vez haya quedado de la construcción. Apenas lo vi pensé “esto está bueno” entonces no lo tiré y vino para el taller. En ese momento estaba usando gasa como material y soporte, me habían regalado un rollo de gasa de quirófano y estaba experimentado con eso. Hacía unos marquitos de aluminio y los rodeaba con gasa para trabajar la transparencia y dejar que haya aire, que la vista no se frene ahí en ese soporte, colgarlas en el medio de la sala o que se vea la pared. Tomé el rollo de alambre, lo puse directamente sobre la gasa y pasó algo, vi la obra, encontré dos elementos, la gasa algo muy etéreo, suave, utilizado para curar y el material frío del acero y las púas que están clavadas ahí. Surge la pregunta ¿qué está pasando, la gasa contiene y abraza al alambre o el alambre está agrediendo? Aparece ese diálogo entre opuestos y es a partir de esta obra, que tomé conciencia de esto que se daba en mi obra y empecé a trabajar ya decididamente en búsqueda de estas oposiciones. Las lecturas de esas obras que hizo la gente fueron fantásticas.

7) ¿Qué vinculaciones de tipo afectivo, de estatus hay entre los productores del descarte y el material descartado?

No tengo respuesta a esta pregunta ya que no tengo un vínculo directo con el productor del descarte. La mayoría de los materiales son producto de esa búsqueda y comprados. Cuando aparece algo rescatado del descarte, es un hallazgo y casi siempre desconozco el origen. Por lo tanto no puedo establecer un vínculo entre el material descartado y su productor. O, como en el caso de las pipetas, provienen de los laboratorios escolares y son desechadas por reposición. Casi una acción mecánica. Con los libros de la biblioteca es igual. Soy yo el que ve algo en ellos y les otorga la posibilidad de desarrollar ese potencial.

Finalmente caigo en algo personal donde sí se puede rastrear lo afectivo: al fallecer mis padres y verme obligado a desocupar su casa se dieron varios hallazgos, pero como lo afectivo me involucra directamente no han sido obra aún y no sé si lo serán. Desocupando muebles, encuentro en un cajón de mi madre un atadito con un montón de cosas: estampitas, pequeños sobres, un escaquin, papeles... todo hecho una pilita y atados amorosamente. Me atrajo y enseguida lo guardé para obra. Nunca lo abrí para ver qué guardaba mi madre de esa manera, creo que ahí está el misterio.

Pero esto último no lo veo como descarte, su dueña, mi madre en este caso, no lo descartó, lo guardó toda su vida y yo lo hallé entre sus pertenencias más íntimas.

Lo mismo para el caso de cartas o notas encontradas dentro de libros viejos.

Creo que en todos los casos hay un lazo afectivo del productor y su objeto, pero no tengo claro si se trata realmente de descartes.

8) ¿Qué vinculaciones de tiempo y espacio identificarías en el uso de los materiales de descarte del consumo?

No estoy seguro de usar materiales de descarte del consumo, al menos no intencionalmente. Más bien, siendo más amplio y sin limitarme a la producción artística, trato de descartar el consumo. Algo casi imposible en nuestras sociedades, pero creo es una cuestión de qué es lo que te moviliza a consumir o no determinado producto. Estamos inundados de productos consumibles, tangibles e intangibles, sólo hay que ser selectivo y tomar sólo lo que se necesita. Claro que agobia pero creo que uno puede acomodarse a eso.

