

“La ruina como material de la obra contemporánea”

Prof. Nancy Librandi.

2015

PROF. NANCY LIBRANDI

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Posgrado de Especialización en Lenguajes Artísticos

Cohorte 2010. Olavarría

Docente de Taller de Trabajo Final: Prof. María Elena Larregle

Directora de trabajo final: Prof. Silvia García



Se parte de tres lugares en ruinas (¿no-lugares?) del NOA y Nuevo Cuyo, para desarrollar una investigación acerca de la hipótesis de tomarlas como material de una obra contemporánea de recorrido. Se cotejará con casos de artista que han tomado la ruina como material de su obra, y a la vez se contrapondrán las posibilidades de recorrido artístico según los conceptos urbano-periferia

TEMA:

Estética contemporánea de las ruinas: las ruinas como forma-trayecto.

INTRODUCCIÓN

Se analizarán tres lugares, donde se yerguen ruinas arquitectónicas. Pretendo unir lecturas y producciones previas, con la experiencia personal de recorrer literalmente los vacíos poblacionales del territorio argentino, tomando **mojones-ruinas**, que se encuentran al paso, en total estado de abandono y absolutamente silenciadas, pero que interpelan ciertamente desde su silencio:

1. La Iglesia de San Nicolás de Bari, en Ambil, La Rioja (fotografía de portada)
2. El Viaducto del Saladillo en Tucumán



3. El monoblock de la a Ciudad Universitaria en Tucumán.



Materiales documentales/fuentes

A efectos de evaluar la instalación del tema, acerca de cada uno de los sitios elegidos y sus posibilidades, analizaré los materiales documentales que se encuentran a disposición, para recabar datos, y de este modo valorar, el alcance, interés y difusión de los lugares situados en la periferia de los circuitos históricos, culturales y turísticos. Podrían clasificarse de la siguiente manera:

- Páginas y blogs destinadas al turismo en general
- Páginas y blogs de turismo sobre el NOA con las siguientes características:
 - En los casos de los tres lugares, estos materiales tienen un carácter enumerativo de los distintos puntos de un mismo recorrido o trayecto, y presentativo de algunos datos de localización, históricos y constructivos. Replican información y se reproducen unos a otros sin cita. En general son trabajos de particulares o de agencias turísticas, que carecen de seriedad y profundidad y suelen ser contradictorios en la información histórica que presentan.
 - Carácter descriptivo, del entorno (la geografía), del proyecto, y de los procesos históricos. Rescatan la monumentalidad de cada una de las obras y la incoherencia paisajística.
- Páginas y blogs de grupos de turismo aventura (rappel, motoqueros, fotógrafos):
 - Presentan las mismas características que los del punto anterior, con la diferencia que sus seguidores suelen autoconvocarse a recorrer esos sitios. Incluso tienen un carácter más organizativo en torno a esos recorridos y una mirada no exenta de romanticismo.

En tal sentido, dice el montañista **José Luis Tissone**: "Me sorprendió la falta de señalización y el mal estado de los merenderos", contó a LA GACETA, que recorrió el lugar el último fin de semana."¹

- Páginas y blogs reivindicativos.
 - Generalmente sostenidos por particulares que realizan propuestas en torno a la reivindicación del sitio, sin apoyo oficial y generalmente

¹ El viaducto El Saladillo es presa del olvido y del abandono. La gaceta. 14 de agosto de 2013

propuestas poco profundas, ingenuistas y no sustentables. "Con mis buenos amigos decidimos seguir la prédica de reivindicación y difusión de la necesidad de que retorne el tren"². Dan cuenta del abandono, el saqueo, el vandalismo. Denuncian públicamente o hacen llamamientos de poco impacto sobre entes y organismos públicos que deberían hacerse cargo del lugar.

- "Juan Murillo está pensando en formalizar un proyecto junto con su novia, que estudia Turismo, para diagramar un circuito que incluya Tafí Viejo. "El tramo entre nuestra ciudad y la de Trancas sería un primer paso muy sencillo. Claro que también puede ser más ambicioso, y llegar a Metán. Pero aunque sólo alcance el viaducto, una vez por semana, la idea es generar conciencia", puntualizó."³

- Páginas y blogs temáticos (sobre sitios y lugares abandonados, historia de los ferrocarriles, historia de la Ciudad Universitaria).

