



12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La Plata, junio y septiembre de 2021

GT64: Antropología de las prácticas artísticas

Las ruinas y la memoria comunitaria como materiales artísticos

Dra. Especialista Nancy Beatriz Librandi. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata. nancylibrandiberrino@gmail.com

Resumen

En el estudio de ruinas arquitectónicas desandamos su contexto actual en parajes contruidos como periféricos, sea por acallamiento de su relato o por distorsión de su historia subsumida a narrativas hegemónicas. Tomamos como caso a la localidad de Ambil, en los Llanos riojanos donde existe un templo en ruinas, mojón de la identidad superviviente y persistente de su comunidad. Sus habitantes tienen una riquísima filosofía de vida, enorme sabiduría, conciencia clara de su papel en la historia, así como de los olvidos y mezquindades que la narrativa nacional les ha prodigado.

Aquella ruina identitaria actúa como soporte y superficie de inscripción estratificando los acontecimientos generales, las memorias comunitarias y los recuerdos particulares: relatos vívidos de distintos tiempos en ese lugar. Esa ruina está persistentemente sostenida por una comunidad que a la vez se sostiene en memoria viva. Encuadramos metodológicamente esta tesis en un paradigma interpretativo: la hermenéutica diatópica, que pone en lugar de habla esos relatos que –ajenos al mundo académico– constituyen un documento-monumento dándole al objeto de estudio otra perspectiva: un sistema de paridad que atiende a esa primera lectura

crítica que hacen entrevistados conscientes de sus propias circunstancias. El investigador se convierte así en un observador de segundo orden habitando el relato original y conformando el propio, intersectándose en el proceso distintos campos epistémicos: la estética, la antropología, la psicología, la historia y la sociología del arte.

La restauración deseada y potencial –pero improbable– de ese edificio ruinoso violentaría sin embargo, la capacidad entrópica de acumulación de memoria que la ruina registra como simbólica condensación. La materialidad de las partes ausentes sería sustituida por otra apócrifa perdiendo su autenticidad.

Si la ruinología y la estética de las ruinas arquitectónicas aportan categorías y clasificaciones transferibles a otro tipo de ruinas tomadas en sentido ampliado, hay artistas que centran su mirada en todo tipo de objetos ruinosos operando desde su memoria, sea en in situ –si se trata de materialidad arquitectónica– o por medio de sustitución o simulación material, y también con objetos ruinosos portátiles, desarrollando opciones artísticas factibles y alternativas a una restauración arquitectónica inviable tecnológica y económicamente en casos como los de las ruinas de Ambil.

Palabras clave: *comunidad; materialidad; memoria; ruina.*

Introducción

Con motivo de la realización de mi Tesis Doctoral en Artes (2020)¹, me interesaba indagar acerca de la cuestión de los materiales en el arte y particularmente de aquellos que tienen que ver con calidades propias de lo ruinoso. La ruina se inscribe contemporáneamente en lo que Bourriaud (2015) llama la “*exforma*” y que define como “la forma atrapada en un procedimiento de exclusión o de inclusión. Es decir, a

¹ Librandi, N. (2020). *La memoria de los materiales. Las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo*. (Tesis Doctoral, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Recuperado de <https://doi.org/10.35537/10915/110034>

todo signo transitando entre el centro y la periferia, flotando entre la disidencia y el poder” (p.11). A poco de andar en la investigación, cobró volumen un propósito de orden social y se abrieron preguntas nuevas que demandaban respuestas: identificada una ruina que se transforma en emblema de una identidad superviviente en alguna territorio considerado periferia, ¿es posible una propuesta de visibilización desde el Arte?

Acerca de lo ruinoso hay todo un campo de conocimiento particular: una teoría científica acerca de las ruinas, la ruinología, y una estética específica, la estética de las ruinas. Ciencia y planteo filosófico respectivamente, que se imbrican en y con el arte. Tanto la una como el otro originalmente se referían a la ruina en sentido arquitectónico. Sin embargo, la modernidad y la contemporaneidad han ampliado el repertorio de ruinas abarcando en el concepto a todo tipo de objetos que han entrado en alguna especie de proceso de ruina y no son calificados ya como ruinas estáticas (como en el caso de las arquitectónicas), sino como ruinas portátiles o portables.