Hay una obra, que hice a partir de situaciones vividas con mi madre en su larga enfermedad. Ella fue modista, siempre cosió en su casa, no costurera en un taller sino era modista, era una artesana, le traías el modelo que querías y hacia los moldes o diseñaba, le gustaba mucho eso. Al final de su convalecencia, postrada en la cama, iba y venía en el tiempo y por supuesto hacía muchos años que había dejado la costura. Un día reparo en que cada vez que la iba a visitar, había un momento en que aislaba, ensimismada y muy concentrada tomaba la sábana y la plegaba, como las tablas de las polleras, la iba plegando y la alisaba así muy amorosamente con la mano. Un día le pregunto "Mamá, cada vez que vengo vos haces esto, ¿qué estás haciendo?", "Un vestido nuevo", me dijo y eso me impactó, me quedó grabado y dando vueltas en mi cabeza mucho tiempo. Soy consciente de que las cosas así, muy personales y emotivas no las podés trasladar a obra enseguida, tiene que pasar un tiempo, tomar una distancia y bueno después de un tiempo, haciendo ya la serie "La medida de las cosas" aparece una obra que le puse "Un vestido nuevo". Encuentro un fragmento de gasa que había quedado de una serie anterior, probablemente una prueba, que había plegado como lo había hecho mi mamá y lo había cosido en el medio. Había hecho una especie de

costura que era como una cicatriz y se parecía un poco a la marca que repetía en la serie In Absentia. Puse un personaje de una mujer dentro de un frasquito del que sale una sonda de los sueros y se pierde en la gasa. “Un vestido nuevo”, ya está. Fue como cerrar un poco esa historia con mi madre. Es un proceso muy personal y la obra está ahí, se llama “Un vestido nuevo”, pero el espectador no tiene por qué conocer esta historia para hacer su propia lectura. Lo cuento en determinados casos muy puntuales como ahora que estamos hablando del proceso creativo, pero reitero, no es necesario para que se vea la obra.

El curador de Deriva dice “Algo va a pasar y al mismo tiempo no pasa nada. Estar detenido en un momento crucial con la extraña sensación de un devenir”. Y el devenir también es el que provee los materiales y les da destino. Esto resume bastante bien la idea. En un libro de Lyotard, “Lo inhumano”, hay un capítulo donde se refiere a lo sublime y lo pone por fuera de lo humano. Lo sublime se experimenta cuando percibimos que algo está por suceder, no sabemos qué es pero algo va a pasar, y cuando te das cuenta, ya pasó, nunca alcanzamos a aprehenderlo. Esa idea de lo fugaz e inaprensible me gusta mucho. Y es algo que está presente cuando trabajo, siempre. Hay un texto que escribí para “La medida de las cosas” en el que lo expreso, “el hombre, en esta obligación de sentirse seguro, construye sus refugios y cree controlar sus temores desde el conocimiento. Creo sus fortalezas, pero siempre hay un intersticio por donde se filtra lo inesperado, tenemos el dominio del orden, pero un día percibimos que hubo un corrimiento, algo que se movió de lugar y no sabemos qué es. Eso nos desacomoda. Ahí aparece lo siniestro.

9) ¿El material ha sido seleccionado por la idea, o la idea emerge de la materialidad específica?

Se dan las dos cosas, a veces ya tengo la idea y le busco el material y otras es el material el que propone. En el caso del bote, estaba la idea de Deriva primero y busqué la imagen que fue el botecito. Luego fue transformándose, creciendo. Casi enseguida surgió el bote como la imagen para trabajar esa idea. Pero otras veces es el material el que me sugiere la idea como pasó con el anzuelo. Lo vi y pensé “tengo que hacer algo” y comencé a trabajar. El anzuelo en realidad es para atraparte, es un arma. Lo punzante siempre me atrajo, ya ves que aparecen el alambre de púa, las espinas, los anzuelos.

Cuando hay menos elementos el material y el objeto se potencian. El anzuelo está diciendo algo, tiene un poder significativo importante y recontextualizado en la obra amplía ese potencial. La intención es que gane significantes y se potencie. Algo que se vea bello, atractivo, lindo, pero misterioso y amenazante a la vez.

10) ¿Cuál sería la relación o vinculación/desvinculación de las obras desarrolladas con materiales de descarte del consumo y las categorías estéticas tradicionales en el análisis de la obra?