- Los primeros replican forma y contenidos de aquellos que refieren al turismo aventura, con profundización de la mirada romántica. Los segundos, son bastante profundos, documentados, con datos de mayor precisión histórica y algún tipo de lectura crítica respecto al pasado, la evolución y el estado actual de cosas.

- Trabajos de investigación.

- Hay pocos trabajos de este estilo sobre el tema, pero tres de ellos (que figuran entre las fuentes del presente trabajo) llamaron mi atención, porque provienen de universidades nacionales y extranjeras. Son los referidos al Viaducto de El Saladillo. Se centran en la historia sociopolítica en torno a su construcción y también a los procedimientos y dinámicas culturales y económicas que se generaron; refieren datos concretos en torno a la épica de esos procesos. Una de las cosas más llamativas, es que estos estudios más académicos, profundamente fundados y con profusa bibliografía refutan muchos datos e información que se encuentran masivamente en los materiales de corte más popular y por otro lado, los más consultados.

⁶ "Salvemos al túnel y Viaducto del Saladillo" tafiviejonoticias.blogspot.com.ar 18 de noviembre de 2008

³ www.rieles.com. [Plantean que el tren se destine al turismo](#). 20 DE ENERO DE 2011

En referencia a la iglesia de San Nicolás en Ambil, se encuentra sólo un trabajo en la web, y se centra en los problemas estructurales del edificio, brindando explicaciones acerca del porqué de su resistencia y proponiendo alternativas técnicas para su reconstrucción.

- Trabajos normativos en torno a cada sitio.
 - Aportan datos documentales importantes, tales como actas de tratamiento en el congreso, auditoría económica y declaraciones como patrimonio histórico.

Todos los materiales relatan un proceso histórico y sociopolítico por un lado (los más serios) y por el otro a localizan, describen y presentan un lugar. Aquéllos son más eficaces en torno a la precisión de los datos e información; éstos más efectivos en torno a dar conocimiento en torno a un lugar perdido. Los primeros hablan de un relato pasado, los segundos de una descripción en presente. No se habla en ninguno a futuro, ni tampoco de las eventuales posibilidades de su potencialidad artística.

Este trabajo no se refiere a las ruinas con pasado glorioso, ni a las ruinas que tuvieron la oportunidad de ser consideradas obras artísticas, escenarios de la historia; ni a las que cumplieron con una funcionalidad que les dio oportuno sentido; ni a las ruinas validadas por el turismo, o convalidadas como testimonio en pie, de las lecturas que en cada actualidad se hagan del pasado. Tampoco a las ruinas a quien alguien les da voz, para ser aún elocuentes en lo que representan.

Más bien, se tratará sobre 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, 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**. Ruinas que aún podrían contar, si alguien se sorprendiera y se

sometiera al abismo del pasado, la historia no oficial y no oficializada. Ruinas que se someten al avance del desierto o del monte y pasan a ser parte de esa naturaleza que las somete, las relega, las esconde y las domina. Ruinas del pasado, que aún se yerguen adustas y dignas, pero que no son ellas realmente pasado, sino que se explican a sí mismas con sorprendente actualidad cuando se toman como materialidad de una obra contemporánea.

Las ruinas, más allá de su poder evocativo que impulsa teorías sobre la humanidad y las culturas que las habitaron, crean un espacio escénico, donde lo ausente y aún el vacío, pueden convertirse en algo tangible. 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.

En ninguno de los tres lugares hay proyecto alguno efectivo ni de reconstrucción, ni de operatoria turística, ni de plan cultural. Llega el que quiere, y porque quiere. Las ve, el que está atento. Las valora el que se detiene más tiempo.

Las ruinas, ahí, aún artificiales construcciones de la humanidad, inmersas en la obra siempre continua, permanente y persistente de la naturaleza, provocan al ocasional transeúnte de esos mundos y recorridos escondidos, un especial extrañamiento, no siempre en el sentido romántico, sino como símbolo de una identidad superviviente.