En referencia a las materialidades ruinosas tomadas en sentido ampliado o vasto, el empleo compositivo en obras artísticas contemporáneas, nos llevó a indagar acerca de los procesos en que se construye –paradójicamente- desde la destrucción, así como la condición y el concepto de esos materiales y qué calidades-cualidades portan cuando un artista decide hacerlos su material de trabajo. Cualquier asunto considerado insignificante o desvalorizado puede ser, según considera Bourriaud (2015), “la materia prima por excelencia de las obras de arte” (p.11). Esto entrañaba trabajar acerca de una posible historización general de esos procesos en los que los objetos entran en estado de ruina, la génesis de un material ruinoso, las causas de la ruina y en aquellos procedimientos de búsqueda y encuentro del material, las leyes invariantes que gobiernan ese acopio y cómo los objetos en ruinas devienen en algún momento materiales artísticos para trabajar con ellos y desde ellos. A la vez, indagar acerca de la posibilidad de reconocer señales que permitieran identificar procesos mnémicos vinculados a la construcción de la memoria comunitaria

... las ruinas no tienen nombre ni estatuto. Siempre tienen que ver con los europeos, que en ocasiones son sus autores, con frecuencia sus restauradores e, invariablemente, sus visitantes.... no son el simple resultado de una sustracción, sino que presentan un conjunto de formas inéditas y evolutivas que no cesan de metamorfosearse en la mirada de quien se demora en ellas. Y ... las vemos revelar también de forma progresiva su verdadera naturaleza, captar la mirada de los otros... (Augé, 2003, p.27).

Inscripciones de la memoria en la ruina

El trabajo de campo consistió de dos partes que identificamos como segmentos de la investigación: 1) la selección y análisis de un objeto en ruinas del que pudiéramos seguir la traza de su ruina transfiriendo sus etapas a otros objetos que se hubiesen convertido en materiales de la obra; es decir, tomar el segmento de tiempo y el recorrido de espacio entre que un objeto sale o es excluido de su estado y función inicial, hasta que puede potencialmente ser rescatado como material de la obra artística; 2) el trabajo acerca de la obra de artistas que hacen de distinto tipo de objetos en ruinas su material y que a partir de esos objetos visibilizan la historia evocativa, probada, supuesta o ficcional de ese objeto itinerante, desde el momento en que se transforma en material; el análisis de los procesos de trabajo de esos artistas, la creación de los dispositivos que operan en la obra y las fuerzas relacionales y pulsionales entre los interactores y la obra. De esta manera completábamos el recorrido del objeto en el fluir desde su centralidad, su olvido y ruina, su retorno, su recuperación como material y su resignificación. El proceso que señalamos en el punto uno, también lo hicimos -aunque sucintamente- en las entrevistas con los artistas, identificando las trazas mnémicas de los materiales en sus obras. La búsqueda intencionada o el encuentro fortuito, la captura del objeto ruinoso para la obra, su selección y acopio, no pueden sino producirse desde la atención a reglas invariantes que gobiernan esos procesos y que responden a patrones perceptivos que cada artista regula de acuerdo a una función simbólica determinada. Así, hubo quienes acopiaron escombros y restos de materiales que los

remitían formalmente a la idea de la casa, quien recupera instrumentos de medida en desuso, o quienes emplean desechos del consumo o toman espacios derruidos como materiales para sus trabajos. La estabilidad de una ruina arquitectónica no recuperada de modo alguno nos permitía realizar trazas temporales más extensas, identificar etapas más claras en la génesis y procesos de ruina y verificar los procesos identitarios de la memoria acumulada y entrópica o transformada, de la ruina no ya entendida como monumento hegemónico e inerte sino como ruina viva y documental.

Dado que seguir las trazas temporoespaciales de objetos portátiles (cotidianos, familiares, descartes del consumo, etc.) es prácticamente imposible por ser cosas dinámicas que entran en deriva no sólo en el tiempo sino también en el espacio, optamos por un objeto arquitectónico, puntualmente en el análisis de ruinas que cumplieran con determinadas características: 1) que no estuviesen patrimonializadas en circuitos históricos de alguna naturaleza o mercantilizadas turísticamente; 2) que su ubicación fuese en zonas consideradas periféricas desde la óptica de los grandes centros urbanos; 3) que la dificultad de acceso no tanto físicamente sino por los puntos de encuentro y los nexos que hubiera que hacer, impulsara a salir de una cierta zona de confort como académicos; 4) que fuese sugestiva su instalación en ese espacio que ocuparan; 5) que estuviesen inmersas en una comunidad que pudiera hablar por ellas.