Voy a tratar de armar una respuesta en función de cómo presento la obra. Es como que la pongo en acción. Creo que mis instalaciones son como pequeñas escenas, a veces las vivo como una escena detenida de una película ¿no? Como si fueran los fotogramas, ¿viste que cuando éramos chicos en el cine te ponían las fotos? No sé por qué un poco lo ligo con eso. Y al exhibirla es como que la activo, que empieza a pasar la película para que el espectador se contacte con ella. Y el análisis de la obra es la lectura, para mí,

del espectador. No sé cómo sería con las categorías de análisis tradicionales, yo estoy muy influenciado por la mirada semiótica para ver la obra, pero me lo tomo todo con mucha libertad, no soy para nada riguroso en eso.

11) ¿De qué dialécticas requeriría el análisis de obra como la que desarrollás?

Pienso que está en el diálogo de los materiales entre sí, de los materiales/objeto con el espacio de la obra, del material y la forma, de los materiales y su memoria, de la suma de las memorias hacia nuevos sentidos y finalmente, de la obra con la percepción del espectador y del espectador con su historia.

Siempre se puede hacer una lectura filosófica. Pero la filosofía no va a explicar nunca nada por sí sola, la ciencia tampoco, ni la religión ni el arte, yo creo que cada uno aporta lo suyo, entonces tendremos una mirada más completa. Más completa sí, pero nunca será absoluta, lo que está muy bueno.

UNLP. Facultad de Artes.
Doctorado en Artes.

Esp. Prof. Nancy Librandi

[APÉNDICE II: DIAPOSITIVAS. LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. LAS HUELLAS DEL TIEMPO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO]

Observaciones introductorias

El material del presente apéndice no forma parte del cuerpo de la tesis, sino que es el material visual diseñado como soporte de discurso en la posterior defensa de la Tesis Doctoral “La memoria de los materiales. Las huellas del tiempo en el arte contemporáneo”; lo incluimos en este apéndice a modo de síntesis visual y conceptual de la tesis.

Estas dispositivas que se incluyen, se organizaron con diferente criterio al orden de la tesis, en sujeción a la estrategia de la instancia de defensa realizada el día 7 de octubre de 2020 y en relación a las observaciones realizadas por los jurados en los predictámenes. En ningún modo constituye un material que pueda ser leído e interpretado en sí mismo, sino en vinculación con las distintas partes de la tesis las que por tanto están indicadas con las pertinentes confrontaciones de cada capítulo o título.

Para definir el diseño del material se siguió el criterio de plantear una estética que lo vinculara a la temática de la tesis, usando imágenes relevadas en el trabajo de campo y explorando las marcas del tiempo en las distintas superficies, interviniendo las imágenes con operaciones de montaje.