Las ruinas de referencia en este trabajo, en cierto modo, han vencido al tiempo y le oponen resistencia al presente, pero aún no le han podido ganar.

La construcción sobre la ruina, desde las teorías acerca de recuerdo, acerca de la memoria, y acerca del olvido.

Hay artistas que trabajan partir de las ruinas. No en sentido romántico, sino con esta concepción de **recorrido**, o "**forma trayecto**" (Bourriaud, 2009, p.123), con el objeto de tomar a la ruina como **material** de una nueva obra. Algunos de esos artistas configuran el cuerpo de casos posibles de analizar.

Restaría aún otra pregunta que puede desprenderse de la hipótesis: ¿es posible transformar la ruina en material de la obra contemporánea, en zonas periféricas y totalmente olvidadas?

Se ha dicho que la posmodernidad no tiene ya tiempo para producir sus propias ruinas, y que como todo es descartable, produce más bien escombros, con la posibilidad siempre presente de la reconstrucción. Pero aún de esas antiguas y no tan antiguas ruinas, podría tomar el encanto y misterio de su propia materialidad, para hacerlas nuevos materiales de una **obra de recorrido**.

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.

Uniendo estos dos grupos de obras, aquellas olvidadas, y éstas de la contemporaneidad que parten de los objetos del olvido, el trabajo propondría una alternativa a esos sitios de la desmemoria, trayéndolos al presente como materiales de potenciales nuevas obras. En tal sentido, los objetivos planteados en esta investigación son los siguientes:

- Elaborar un recorrido, una idea – trayecto, tomando el paradigma de Bourriaud, recorriendo varias ruinas, en total estado de abandono.
- Desarrollar el concepto de ruina como modo de construcción, y el fragmento como material de la obra contemporánea.
- Investigar las formas de visibilización posible de las ruinas a través de la producción de obra contemporánea a partir de ellas.

Para llevar a cabo esos fines se desarrolló una metodología cualitativa, especulativa, y abductiva, bajo un paradigma hermenéutico que se nutre de la filosofía.

Se analizaron obras de artistas que utilizan como material, la ruina, ya sea interviniéndola en modo directo, o retomada en soportes no arquitectónicos, y el papel de la técnica en su transformación.

En cuanto a la dimensión filosófica, se plantean interrogantes que abren las obras, y las proyecciones dialécticas desde la obra hacia el sujeto, y viceversa.

En cuanto a la dimensión social del análisis, se planteó el diálogo de la obra con su contexto ambiental y el entorno social-cultural, así como las asociaciones y rupturas con su propia época, en tanto ruinas que la trascienden; la interpelación al espectador, desde la ruina, ahora transformada en una nueva materialidad. Por último el grado de circulación de las obras que toman a la ruina como material, los tránsitos y circuitos para la difusión de la obra y su comercialización.

HIPOTESIS

- 1) Las ruinas de la periferia pueden cobrar nuevo estatuto de obra artística, mediante una propuesta de Arte Contemporáneo.
- 2) Resignificadas o señalizadas, pueden transformarse en mojones de un recorrido topográfico, que las haga sitios del vacío y nuevos materiales de la obra contemporánea.

ESTADO DEL TEMA:

El trabajo artístico desde y con las ruinas. Antecedentes:

El estudioso de las ruinas: Giovanni Battista Piranesi

Arquitecto y grabador italiano (1720-1778), Piranesi, desarrolló una profusa labor como estudioso e investigador de las ruinas etrusco - romanas y helénicas, que representó en completas colecciones de estampas en aguafuerte. Sus estudios brindaron importantes aportes a la construcción del neoclasicismo. Con un espíritu prerromántico, en sus estampas transformó esas ruinas en edificios en plena gloria, ya que las tomó como material para una obra que no era de copia e imitación, sino de interpretación libre de lo que observaba.

En una de sus colecciones de grabados, "Cárceles inventadas", en base a ruinas romanas, creó fantásticas estructuras de prisiones y calabozos, pasadizos y túneles que no llevan a ninguna parte, con escaleras imposibles, casi como preanuncio de las de Escher.