Con esas perspectivas habíamos venido desarrollando el tema previamente en el Trabajo Final de Especialización en Lenguajes Artísticos (2015)² acerca de artistas contemporáneos que trabajan con ruinas (arquitectónicas en aquel caso) como sus materiales, y a la vez, investigando sobre distintas ruinas instaladas en el Norte Grande de la Argentina que cumplían parcial o totalmente los requisitos puntualizados más arriba. Entre otros, habíamos abordado la Iglesia de San Nicolás de Bari, un templo del siglo XIX, situado en Ambil, un pueblo del Departamento de

² Librandi, N. (2015). *La ruina como material de la obra contemporánea* (Trabajo final de la Especialización en Lenguajes Artísticos, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/65417>

General Ortiz de Ocampo, La Rioja, Argentina. Ahora bien, ¿cómo pueden relacionarse una ruina del siglo XIX y el arte contemporáneo? Es que no la tomamos como una obra artística en sí, sino como un objeto identitario que moja y actúa como superficie relacional simbólica sobre la que se despliegan las narrativas comunitarias y se acumula memoria

El pueblo ... siente, imagina, idealiza los sucesos cuya causa no puede penetrar a priori, con su criterio casi siempre empírico, y la ilusión de uno solo se convierte en una verdad indiscutible para muchos, y sobre ella se levantan religiones y costumbres, ritos e instituciones: son el elemento poético que perfuma las páginas graves de la Historia ... son la poesía y la tradición entrelazadas con el desnudo y árido relato, con la misma gracia y suaves curvas que la enredadera se trepa, en la columna sobreviviente del templo derruido... (González, 1929, p.111).

Un objeto emblemático entre los de su tipo, que puede ser considerado un memorial susceptible de transformarse en material, pero que aún no ha tenido su oportunidad. Rige en este objeto particular como dice de Sousa Santos (2011) toda la potencia y potencialidad de lo que Todavía-No ha tenido segundas posibilidades.

Como descripción física, social e histórica, diremos que Ambil es una pequeña localidad rural, situada al pie de la Sierra de los Llanos, y que de acuerdo a los lugareños cuenta con menos de doscientas personas y, según el último censo nacional, doscientas catorce. La localidad es de las consideradas como pueblos históricos de los Llanos Riojanos; es decir, preexistente a la conformación del Estado-Nación e incluso, a la colonización, ya que en la zona los pueblos originarios se asentaban en agrupaciones más bien pequeñas a la vera de los cursos de agua, teniendo en cuenta las posibilidades de abastecimiento a través de la caza y migrando en función del traslado de las distintas manadas de las especies que cazaban. Según refieren los habitantes, Ambil fue una posta en alguna estribación del Camino Real. El lugar además tiene otras cuestiones de interés: 1) una pileta de aguas termales no explotadas en forma comercial construida por la unión vecinal; 2) en las afueras de la planta urbana, en el paraje La Aguadita, hay un río que se llama

de los Retamos, que se abre paso desde una fractura geológica en la Sierra que esconde una hondonada donde hay una cascada; el río no siempre tiene agua y a veces, solamente trae añoranza; 3) más hacia la sierra, ya tragada por el monte, hay una ruina anterior al templo que mencionábamos, que data del siglo XVII atribuida a los jesuitas, construcción de piedra apilada de la que se conserva parte del frente y uno de los pilares de lo que fue la espadaña; 4) un cementerio indígena del grupo étnico onlongasta; 5) hábiles y premiados artesanos textiles, telaristas, de cestería tejida y de finísima soguería. Si bien todos estos centros de interés son difundidos desde los organismos estatales de los distintos estamentos de gobierno, no hay una organización sustentable de desarrollo turístico. La gente vive de lo que puede: de la cría de cabritos, de la agricultura familiar o empleos públicos y en cierta manera, la vida gira en torno al tener o no tener agua, cuestión siempre presente, a veces desde una narrativa casi elegíaca. No porque no existan los cursos de agua, ni porque no hayan cambiado los regímenes de lluvia, sino porque en los '90 se hizo un acueducto para llevar el agua a otro lugar con la consecuente desertización de las zonas de cultivo.