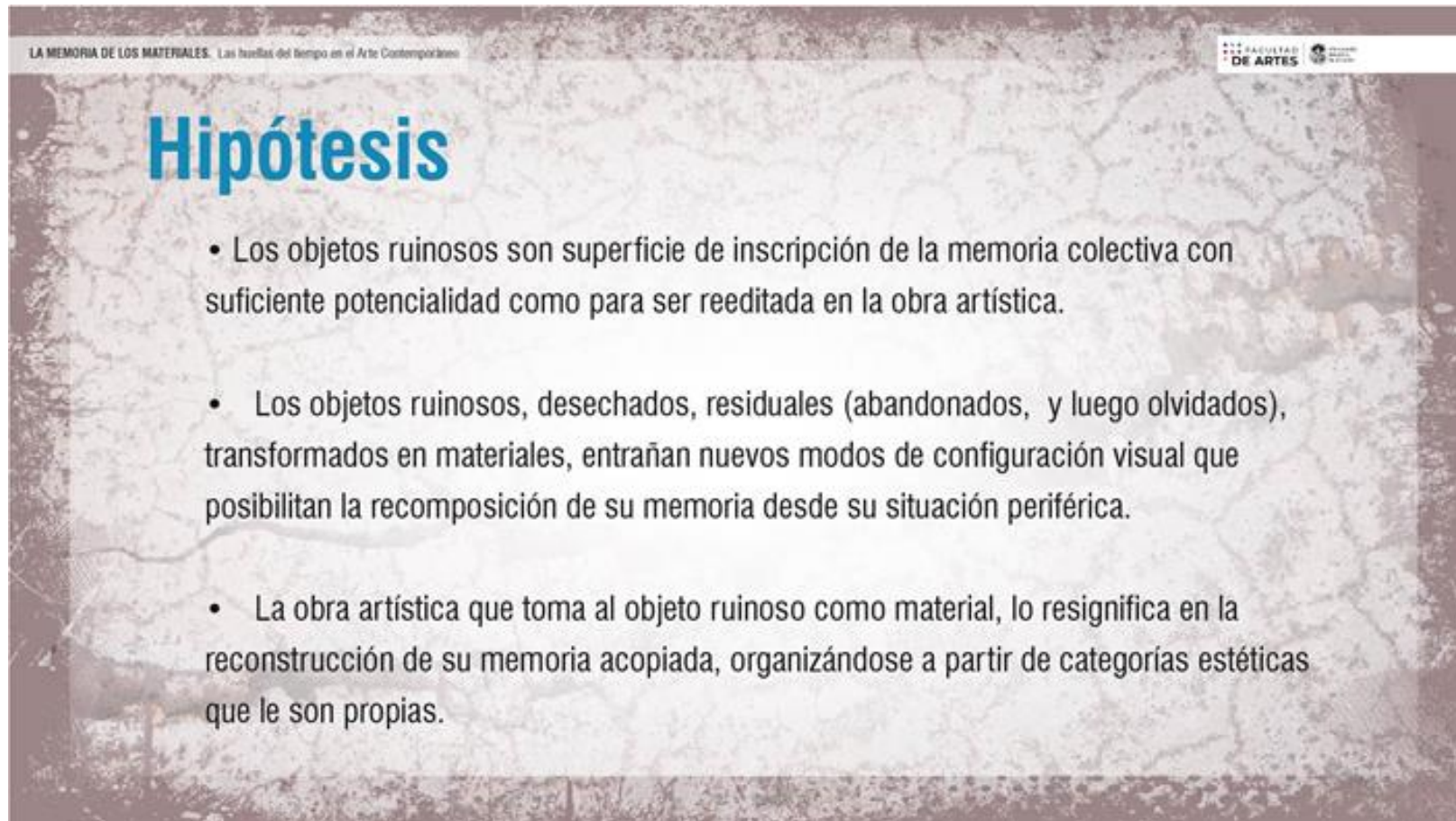
Diapositiva 1. CARÁTULA. Montaje de imagen como síntesis de los tres aspectos temáticos sustanciales de la tesis: la ruina, las marcas del tiempo en el material, la memoria acopiada, y su uso desde el arte.



Diapositiva 2: Esquema de desarrollo de la defensa, resaltando la ambigüedad temporal de las etapas de la investigación, y vinculando las conclusiones a cada una de las partes de la tesis; refiere a la troncalidad de Ambil como experiencia estructurante para esta tesis.



[Diapositiva 3. Cfr. p.1.](#)



LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FACULTAD DE ARTES

Hipótesis

- Los objetos ruinosos son superficie de inscripción de la memoria colectiva con suficiente potencialidad como para ser reeditada en la obra artística.
- Los objetos ruinosos, desechados, residuales (abandonados, y luego olvidados), transformados en materiales, entrañan nuevos modos de configuración visual que posibilitan la recomposición de su memoria desde su situación periférica.
- La obra artística que toma al objeto ruinoso como material, lo resignifica en la reconstrucción de su memoria acopiada, organizándose a partir de categorías estéticas que le son propias.

Diapositiva 4: Organiza esquemáticamente las unidades de análisis bajo categorías materiales definidas por la procedencia original de los mismos. Cfr. pp. 36-37-38.