La ruina y el pensamiento Romántico

El Romanticismo proponía como base de su teoría, la valoración de las ruinas como síntoma de la perdurabilidad de las construcciones humanas, en el tiempo y en el espacio, pero siempre inmersas en la naturaleza, que las acoge dentro de sí y modifica su morfología. La ruina romántica aporta la certeza de la destrucción de la cultura a manos de la naturaleza, que siempre se asume trágicamente; la fascinación por los testimonios de la historia; la conciencia de la fugacidad, de lo efímero y de lo transitorio. El hechizo, nunca está dado por la historia más reciente, sino por la historia remota. La ruina clásica es tratada como objeto, y representa el triunfo de la barbarie sobre el gusto, pero aporta serenidad. La ruina medieval es tratada como idea, y aporta inquietud.

El pensamiento estético de Krause (1781-1832), encarna el espíritu romántico de la época y brinda la clave para entender el valor estético de las ruinas según esta concepción. Sintetiza el valor de la ruina como un espacio de encuentro entre el espíritu del hombre y la naturaleza. Desde lo simbólico, las ruinas se yerguen como testimonio de la caducidad de la obra humana y la cultura. El triunfo del tiempo sobre la propia fuerza.

Para el romántico, las ruinas encarnan lo heroico, lo épico y lo patético. El agrado en referencia a la ruina, tiene que ver con el sentido de disolución de la obra humana; de la caída, el ocaso y el someterse a la cadena incesante de la mortalidad; de las apariencias hecha obra. En esas obras se hace un tratamiento poético del tiempo y su continuidad: "El mundo es viejo y yo me paseo entre dos eternidades" (Diderot, s.f.), la doble ausencia del pasado y del futuro. Un ejemplo en la construcción de **ruinas facticias**, fueron los arquitectos Galli-Bibbiena, familia de arquitectos y escenógrafos, que

trabajaron en casi toda Europa entre los años 1680 y 1780, creando fantásticas escenografías para ópera.

La Ilustración, aporta elementos al Romanticismo en torno a una construcción de una estética de lo bello y lo sublime (Edmund Burke, 1729 – 1797), pero desde lo filosófico y lo artístico, se asume como una radical postura estética frente a la naturaleza, donde la vivencia de lo pasional (eros y thanatos) implica una síntesis entre el arte, la vida y el tiempo interior. Lo sublime se vive siempre en soledad y en oscuridad. La naturaleza se abre y se comprende sólo a través del arte (Gustav Carús, 1789 – 1869). El romántico advierte el triunfo de la naturaleza sobre el arte, aunque éste sea el único medio de acceso a su conocimiento. Pero mientras la Ilustración vive pensando en un tiempo utópico, el romántico es un desesperanzado, y la obra es una forma de protesta contra una época en la que se sienten defraudados. La ruina romántica se abre y concibe como un nuevo espacio estético, mental, caótico y vehemente, de regeneración artística. El porvenir de la belleza es la muerte, que en sí misma, abre nuevamente a la vida, con una concepción cíclica.

Albert Speer (padre): el arquitecto del nazismo y su “teoría sobre el valor de las ruinas”

Albert Speer, fue el arquitecto preferido de Hitler. Alrededor de 1938, desarrolló su “teoría sobre el valor de las ruinas”. Dicha teoría preconiza el valor de la ruina como símbolo anticipado. Los diseños se realizan teniendo en cuenta anticipadamente y con toda intencionalidad, la apariencia futura, ya como ruina. La arquitectura, alcanza entonces su sentido pleno, en el futuro.

La construcción arquitectónica, mediante determinados materiales y con el cálculo de los principios de la estática, se planifica pensando en el despojo de los materiales más frágiles y perecederos, cuando sólo queden en pie las estructuras, pensadas ya, en una dignidad que se les parezca a las de las ruinas romanas.

El feísmo y la estética de las ruinas. El Techo de la Ballena:

El Techo de la Ballena, grupo de vanguardia venezolano (1961-1969), manifiesta la destrucción del objeto estético convencional, como modo de

provocación, descubrimiento ante los otros y escarnio, a través de lo grotesco y lo necrofilico. Para este grupo, crear es destruir; hay una ruptura en la sintaxis de la obra, porque el **impulso creador** es en realidad **impulso de destrucción**.