En este paisaje singular, decíamos, se yergue un templo de fines del siglo XIX que fue construido por un benefactor y terrateniente de la zona y su esposa: don Desiderio Tello. Una edificación compacta, robusta, de reminiscencias neoclásicas con dos torres, que se encuentra dolorosamente fracturada a lo largo de la nave desde hace más de 130 años -a poco de su fundación- y con la torre sur con un desplome, es decir una desviación de su eje vertical hacia afuera, muy evidente. Una sucesión de terremotos (1894, 1944 y 1977) e incontables sismos le fueron haciendo daños importantes e irreparables. En la inmensidad de esos Llanos del sur de la provincia, las torres de este templo son lo único que sobresale y se destaca por sobre la uniformidad del monte achaparrado; la sola referencia en un paisaje muy homogéneo, hace que llame poderosamente la atención desde la ruta.

En el momento inicial en que planteamos esta tesis nos centramos en una cuestión que es de orden estético, pero cuando llegamos al territorio real del trabajo de campo se presentaron otros cruces que exceden lo meramente estético: cuestiones

históricas que, sin ser el meollo de la cuestión, modificaron la visión que teníamos de las cosas porque se derramaban también en la mirada que nos aportaron los demás y por ello, no podían ser ignoradas. En la primera instancia del trabajo de campo en ese lugar, el desafío que nos aborda en esta práctica investigativa, era el de cómo hacer hablar a un objeto inerte, la ruina del templo; debía contarnos de alguna manera su historia, su origen, su devenir en el tiempo y el proceso de sus entrañas convertidas en ruina. ¿Quién iba a ponerle voz si no era la comunidad que la rodea? Podría decirse que una sola ruina no conforma una muestra, sin embargo, es un estudio de caso desde el cual se despliega un sistema-mundo del que dan cuenta los entrevistados que conforman con cada uno sus discursos en entrevista, una unidad de análisis. Cuando comenzamos a hacer las entrevistas en ese particular sistema-mundo que conforma esa comunidad, notamos varias cosas: 1) que más allá de la adscripción religiosa de cada uno de los entrevistados y de los pobladores en general, todos tienen un fuerte lazo identitario con ese templo, todos se identifican con él; 2) que debíamos designar al edificio con el término templo y no iglesia, porque los pobladores se reconocen como una comunidad de pertenencia cultural, pero no eclesial; 3) que cuando los miembros se describen a sí mismos como comunidad, se designan como el pueblo donde está el templo de la fractura al medio y sus torres inclinadas; 4) que realmente la ruina del templo no sólo es lo que gobierna visualmente al pueblo, sino lo que marca su narrativa, su historia, la memoria, el pasado, el presente y su futuro también. El templo en definitiva es un descriptor que señala e identifica a la comunidad. A partir de allí, cada uno de los relatos fueran individuales o comunitarios vinculan en permanente enlace cualquier acontecimiento a esa estructura que no nació con el pueblo, pero que sí le da su identidad como si fuera su mojón; es así que los acontecimientos familiares se narran en función de lo que se recuerda de ese templo; temporalizando cada suceso en un antes o después de cada uno de los terremotos que dejaron cada uno de los daños en la estructura. Un momento crucial cuando se derrumbaron el frente y el coro del edificio en el año 1977, y el dramatismo con que recuerdan el dolor provocado en los miembros de la comunidad; otro momento que se recuerda con

