

II JORNADAS INTERNACIONALES DE ARTE Y PATRIMONIO “PRÁCTICAS DEL HACER SUJETXS, ESPACIOS, OBJETOS Y MATERIALIDADES”.

Centro de investigaciones en Arte y patrimonio, CIAP UNSAM-CONICET.

Ruinas como memoriales, ruinas como materiales: diálogos del cotidiano en el arte

Dra. Esp. Nancy Beatriz Librandi

ORCID 0000-0002-7876-1972

nancylibrandiberrino@gmail.com

El objetivo de esta ponencia es poner en relato los rasgos identificados en la poética de la materialidad que conforman restos y ruinas de objetos no patrimonializados y periféricos, reactualizados como materiales en el arte.

Sostenemos como hipótesis que tanto las ruinas arquitectónicas como las portátiles, a pesar del abandono, la falta de procesos de patrimonialización, la desvalorización o el desecho, acumulan una memoria simbólica que emerge en la palabra de las comunidades y cotidianidades que las ven como *superficie de inscripción* (Déotte, 2013) no sólo de los acontecimientos, sino también de recuerdos fragmentarios que se ensamblan y recomponen en una narrativa común conformando la memoria del objeto ruinoso que -abordado como material en el arte- se transforma revivificado, trascendiendo en el tiempo.

El estudio de las ruinas se desarrolla desde distintos campos científicos en los que se entrecruzan diversas disciplinas tales como la historia, la arqueología, la antropología, la sociología, la psicología y es asunto específico de la Estética de la Ruina y la Ruinología. Estas dos últimas referían originalmente al estudio de ruinas arquitectónicas, pero se ha ampliado el repertorio de lo que se considera ruina a objetos de menor porte y fácilmente deslocalizables, distinguiéndose así a la ruina arquitectónica de la portátil. Las características, clasificaciones, categorías, teorizaciones y rasgos invariantes que establecen aquellas disciplinas en el estudio de las ruinas arquitectónicas son aplicables y transferibles al análisis de las ruinas portátiles; y a la inversa, del trabajo artístico con objetos ruinosos portátiles

como materiales, devienen procedimientos retóricos aplicables al trabajo artístico -más complejo- con ruinas arquitectónicas, que es el aspecto que más me interesa indagar.

La ruina es portadora de un texto con denotaciones y connotaciones históricas, comunitarias, estéticas y filosóficas y -ante todo- un material con memoria. Los objetos en general tienen un período de centralidad situacional que puede clasificarse como: funcional (para los objetos arquitectónicos, los de producción como maquinarias, aparatos simples, complejos o tecnológicos, utensilios y herramientas de distinto orden, incluso archivos físicos o digitales); de consumo (para objetos que por su cantidad y variedad serían de infinita enumeración, todos iguales los de un mismo tipo, demasiados e inacabables) y de soporte afectivo (tales como recuerdos, fotografías, filmaciones, fetiches).

Todos ellos refieren a una condición histórica, social, individual o colectiva, familiar o comunitaria y son producto de una sociedad, una época y un espacio, en los que no sólo fueron producidos sino también determinados y ubicados por *sujetos de colocación* en su contexto (Baudrillard, 1969). En el vasto -y en apariencia- intrascendente mundo de las cosas, los objetos tienen un tiempo de centralidad, pero en su vida útil hay una muerte, un momento de desalojo y expulsión, un instante o proceso de ruptura en su función, en la cadena de consumo o en el lazo afectivo. Los objetos entonces, son desechados, abandonados u olvidados, en definitiva, periferizados. Las causas de esa periferización pueden ser entre otras: desinterés y desidia; obsolescencia y desactualización; falta de funcionalidad; ruptura de los lazos (porque los sujetos, las comunidades, las familias ya no quieren por ejemplo, esas fotografías y objetos viejos porque eran soporte de afectos desaparecidos, hubo desaparición de quienes tenían una vinculación afectiva o por desconocimiento intergeneracional del papel que cumplían); por sobreabundancia, en el caso de los objetos de consumo; por aislamiento o inaccesibilidad que hacen inviable la continuidad de uso, la recuperación, la restauración, la puesta en valor, la catalogación (como en el caso de la arquitectura); por la desaparición de

las prácticas que se desarrollaban con determinados objetos; por la cancelación de orden económico, social, político e histórico (por ejemplo, arquitecturas producidas en momentos históricos vergonzantes o aberrantes, objetos que no son documentales a efectos de una historización hegemónica u objetos cotidianos de una cultura que haya sido ignorada).