“Los balleneros” proponen espacios y objetos dislocados, destruidos, para provocar “náusea”, desagrado. Con la misma inspiración prerromántica, y la preferencia por un caos casi barroco, se sitúan sin embargo, en las antípodas del gusto romántico. Tienen en común una estética centrada en la ruina o lo ruinoso, pero la fascinación está dada por “la fealdad” de la destrucción y no por un ensimismamiento con la belleza sublime de lo nostálgico. Mientras los románticos proponen una naturaleza desculturalizada, para “los balleneros”, el hombre y su poder de destrucción, son el paisaje. Proponen en tal sentido, un arte de construcción adversativa y aporfa estética, proponiendo la conclusión del concepto de estilo como sinónimo de depuración, perfección, o características cerradas y comunes.

Simón Marchán Fiz y la estética de la naturaleza

El autor aplica las ideas de un naturalismo romántico a la estética de la construcción arquitectónica contemporánea, a través de la metáfora artística de la “cristalización”.

En la morfogénesis de la arquitectura, interviene un proceso de imitación y semejanza de las configuraciones cristalinas y de las leyes naturales que rigen su conformación. Esa imitación activa una determinada representación de la imaginación, en cuanto a la semejanza o analogía de configuraciones, formaciones, estructuras, geometrías, física y química de los materiales, simetrías, traslaciones y rotaciones.

En la arquitectura actual, especialmente la arquitectura de vidrio y de cristal, se procede con fracturas, perspectivas múltiples, frontalidad desestabilizada, geometrización prismática, forzada y “cristalina”.

La metáfora de la cristalización, se transforma en idea estético-proyectual, desarrollando entonces, una estética de la materia, en la imitación de los modos de operar de la naturaleza, tanto en procesos de abstracción como de figuración (a través de una estética formal en torno a la semejanza con las

formaciones naturales). Esa concepción se aplicaría a las concepciones deconstructivistas, que imitan la ruina futura en la concepción misma del proyecto arquitectónico. Descomponen la arquitectura y los volúmenes desde adentro, generando una percepción de inestabilidad, con una apariencia de desorden controlado e incluye la idea de la fragmentación.

Capítulo 1: MARCO TEÓRICO

Sobre el concepto de altermodernidad

Nicolas Bourriaud (2009), instauro el término “altermodernidad” (p.25), para definir el período estético que caracteriza al siglo XXI, y desarrolla una “**estética del desplazamiento**” (p.90).

Se ha hablado de alteridad para definir "al otro" desde "uno", es decir, desde el "yo", la primera persona del discurso. Ese término, emana a mi criterio de la singularidad y el individualismo. El concepto acuñado por Bourriaud, "altermodernidad", implica en realidad una dialéctica social y estética, entre pares, donde el "yo", también es un otro para otros, y con "**otros otros**". El concepto saca al "yo" de su egocentrismo pero no le resta identidad. Elijo este concepto, no como sinónimo de **lo contemporáneo** que atraviesa temporalmente a todo un contexto sociohistórico, sino para definir el modo de arraigo precario, a cualquier cultura, lugar y tiempo, tomando elementos que no nos restan singularidad, sino que nos permiten recorrer un universo con perpetuo retorno a la propia identidad.

El trayecto, se instala como principio de composición. La forma de la obra, se expresa como **recorrido**. Esa **Forma-recorrido o Forma-trayecto**, combina las formas de la ruina, en permanentes líneas trazadas en el tiempo y el espacio. Hay un imaginario nómada de geografías e historias a recorrer, un espacio topológico donde es posible explorar las relaciones de convergencia, continuidad, interconexión, uniendo coordenadas de sitios lejanos en el espacio o en el tiempo. El artista altermoderno, construye sus recorridos actuando como operador de esas conexiones, recortando fragmentos de significación, construyendo sus recorridos tanto en la historia como en la geografía (psicogeografía, como interdisciplina). En esos recorridos e itinerarios hay un diálogo entre el sujeto y la superficie que atraviesa, y también una simbiosis entre lo real y lo virtual, despojando a aquellos fragmentos que encuentra en su recorrido de las circunstancias que lo rodean o lo rodearon, y tomándolos como materiales de su obra, resultado de ese recorrido (Bourriaud, 2009, p.123)