tono épico -porque fueron todos protagonistas- fue cuando en noviembre de 1977 durante el Proceso Militar el pueblo impidió la dinamitación del templo por parte de militares quienes después de dos cargas anteriores de dinamita que no hicieron mella en la estructura, pretendieron la demolición completa con la madre de todas las cargas: todo el pueblo liderado por el maestro ingresó a la nave del templo para impedir su destrucción. En el relato de este suceso, se mezcla una sensación de milagro y coraje que les marcó a fuego la fe y el orgullo como parte de su identidad. La zona de los Llanos y de Ambil en particular, han sido territorio de otras cuestiones históricas anteriores a la fundación del templo; tienen que ver con parte de la historia ignorada o dejada de lado por la crónica hegemónica argentina, especialmente en cuanto refiere a las luchas federales y particularmente de la figura del Chacho Peñaloza, las circunstancias que devinieron de su asesinato, algunas de las cuales tienen como escenario al pueblo y a algunos de sus protagonistas como nativos del pueblo o actuando en sus cercanías, como las figuras de Irrazábal, Vera, o las contrapartidas de Lucas Llanos y Martina Chapanay. Repentinamente en medio del trabajo de campo de una tesis que es de estética alguien nos muestra con orgullo, una exquisita pieza, un estribo labrado de madera, que con forma de puntera protegía de las espinas, manifestándonos que ese era uno de los estribos del Chacho Peñaloza. Así fue cuando comprendimos que ningún propósito de investigación artística o estética que tuviéramos en nuestro plan de acción podía desoír cada uno de los emergentes en los relatos o en los objetos que actuaban como anclaje de las narrativas. En cada objeto encontramos una superficie de inscripción de los acontecimientos particulares y generales, pero en este pueblo, entre todos, el gran objeto de inscripción es ese templo y todos los relatos, todos los futuros imaginados y sobre todo, todos los recuerdos se enlazan al templo y conforman una memoria comunitaria o un deseo colectivo, en los que el registro simbólico -aun teniendo otros lugares y sucesos de relevancia dentro de la región con los que podrían identificarse- es siempre el templo que por varias generaciones ha estado allí

Eso implica que la otra parte del acontecimiento (...) que no será tomada en consideración, caerá en el Leteo, el no-ser, el olvido. Si no hay tal o cual superficie de inscripción del acontecimiento, no habrá ningún registro y ninguna memoria, por ende, ningún aparato. La memoria es entonces aparatizada como cualquier facultad humana. Sin memoria no hay acontecimiento (Deòtte, 2013, p.113).

El templo es el objeto identitario por antonomasia y de hecho prácticamente el escenario de todos los acontecimientos. Allí no hay sacerdote; con suerte se hace una misa al año para el día del santo patrono y teniendo la pequeña capilla al otro lado de la plaza que guarda los objetos ceremoniales y devocionales, los eventos -religiosos o no- suelen hacerse en ese otro templo en ruinas que tiene el cielo de techo. En esta pandemia por ejemplo, se hicieron desde allí algunas presentaciones folklóricas para socializar en redes. Incluso, esas ruinas sin referencias religiosas objetuales -ni santos, ni imágenes, ya que tiene sus hornacinas vacías- son un lugar de devoción o al menos de fe, porque hemos visto allí, gente rezando. No habríamos podido darle densidad descriptiva al lugar sólo desde la tematización previamente propuesta y sin pensar en problematizaciones más complejas donde se cruzaran otras cuestiones del campo que podríamos genéricamente llamar social y cultural, pero que más particularizadamente es vivencial, social, religioso, cultural, económico, histórico, sociológico, psicológico, antropológico. El arte -y la investigación en artes- podría ser -según afirma Bourriaud (2015)- una especie de “*generador eidético*: las actitudes, los gestos, los argumentos, las discusiones, las relaciones humanas, los elementos más vagos o más indecibles son susceptibles de volverse formas” y todas las operaciones de producción artística tienen un hilo que las identifica: “*formalizar*” (p.29).

La arquitectura en ruinas está tan asentada en el espíritu de identidad del pueblo, que incluso algunos recuerdan sucesos que no vivieron y en realidad lo que tienen es el recuerdo de recuerdos narrados por otro. Los recuerdos de todos se funden, enlazan y confunden en una memoria comunitaria, que permanentemente va y viene a y desde distintas etapas del olvido parcial.

Entrando en el terreno se va con ciertas ideas construidas y ciertas narrativas propias, pero cuando empezamos a entrevistar y dialogar con estas personas, tan hospitalarias, cálidas y generosas, que son muy sabias y con una filosofía y una ética particular, en la que la solidaridad y el intercambio son la base de la construcción social, nos damos cuenta que en ese fenómeno que vamos a analizar, somos observadores de segundo orden, porque ellos ya tienen una lectura realizada de ese fenómeno del que además, son protagonistas. Y esa lectura, está organizada en un relato y una narrativa construida que es, por otra parte, monolítica