[Diapositiva 5: Continuación de la anterior.](#)



Diapositiva 6: Continuación de las anteriores. Sintetiza los propósitos de tomar un estudio de caso (Ambil), para configurar el primer segmento temático de la tesis: periferización y ruina.



[Diapositiva 7: Carátula. Contenido correspondiente al Capítulo 1 de la tesis, pp.50-55.](#)



[Diapositiva 8.](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

UNIVERSIDAD DE ARTES

Etapas:

- 01 Ruptura o excedencia afectiva, de interés o necesidad funcional. Situación creada.
- 02 Ingreso en **modo de periferia** o de confinamiento.



El diagrama muestra una serie de líneas curvas y entrelazadas en colores como verde, naranja y morado. Estas líneas forman una estructura que se asemeja a un embudo o a un espacio confinado. Dentro de esta estructura, se repiten las palabras 'MUNDO', 'CIRCUNSTANCIAS' y 'YO' en diferentes tamaños y orientaciones, sugiriendo una reflexión o un proceso de creación que involucra estos elementos.

[Dipositiva 9.](#)


LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FACULTAD DE ARTES

03 Procesos de ruina: hecatombe, estropicio y estrago.

04 Trascendencia en el tiempo-fractura del espacio.

05 Sobreinscripciones.




[Diapositiva 10: Cfr.p. 12.](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTES

Acerca de los objetivos

1. Dinámicas y procesos comunitarios.
2. Memoria de los objetos ruinosos.
3. Ideas de recorrido y trayecto.
4. Rasgos de la poética.



Natalia Maisano: "El orden de lo que asoma"

[Diapositiva 11: Cfr. pp. 31-44.](#)


LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FAULTAD DE ARTES

Metodología general

Adscripción a una hermenéutica diatópica:

- Modelo integrativo. Paridad enunciativa.
- Intersecciones de distintos campos de conocimiento.
- Comunidad de intereses.
- Estética relacional.



Mohamed Hafez- Ahmed Badr : "Unpacked: Refugee Baggage"

[Diapositiva 12.](#) Carátula. Cfr. pp. 107-115.



[Diapositiva 13](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FACULTAD DE ARTES

- Retracción /Espectralidad /Potencialidad /Reactividad.
- Traslación de las categorías de lo ruinoso arquitectónico a lo ruinoso portable.
- Transposición de operaciones, posibilidades y procedimientos de las obras realizadas con objetos ruinosos portátiles a la reivindicación de lo ruinoso arquitectónico y periférico.