Así, los objetos ingresan a su mundo periférico y se produce la génesis de lo ruinoso. Causas de orden intencional o casual, físicas, naturales o mecánicas y de diferente complejidad, importancia, tenor y gravedad provocan su ruina. Procesos de estropicio, hecatombe y estrago los van conduciendo en forma intempestiva o gradual hacia ese estado. Los objetos se arruinan: se caen, se derrumban, se parten, se abollan, se descascaran, oxidan, ajan. Las propiedades que adquieren y que los vuelven la antinomia del objeto esplendoroso son -sin embargo- calidades y cualidades conquistadas que hablan de procesos, acontecimientos y situaciones que -paradójicamente- construyen desde la destrucción una nueva entidad: la ruina, capaz de enunciarse desde esas propias marcas y cicatrices.

En un estudio de caso tomado para el trabajo de campo de nuestra tesis doctoral (memoria comunitaria en torno a la ruina del Templo de San Nicolás de Bari en Ambil, La Rioja), identificamos y tipificamos etapas en la ruina de un objeto arquitectónico¹. El templo en ruinas se presenta como una superficie escrita en la que cada propiedad en tanto ruina, es como un jeroglífico con enlaces a algún acontecimiento de otro tiempo. La ruina del templo funciona como una multipantalla simbólica y ambivalente: capaz de recorrerse y develar lo oculto, velado o escondido o una superficie donde proyectar historias, relatos y recuerdos. Es la comunidad la que le pone voz a esos enlaces, a esas heridas y esas inscripciones de superficie.

¹ “La memoria de los materiales: las huellas del tiempo en el Arte Contemporáneo” (Librandi, 2020). Tesis doctoral, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

En las etapas de ruina podemos distinguir: 1) una causa efectiva y activa que le da origen; 2) un quiebre funcional; 3) una etapa de inestabilidad y vulnerabilidad del objeto; 4) la periferización de la ruina; 5) su deriva (temporal en este caso); 6) la retracción y espectralidad, ya que el objeto guarda silencio y sólo avanza por insinuación en las voces de otros; 7) causas secundarias complementarias a la ruina inicial. Simultáneamente mientras se retrae en su materialidad inicial crece simbólicamente en el acopio de cualidades memoriales. Hay una vinculación de las marcas (las *escrituras* en la superficie) a sucesos concretos, a otros imaginados o modificados; una relación de doble vía entre quienes ponen la voz a esa ruina y la propia superficie; una identificación de la comunidad con la ruina que mojonera el lugar y lo determina; el desarrollo de un relato que bascula entre la épica de la supervivencia y la elegía por lo perdido; una amplificación y distorsión de los sucesos objetivos dando lugar a mitos de origen actualizados; la conciencia del aislamiento y periferización del lugar determinado por la ruina.

Dice Le Goff (1969) que la memoria popular es la otra cara de una misma moneda: la historia. Decimos entonces que la ruina se conforma como una superficie de inscripción que condensa los acontecimientos generales, pero también los comunitarios y personales. Sirve como soporte a los recuerdos parciales, a los recuerdos de algunos, a los de todos, a los recuerdos de los recuerdos de otros, a las narraciones replicadas y al relato oral, a las múltiples interpretaciones, a los acontecimientos históricos, al antes y después de cada momento de la vida en referencia a esas huellas que escalan el tiempo: todo eso forma la memoria comunitaria. En definitiva, un monumento que sirve para recordar, y expectante, dispara la memoria para resguardarla; por eso es importante también su propia protección y permanencia.