... la literatura etnográfica nos da mucha información sobre la cuestión del tiempo, en cualquier caso la suficiente para plantearnos preguntas; que esencialmente nos cuestiona sobre el uso que podemos hacer, cada cual por su parte o reunidos en grupos más o menos efímeros, del tiempo, de nuestro tiempo y del de los otros, del tiempo que pasa y del que retorna, del tiempo que muere y del que permanece, del tiempo suspendido y del tiempo en movimiento. Y, si admitimos la hipótesis según la cual nuestra relación con el tiempo pasa necesariamente por el olvido, no resultará tan sorprendente que ahora proponga una nueva hipótesis: la etnología, las teorías locales sobre el tiempo que esta disciplina ha recogido o reconstituido, los testimonios y las reflexiones que se ha esforzado en recopilar, ponen en evidencia ejemplos de olvido de los que podría afirmarse que poseen una virtud narrativa (que ayudan a vivir el tiempo como una historia) y que, en este sentido, constituyen, en términos de Paul Ricoeur, configuraciones del tiempo. Nuestra vida práctica, nuestra vida cotidiana individual y colectiva, privada y pública, está influida por estas formas del olvido... (Augé, 1998, p.24)

Método

Por lo expuesto transitamos este proceso a través de una metodología que definimos –citando a Boaventura de Sousa Santos (2011)- como “hermenéutica diatópica”, es decir un paradigma interpretativo en el que hay una paridad entre los que dialogan, sin importar que alguien provenga de un campo académico y los otros no, ya que “... 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” (pp. 37-38). Todos tienen un lugar de enunciación relacionando con lo que

dice Marc Augé (1998), esos relatos y esas narrativas se empiezan a fecundar en forma cruzada y nadie, en una investigación de corte etnográfico, sale jamás incólume: “Encerrarse en una cultura única es lo que produce ceguera. El conocimiento de otra cultura tiene el mérito de relativizar toda adhesión a una sola cultura” (p.18)

... el recurso a la historia oral... ensancha la base del trabajo científico, modifica la imagen del pasado, da la palabra a los olvidados de la historia...lo que es cierto... es que las fuentes tradicionales del historiador no son más “objetivas” – en todo caso no son más “históricas” – de lo que cree el historiador. (Le Goff 2005, p. 51)

Cuando nos afrontamos a este desafío y pensando luego en la segunda parte del trabajo de campo que eran las entrevistas con los artistas, nos dimos cuenta que nosotros no podíamos explicar el fenómeno de cómo se construye matéricamente un objeto ruinoso sino hablábamos de los sentidos que porta este objeto y de las memorias fragmentarias que acumula, que en realidad es la memoria de todos aquellos con los que tangencialmente se cruzó, los recuerdos de algunos o los recuerdos de ninguno porque “¿no es cierto que un individuo dado -un individuo sometido como todos al acontecimiento y a la historia- tiene recuerdos y olvidos particulares, específicos? Me atrevería a proponer una fórmula: dime qué olvidas y te diré quién eres “ (Augé, 1998, p.24).

En esos cruces vemos se intersectan la sociología, el arte, la historia, la antropología, la psicología y la filosofía; pero también tienen lugares inesperados la geología y la geografía y comprendemos que una estética latinoamericana no puede hacerse desde un único campo autocrático sino que debe ser construida en diálogo con otros campos epistémicos, porque fenómenos complejos como este que nosotros íbamos a tratar de comprender, analizar y enlazar con el campo del arte no podían ser atendidos desde una única perspectiva. Por eso en nuestra tesis, pusimos en diálogo distintos autores que no habían dialogado nunca en realidad, pero que lo hacen en nuestro trabajo llamados como testigos de parte para poder fundamentar nuestros puntos y contrastar nuestra hipótesis

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 (García Canclini, 2001, p.324).

Alguien que leyó los avances de la tesis y de todo este proceso dijo que no estábamos escribiendo una tesis sino que estábamos tejiendo un canasto: elegimos ese concepto como idea metodológica de presentación en la tesis. Porque todas las cuestiones se fueron cruzando de manera de darle sustento, sustancia y volumen a las cuestiones centrales y fundamentales a las que íbamos darle tratamiento; de modo que elijo decir ahora, que tejimos una tesis. En el desarrollo de la presente ponencia optamos por usar la primera persona del plural no en sentido mayestático, sino en el que sugiere Umberto Eco (s/f) considerando a la tesis como una construcción que tiene por objeto algún tipo de transformación o de impacto social. Es así que entiendo que esta tesis fue construida en diálogo con otros a los que incluyo en un “nosotros”.