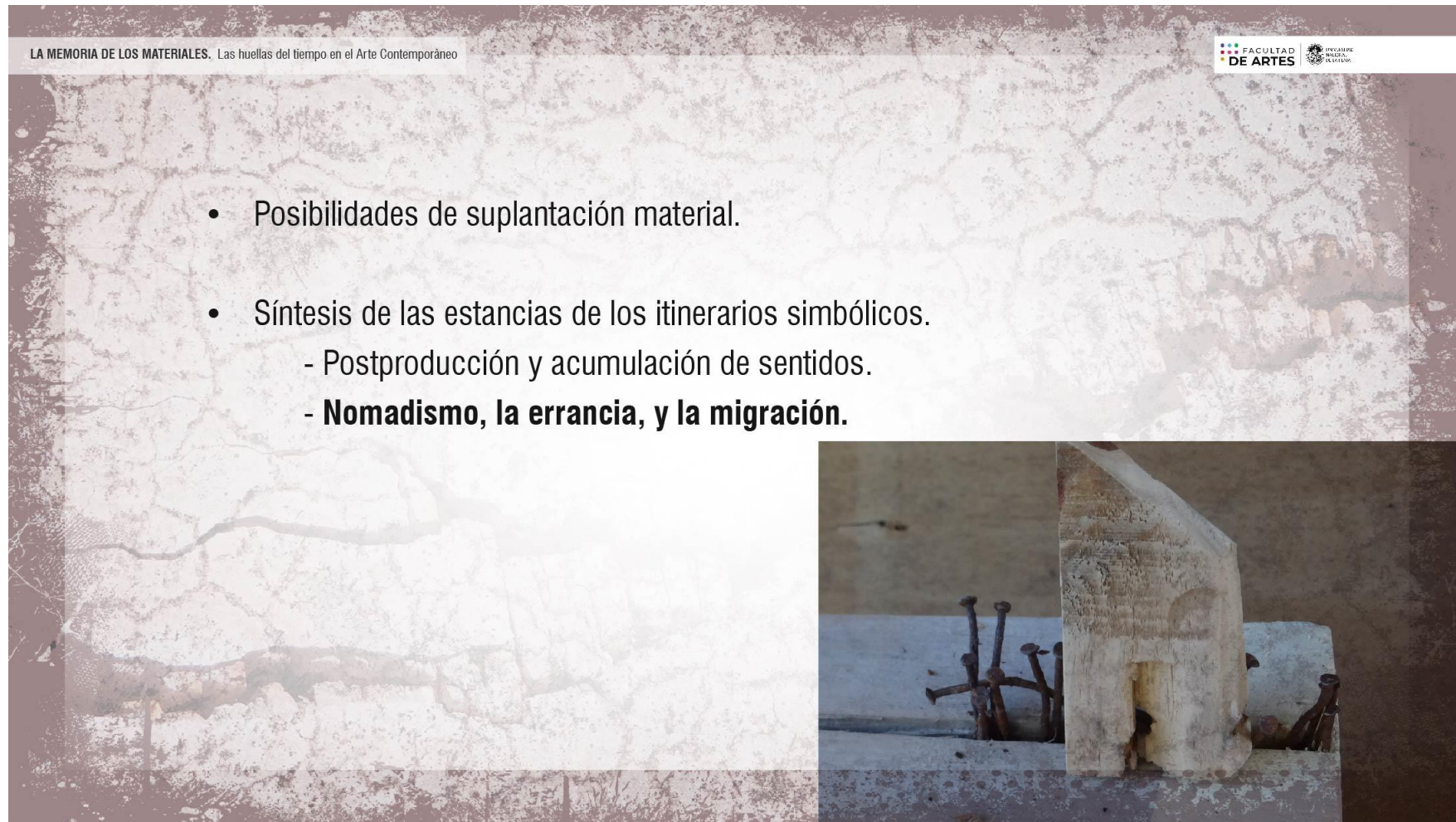
Mohamed Hafez- Ahmed Badr : "Unpacked: Refugee Baggage"

[Diapositiva 14](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FACULTAD DE ARTES

- Posibilidades de suplantación material.
- Síntesis de las estancias de los itinerarios simbólicos.
 - Postproducción y acumulación de sentidos.
 - **Nomadismo, la errancia, y la migración.**



[Diapositiva 15](#): Carátula. Corresponde al contenido del Capítulo 3 de la tesis. Cfr. pp 67 a 78.




[Diapositiva 16](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FACULTAD DE ARTES

- Nomadismo. Transformato.
- Sistema de doble causalidad. Pantalla
- Formas visuales de ensayo.
- Recuperación y explotación de las marcas del tiempo en los materiales.



[Diapositiva 17](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FACULTAD DE ARTES

Memorias que meditan emergiendo:

- **Ecuación: espacio + duración + recorrido = el tiempo como conector.**
- Tránsito por distintas culturas y espacios, tiempos y memorias.
- Nuevas totalidades que dialogan con la que fue.

Mohamed Hafez- Ahmed Badr : "Unpacked: Refugee Baggage"

The image shows a woman from behind, wearing a brown headscarf and large headphones. She is looking at an open, green suitcase that is packed with various small, personal items, including what appears to be a small stove, a container, and other miscellaneous objects. The background is a textured, light-colored wall with some faint, abstract patterns. The overall mood is contemplative and evocative of migration and the carrying of memories.

[Diapositiva 18](#): Carátula. Corresponde al contenido del Capítulo 4 de la tesis. Cfr. pp.79-98.