Como en muchas partes, en Ambil también quisieran ver a su ruina restituida a su plenitud original, preservada, asegurada, resguardada y restaurada. Hay mecanismos

arquitectónicos e ingenieriles que detienen los procesos de deterioro del material; también algo impensable para las ruinas periféricas es su gentrificación. Curiosamente tanto restauración como gentrificación de la ruina cancelarían lo que ha acopiado de memoria en el proceso; no se trata de romantizarla, sino de conservar su autenticidad. Es enunciando desde lo que queda por aquello que se deterioró y perdió, que se organiza el relato y la memoria. Los procesos de patrimonialización -incluso- muchas veces congelan el relato en un corte de la memoria para realizar el guion permanente de fundamentación, consolidar el relato, perpetuarlo, *momificando* la ruina con la pérdida de atributos de la ruina viva, que por el contrario, sigue acumulando pasado. Europa -por ejemplo- ha hecho de sus ruinas patrimonializadas y mercantilizadas una monumentalización de su pasado. Los territorios exiliados de esa y otras centralidades están poblados de una estela de ruinas no patrimonializadas; en un relato popular que crece permanentemente son ruinas vivas, testimoniales, documentales y en eso reside su valor.

Nos preguntábamos en nuestra tesis “¿Cuál es la condición de posibilidad material de una ruina inmueble en el arte?: su reedición como material artístico a través de la representación participativa y relacional con quienes sostienen su memoria” (Librandi, 2020: 115).

Como *arqueólogos de lo menor* (Bourriaud, 2015: 94), el segmento de artistas que *colecciona* objetos históricamente intrascendentes -para los conceptos hegemónicos- los reivindican a través de la reinención de la ruina como material de la obra, reactualizándola y haciendo del pasado la memoria en el presente, invitando a las comunidades de pertenencia a mirarse hacia adentro, encontrar su propio valor y el arma para su propio desarrollo, más allá de aquello que suele imponérseles como modelización.

El arte aporta su capacidad denotativa, connotativa y de translocación no destructiva. Se establecen procedimientos de “deslinde” y una conformación de nuevas “localizaciones enunciativas” (De Certeau, 2000: 129, 135). Se ubica a la ruina organizada en otra totalidad en la que dialoga con aquello que fue, inaugurando un acontecimiento nuevo a través de acciones tales como señalamientos artísticos, intervenciones, sustitución material, transformato y montaje.

Las obras artísticas visuales y audiovisuales de estudio en nuestra tesis doctoral nos permitieron identificar distintas categorías materiales a través de sus rasgos comunes y una sutil diferenciación de la materialidad de cada una de las ruinas: objetos familiares y personales; objetos cotidianos; imágenes y metraje encontrado; escombros; demoliciones; desechos y descartes.

Del análisis de obra y de las entrevistas realizadas con artistas de distintas localidades bonaerenses se establecieron procesos y etapas comunes de consecución del material que se replican en las obras de otros artistas como las que presento para esta ponencia². Inicialmente se establece un principio que gobierna la búsqueda y el acopio de manera que objetos diversos y diferenciados material y funcionalmente en su lugar original se vinculan por lo ruinoso como rasgo invariante para conformar un nuevo grupo indiferenciado. Las instancias de búsqueda (intencionada y direccionada) o de encuentro (azaroso) se desarrollan según esas leyes preestablecidas organizándose una especie de coleccionismo, por medio del que se selecciona y se clasifica el material en ese gabinete de curiosidades encontradas.

Los procedimientos comunes de composición con el material ruinoso implican la identificación de sus indicios y cicatrices como escrituras desde donde intuir, interpretar y

² Obras “Interior/exterior” y “Ejercicios de espera” (Francisca Aninat), “Atrabiliarios” (Doris Salcedo), “No” (Pablo Larraín), “Elvira en el Río Loro” (J. Villafañe), “Buscando a Larisa” (Andrés Pardo), “La estrategia del caracol” (Sergio Cabrera), “El viaje” (Pino Solanas). Artistas bonaerenses: Colectivo Parapeatón (Olavarría), Sergio Bonzón (Pergamino), Natalia Maisano (La Plata).

recuperar textos y voces de la ruina; la investigación, inferencia, suposición, interpretación o evocación de eventos causales de esas heridas; la vinculación de contextos cotidianos primarios que siempre se parecen entre sí y por ello conmueven; la construcción de una serialidad de obra, con repetición, secuencias e inventarios del material protagónico; la posibilidad de sustitución y suplantación material a efectos de no intervenir las superficies y estructuras de la ruina, en el caso de las arquitectónicas; el montaje y el transformato, por medio de los cuales el material ruinoso migra de un formato al otro; la visibilización de las marcas del hacer, la exploración de la rusticidad de las superficies y la precariedad de las estructuras; la etnografía de la memoria y las sobreinscripciones desde las evocaciones y provocaciones materiales.