El **vacío**, desde su raíz latina, se autodeterminaría por la ausencia de materia o elementos, pero también por su dispersión. Es en ese sentido, que tomo el concepto de vacío para este trabajo, pero, acordando con Chillida, no creo que el vacío sea la nada, sino aquello que da origen a la construcción del espacio. Es en ese vacío de materia dispersa, ese en ese vacío por soledad, y es aún en los vacíos que se abren en el abigarramiento, que perforan la densidad, que están acorralados por la materia, donde mejor se podrían desarrollar las obras de recorrido. La forma-trayecto, adquiere entidad en ese recorrido-secuencia que une parajes que activan el vacío. Y lo activan con materia, en este caso, la ruina, el fragmento.

Materialidad, operaciones y procedimientos de la altermodernidad

La **forma-trayecto**, implica líneas imaginarias de un recorrido en el tiempo-espacio, articuladas no ya por una geometría lineal y estática. Tradicionalmente el tiempo era entendido como sucesión (**diégesis** o tiempo cronológico), y el espacio como simultaneidad. Recordemos que la linealidad está en crisis, y que la característica central de la modernidad, es la **multiplicación** (operación mental predominante). La Altermodernidad, tiene su repertorio en la espacialización del tiempo, en un ida y vuelta entre los recuerdos y las anticipaciones. La idea ya no es lineal sino laberíntica.

Si para lo posmoderno, los orígenes eran el punto de partida, para la altermodernidad, el punto de partida es la globalización. O más bien los desechos que deja la globalización en este caso, en la periferia. En los casos relevados, la construcción de poéticas contemporáneas en torno a los fragmentos, ya no detalles que remiten al todo, sino piezas disociadas de aquel todo que le dio origen, es posible. Esos fragmentos se constituyen en materialidad para la obra contemporánea. El hipertexto se instala en el diálogo entre esa materialidad y la vida pública, generando la poética en torno a las preguntas a las que remite en términos metafísicos.

Cuando Gauguin, inmerso en un contexto exótico, pinta sobre él, no lo explota, sino que lo traduce. Justamente, la "**traducción**" (Bourriaud, 2009. p. 155) es la piedra angular de lo diverso, de lo alterno. El acto ético central, es la metáfora del **viajante nato**, capaz de percibir la diferencia en toda su identidad e intensidad. Es la figura del **éxota** (Segalen, s.f.).

Este viajante nato, no es un romántico, **sino el que logra volver a sí mismo después de haber atravesado lo diverso, y sigue siendo un cuerpo extraño en las sociedades que visita. Un errante.** (Segalen, s.f.)

El éxota, más lo exótico, coproducen lo diverso. **El objeto artístico, es ahora un objeto relacional** (Bourriaud, 2006, p.18), donde hay una presencia simultánea de puntos de vista. En el campo de lo cultural, no se presupone la existencia de un yo más jerarquizado que la mide (con una concepción positivista, de la modernidad y de occidente). Entonces no un yo y otros. Sino **otro, con otros más-allá**, y la mirada de ninguno sería de mayor preeminencia (Antropología simétrica).

El artista, ese errante, éxota, es un **semionauta** (Bourriaud, 2006. p.142). Un navegante entre símbolos de diversa procedencia, creador de recorridos en un paisaje de signos, habitante de un mundo de fragmentos. Es él quien realiza en forma deliberada como Gauguin, la traducción de un mundo exótico, en forma deliberada y compartida con otros de su presente y de su territorio, o de otras épocas y lugares. Hay interacción, acción compartida con los demás. **El modelo de composición es la práctica errante** (Bourriaud, 2009, p.104). Hay una **estética del desplazamiento**, idea de marcha, itinerario y navegación; idea de dispersión; modos de encontrar lo disperso y unir los nodos que activan esos sitios, para darles un nuevo sentido. Capta la ciudad y sigue su movimiento, pero a su vez puede captar el vacío y las distancias y reducirlas. La obra se transforma en un banco de montaje; ya no es testigo, sino que se usa para señalar, el relato es ficcional, pero no ficticio. Desde la metáfora se habla de diversas realidades.