[Diapositiva 19:](#) Cfr. pp. 14, 79, 114.

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FACULTAD DE ARTES

Reología de lo ruinoso:

1. Ausencias. Olvido.
2. Materiales migrantes. Paradas dentro de itinerarios simbólicos.
3. Formas en recorrido.

A photograph showing a person sitting on a concrete structure in a field. The structure appears to be a remnant of a building or a platform, surrounded by green grass and some small plants. In the background, there are hills and a clear sky. The overall scene suggests a sense of abandonment and the passage of time, which aligns with the 'Reología de lo ruinoso' theme.

[Diapositiva 20: Cfr. pp. 20, 25, 83, 84, 94.](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo



Entropía:

4. Recuerdos, y recuerdos de recuerdos.
5. Recuperación o especulación acerca del pasado acopiado.
6. Vinculación identitaria.
7. Vinculación por lo ruinoso.



[Diapositiva 21](#): Carátula. Corresponde al contenido del Capítulo 5 de la tesis. Cfr. p.99-107.



[Diapositiva 22](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

DEPARTAMENTO DE ARTES

Sistemas de selección del material:

- Ideas rectoras que gobiernan el acopio.
Operaciones:
 - Búsqueda. **Posibilidad.**
 - Encuentro. **Azar.**
 - Emblemas.
 - Convergencia.



Alejandro Chaskielberg: "Otsuchi Future Memories"

[Diapositiva 23](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

UNIVERSIDAD
DE ARTES

Modo de relación del artista con el material:

- Atracción perceptual y vinculación sensible, intelectual, afectiva y política:
 - reactivación del objeto.
- Trabajo sobre el material, desde él y por él.
- Procedimientos de deslinde.
- Localizaciones enunciativas.



Alejandro Chaskielberg: "Otsuchi Future Memories"

[Diapositiva 24](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

UNIVERSIDAD
DE ARTES

Retórica desde el material:

- Sinécdoque. Asíndeton.
- Serialidad, repetición, secuencia, inventario.
- Montajes y transformatos.
- Sentido relacional:
 - Cotidianeidad-Intimidad.




Alejandro Chaskielberg: "Otsuchi Future Memories"

[Diapositiva 25](#)

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FACULTAD DE ARTES

- Las cotidaneidades en la historia.
- Uso de las marcas del tiempo como:
 - registros de la memoria de ese material.
 - poética del material.
- Visibilización de las **marcas del hacer.**
- **Rusticidad. Austeridad.**



Natalia Maisano: "El orden de lo que asoma"

[Diapositiva 26](#): Carátula. Corresponde al contenido del Capítulo 2 de la tesis. Cfr. pp.56-67.