Desde la ruina al material, desde la obra a la reivindicación de lo periférico

Entre este objeto distante en La Rioja, que actuó como disparador y pre-texto teníamos que establecer un vínculo con el trabajo que hacen artistas con materiales ruinosos, pero situados en otros lugares. Elegimos artistas que si bien no son de conocimiento masivo han tenido una determinada difusión y han trabajado con elementos ruinosos desde distintos campos disciplinares. Tomamos entre otras, una película como *El viaje* de Pino Solanas (1992), en la que se hace un periplo argumental en la recorrida por distintos lugares en ruinas tales como la cárcel de Ushuaia, las ruinas de Epecuén, y utiliza la operación de *found footage*, es decir de metraje encontrado, con imágenes de la demolición del albergue Warnes; realiza todo un hilo narrativo en la deriva o viaje (espacial y temporal) que el personaje principal hace en el relato de la película.

Trabajamos también con una película de Andrés Pardo (2012) que se llama *Buscando a Larisa o Looking for Larisa*, que un film antropológico porque a partir del metraje familiar en Súper 8 encontrado en un *tianguis* en México Pardo hace de “arqueólogo de lo menor” (Bourriaud, 2015, p.94) buscando datos en los bordes de cada cuadro de modo que le permitan dar con la familia que dejó de lado ese metraje, haciendo también un seguimiento especulativo entre todas las personas que habían estado eventualmente con esa familia y con especialistas; especulaciones acerca del por qué alguien podría desprenderse de algo tan caro como el soporte de sus propios recuerdos. El desenlace es el reencuentro con Larisa adulta que devela que la pérdida fue sólo casual. En lo especulativo y la búsqueda, en la deriva del material propiamente dicho, está el hilo argumental y el sesgo ficcional de la obra. Es un film que planea entre el documental y el film ensayo. El formato de Súper 8 fue el primer formato de imágenes en movimiento en el que se registraron popularmente los eventos familiares. Las escenas que se muestran podrían ser las escenas de cualquier familia de fines de los '70 y principios de los '80 y por ello tienen un poder fuertemente evocativo ya que cualquier familia puede verse reflejada en ellas. La recopilación previa de casos como estos con los que ejemplificamos y otras obras que sería muy largo detallar nos permitió la construcción de categorías e indicadores para luego construir las herramientas de recolección de datos y desarrollar las entrevistas, así como el análisis de cada uno de los demás casos de artistas cuyas obras y procesos fueron analizados.

Por otro lado tomamos algunos otros artistas que no son los que uno localizaría en un circuito metropolitano; artistas cuya obra se desarrolla en lugares más retirados de esas grandes ciudades y que trabajan en el espacio público, en sitios abandonados y en ruinas, o con desechos del consumo: objetos que son reemplazados por otros objetos iguales, reeditados, renovados o evolucionados. Bourriaud (2015) dice que los artistas contemporáneos manipulan los signos (y los materiales) de la más diversa procedencia temporoespacial, como un “amasijo de escombros” (p.51). Con los artistas el diálogo fue desde otro lugar porque se los invitó a pensar conjuntamente acerca de: 1) su propia obra y del momento cero del

material que utilizan; 2) las propiedades de ese material y del modo en que ha conquistado sus propiedades la materia; 3) las derivas presuntivas de cada material hasta llegar a sus manos; 4) los procedimientos de búsqueda, encuentro, selección y acopio; 5) los nexos entre los procedimientos desarrollados con las propiedades físicas e históricas de ese material; 6) la vinculación retórica a las propiedades de ese material; 7) la creación de dispositivos metafóricos y de significación en la obra a partir del registro histórico de las propiedades del material. Y como enfoque conclusivo de todas estas cuestiones, evidenciar como también estos planteos problematizadores se pueden transformar en planteos temáticos de la obra, dos cuestiones diversas que se intersectan, pero que deben diferenciarse. Tal como dice Bourriaud (2015), el arte procura construir o re-construir el edificio de lo social, a partir de lo que yace derruido, olvidado, para -a partir de esas ruinas, vestigios y desechos- rearmar la historia de lo que quedó de lado o en los bordes. Decíamos en la introducción que la ruinología y la estética de las ruinas refieren inicialmente a lo arquitectónico. Al ampliarse el espectro de ruinas a otras portátiles que incluso devienen del entorno familiar, doméstico, cotidiano y del consumo -objetos designados muchas veces como irrelevantes- esos objetos (justamente por su portabilidad) son los más usualmente utilizados como materiales entre quienes adscriben al uso de elementos ruinosos. Sin embargo, son escasas las teorizaciones específicas. Las categorías de lo ruinoso arquitectónico pudieron ser transpuestas y aplicadas a las catalogaciones de lo ruinoso portable, pero a la vez los procedimientos de trabajo con lo ruinoso portable pueden ser transpuestos a lo ruinoso arquitectónico más dificultoso de abordar como material *in situ*, por los costos, interpretaciones distorsionadas de vandalización o dificultades de abordaje de las dimensiones. Y en este último caso aparecen las señalizaciones y performances *in situ* o la transposición de formatos, y sustituciones o simulaciones materiales.