Como rasgo de la poética de la producción artística con el material ruinoso el objeto es reactivado a través de un nuevo contrato ficcional y narrativo con el montaje de un dispositivo simbólico y metafórico. Se inaugura una nueva “localización enunciativa” del objeto ruinoso ya devenido material artístico desarrollándose ideas de recorrido, trayecto o errancia en tiempo y espacio, con paradas dentro de sus itinerarios simbólicos (De Certeau, 2000: 129). Se desarrollan acciones de intervención y manipulación retórica de sinécdoque y asíndeton con el material. Explícitamente se pone en juego una estética relacional en el tránsito entre culturas, tiempos y espacios (Bourriaud, 2008).

Para esta ponencia, traigo a colación la obra “*Ōtsuchi: Future memories*”, de Alejandro Chaskielberg (fotógrafo argentino, contemporáneo), quien desde 2012 viajó 6 veces a esa localidad de Japón que un año antes había sido arrasada por un tsunami. La constelación de ruinas arquitectónicas, las montañas de todo tipo de objetos ruinosos acumulados, las fotografías familiares desteñidas, descoloridas, ajadas y mojadas recuperadas de esas acumulaciones, salieron de algún modo a su encuentro y se transformaron en el material de su obra, en un diálogo entre la fotografías tomadas en ese presente y las

recuperadas del pasado. Los colores de las viejas fotografías se transformaron en la paleta de las nuevas, tomadas inicialmente en blanco y negro. La comunidad de ese pueblo participó del trabajo del artista, posando en las ruinas o sobre los cimientos remanentes de lo que fueron sus hogares y lugares de trabajo, en forma elíptica haciendo presente a los ausentes; interviniendo espacios conjuntamente; realizando trabajos de recuperación y archivística de las fotografías familiares encontradas; tomándose nuevas fotos para registrar las memorias de su propio futuro, reconstruyendo memoria desde la destrucción para superar el daño material recuperando lo memorable e identitario a través del arte.

En *“Unpacked Refugee Baggage”*, una instalación multimedia en la que el artista sirio Mohamed Hafez realiza un trabajo a la vez etnográfico y arqueológico, replicando escultóricamente en dioramas o maquetas, hogares destruidos y abandonados por fuerza en las guerras en Afganistán, Congo, Siria, Irak y Sudán, espacios domésticos que podrían ser de cualquier otro lugar. La ruina congelada en un instante, cuando casi en modo teatral la cuarta pared se ha derrumbado y el espacio familiar horadado ha quedado dramáticamente al desnudo y vulnerado. Un dispositivo poético donde la ruina real se sustituye materialmente en forma imitativa y a la vez, donde los deterioros de la violencia se exageran hiperbólicamente en proporción a la construcción. Esa intimidad avasallada y vacía se contiene en las valijas de refugiados que fueron los habitantes reales de las ruinas reproducidas, en una metáfora de la huida y el espanto; la imitación de lo que dejaron sustituye metonímicamente el contenido de lo que se pudieron llevar en esa valija. El escritor iraquí Ahmed Badr recupera los testimonios de sus habitantes, que se incorporan en breves y conmovedores audios para escuchar en la muestra, pero que están disponibles también en modo virtual.

Las ruinas en el arte demuestran estar en procesiones de deriva entre los nodos que conforman memoriales de identidad.

Referencias

- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. [Versión DX Reader]. México: Siglo XXI.
https://monoskop.org/images/1/18/Baudrillard_Jean_El_sistema_de_los_objetos_1969.pdf
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. [Versión DX Reader]. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
https://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=57
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer*. [Versión DX Reader]. Distrito Federal, México: Cultura Libre.
https://monoskop.org/images/2/28/De_Certeau_Michel_La_invencion_de_lo_cotidiano_1_Artes_de_hacer.pdf
- Déotte, J.L. (2013). *La época de los aparatos*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Le Goff, J. (2005). *Pensar la historia. Modernidad, presente y progreso*. Barcelona, España: Paidós.

Tesis y trabajos de grado

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

Fuentes

- Badr A., Hafez M. (2020-2021). *Unpacked Refugee Baggage*.
<https://www.unpackedrefugee.com/>
- Chaskielberg A. “*Otsuchi: future memories*”. Alejandro Chaskielberg.
<https://es.chaskielberg.com/otsuchi-future-memories>