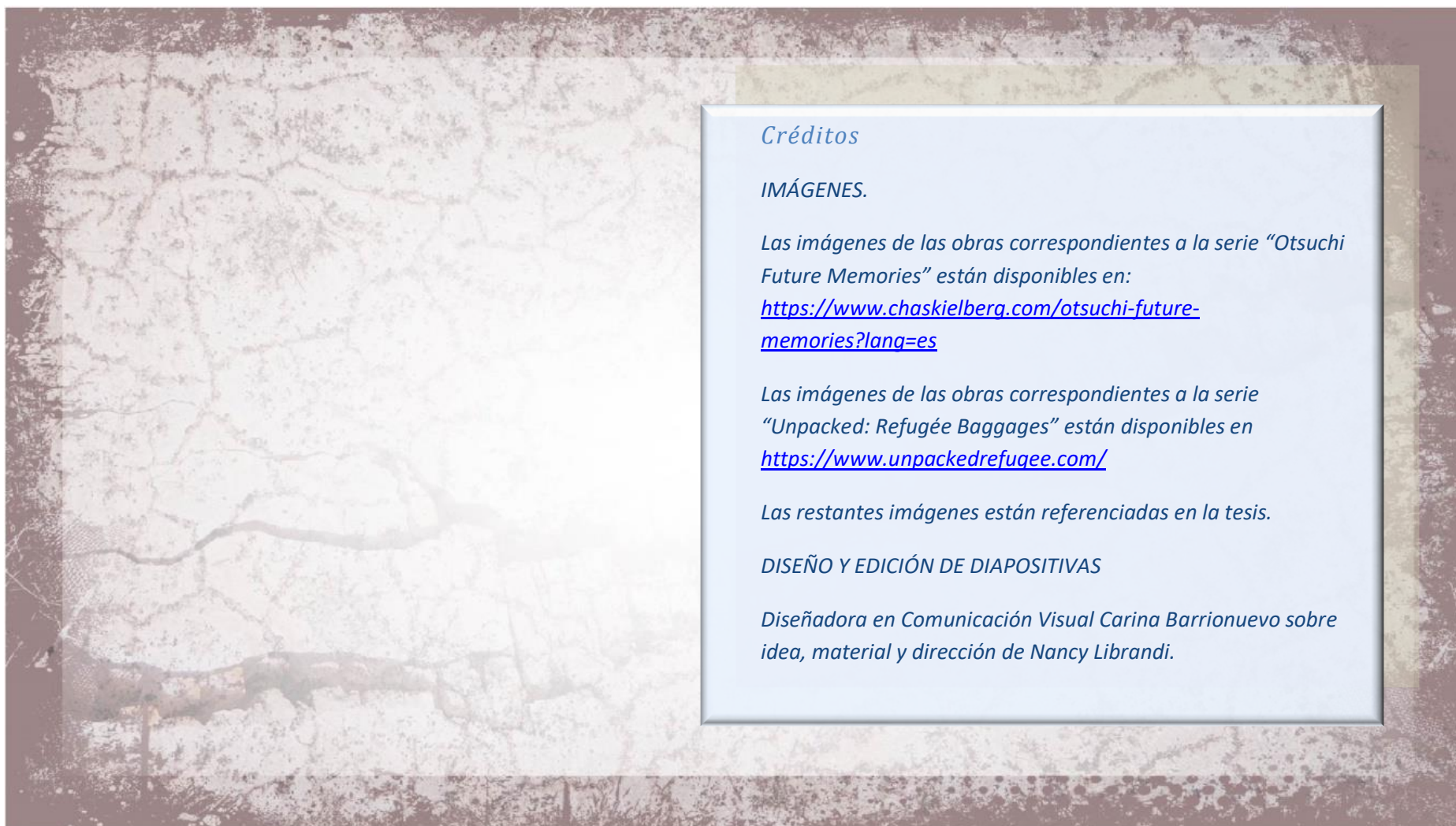
[Diapositiva 28](#): Cfr. con capítulo correspondiente y pp. 62-63.

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo

FACULTAD DE ARTES

Periferia:

- Concepto y percepto:
epicentro/límite/amenaza.
- Persistencia
monumento-documento.
- Formas legitimadas:
lo ignorante, lo residual, lo inferior, lo local o particular y lo improductivo.



Créditos

IMÁGENES.

Las imágenes de las obras correspondientes a la serie “Otsuchi Future Memories” están disponibles en:

<https://www.chaskielberg.com/otsuchi-future-memories?lang=es>

Las imágenes de las obras correspondientes a la serie “Unpacked: Refugée Baggages” están disponibles en

<https://www.unpackedrefugee.com/>

Las restantes imágenes están referenciadas en la tesis.

DISEÑO Y EDICIÓN DE DIAPOSITIVAS

Diseñadora en Comunicación Visual Carina Barrionuevo sobre idea, material y dirección de Nancy Librandi.



FACULTAD
DE ARTES



Doctoranda: Esp. Prof. Nancy Librandi
Directora de tesis: Lic. Silvia García
Codirectora de tesis: Prof. María Elena Larrègle.

DOCTORADO EN ARTES.

LA MEMORIA DE LOS MATERIALES.

Las huellas del tiempo en
el Arte Contemporáneo.