Hablábamos de la posibilidad de dar respuestas artísticas a reivindicaciones sociales. ¿Es una función del Arte? En la contemporaneidad puede concebirse un arte social y un arte popular y puede entenderse lo popular también desde un

campo de necesidades invisibilizadas y periferizadas en insilios³, haciendo partícipes a quienes reclaman por su necesidad, desde y con ellos.

Conclusiones

Los objetos ruinosos en tanto memoriales conforman un objeto de conocimiento que a partir de su propia complejidad necesita ser abordado desde distintos campos gnoseológicos y culturales que se intersectan. Son como objetos poliédricos, con una cantidad de caras y aristas que se contactan entre sí.

Si nos posicionamos no ya en el rescate o restauración de una ruina en la periferia -inviabile tecnológica o económicamente- sino en las necesidades sentidas y explícitas de visibilización de una comunidad que se identifica con esa ruina; si pensamos que entre patrimonializar o no, puede haber una pérdida de atributos y valores, el peligro de la pérdida de la memoria genuina y el riesgo de la mercantilización de la ruina; si creemos que la memoria comunitaria es la cara popular de una misma moneda, la historia (Le Goff, 1991) y la función social que pueden tener investigaciones académicas –y el arte– es poner en diálogo sus propias expectativas y conocimientos con los no menos valiosos que portan las comunidades, puede entender que a partir de todo lo que fue negado, recortado, distorsionado o enmudecido históricamente, se pueden gestar poéticas del abandono y del olvido que dan respuestas desde el arte a lugares negados de la historia, simbolizados en sus ruinas; poéticas que pueden ser transferidas de los casos que tomamos ya sea con estrategias *in situ* o con materialidades sustituidas simbólicamente. Los tesoros cotidianos e identitarios de la llamada masa silenciosa, hablan simbólicamente como materiales en las obras artísticas y portan relatos seculares, enunciados directamente, evocados e intuidos.

El arte puede aportar desde sí, opciones a las pequeñas comunidades como la de Ambil para la enunciación de sí mismos a partir de su emblema, las ruinas de

³ Exilio interior.

templo, que así –esta vez- hablaría por ellos migrando de alguna forma allí donde deberían escuchar su relato.

Referencias bibliográficas

- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. [Archivo PDF].
<https://nuevosespaciosescenograficos2019.blogs.upv.es/files/2019/11/120914196-Las-formas-del-olvido-Auge-Mar.pdf>
- Augé M. (2003). *El tiempo en ruinas*. [Archivo PDF].
<https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/auge-m-2003-el-tiempo-en-ruinas.pdf>
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires, Argentina: Adriana hidalgo Editora.
- Déotte, J.L. (2013). *La época de los aparatos*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- de Sousa Santos, B. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16 (54) 17-39. Recuperado de
<https://www.redalyc.org/pdf/279/27920007003.pdf>
- Eco, U. (s/f). *Para qué sirve una tesis. Técnicas, procedimientos de estudio, investigación y escritura*. s/d. [Archivo PDF].
http://www.upv.es/laboluz/master/metodologia/textos/umberto_eco.pdf
- Solanas, F. (Director). (1992). *El viaje* [Película]. Argentina, Francia, España y México: Cine Sur y Les Films du Sud.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. [Archivo PDF].
- González, J.V. (1929). *Mis montañas*. Buenos Aires, Argentina: Librería La Facultad.
https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* [Archivo PDF].

<https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/le-goff-j-1977-el-orden-de-la-memoria.pdf>

Le Goff, J. (2005). *Pensar la historia. Modernidad, presente y progreso*. Barcelona, España: Paidós.

Pardo Piccone A. (Director). (2012). *Buscando a Larisa* [Película]. México: K3 films.