La producción se vale de lo encontrado. Así, las obras o sus materiales son **desterritorializadas**, arrancadas de su contexto local, para asignarles nuevos sentidos.

La traducción es la operación privilegiada de la Altermodernidad, que implica establecer transferencias, conexiones y el pasaje de un régimen a otro. La tecnología genera obsolescencia (hoy se puede escuchar música con la PC, y el equipo de sonido se vuelve obsoleto; se centrifuga con el lavarropas, etc.). La digitalización atenúa la esencia de la fuente (¿quién sabe la procedencia u origen de todo lo que hay el omniarchivo?). La traducción opera en el sentido de realizar:

- **traslaciones**, (de un tiempo a otro, de una cultura a otra, de un espacio a otro), interrelacionando toda una diversidad de narrativas culturales.
- **transformato** (de un formato a otro. Ej., de video a fotograma)
- **transcodificaciones** (de un código a otro. Ej. De música a video)

La **interforma**, demanda el **azar** como principio, un efecto carambola denominado materialismo aleatorio, donde es posible la desviación, la captación de flujos, el registro de colisiones, distantes a veces de la intencionalidad del autor. No preguntarse principio ni fin sino subirse a la oportunidad.

La obra de arte ya no es un principio terminal, sino **momento**. Punto cúlmine de una **cadena que vincula episodios de una trayectoria. La obra tiene la capacidad para integrarse a otros relatos y traducirlos. Es eso reside la "radicantidad"** (Bourriaud, 2009, p.48).

La estética errante, la estética del desplazamiento, las formas-trayecto, están ligadas por **la metáfora del viaje** (Gianetti, 2004, p.5), que no es una moda, sino signo de una evolución más profunda. Es la era del "**homo viator**" (hombre viajero) (Bourriaud, 2009, p.131), el **trayecto, es el principio de la composición**: movilidad, Desplazamiento y travesía.

En este tipo de composición y de modo de producir, influyó la Internet, espacio hipertextual, donde para recorrer los links es necesario ser un **websurfing** (Bourriaud, 2009, P.132). Estas prácticas de la actualidad, inciden en los modos de pensamiento y representación; requiere de una marcha mental. La forma de la obra se expresa como recorrido, y hay una manera hipertextual y cinética de elaborar objetos.

La forma-trayecto es forma-orientación, y el artista un operador de conexiones tiempo-espacio.

La **subjectividad radicante**, es la nueva modalidad de representación del mundo. Un espacio fragmentario, donde se mezcla lo real y lo virtual, hasta con confusión de marcos temporales, donde cobra sentido la expedición y el descubrimiento. Hay un presente en marcha hacia el pasado y hacia el futuro. Un acceso a la memoria, un viaje al pasado despojado de las circunstancias que lo rodean.

Estos conceptos y modos de operar, se emparentan con **la teoría de la deriva situacionista**, en que el Arte se ha transformado paradójicamente en ciencia y método para entender lo urbano. La deriva situacionista, planteaba modos lúdicos de encuentro y de planteo de situaciones, atendiendo a los requerimientos y los hallazgos documentales. El perderse, el desorientarse en la ciudad, es según Walter Benjamin,

un modo de aprendizaje. Se emparenta la idea con la "**estética de la errancia**", de Bourriaud, donde el "*homo viator*", el viajero nómada, se pierde y recorre un universo de significados posibles en esos viajes que en la era de la virtualidad, pueden hacerse incluso quedándose en un solo lugar. La Internacional Situacionista planteó el usar los recursos que ofrece el arte, como modo de plantear situaciones y soluciones a los problemas de la vida cotidiana.

Pero tanto la estética de la errancia como la estética de la deriva, se refieren a los ámbitos urbanos como condición y de apropiación de ese territorio. La pregunta a confirmar sería, ¿es posible trasladar esas concepciones al terreno de la periferia?

El concepto de periferia, se asocia a la polarización centro-periferia, sistema ordenador en lo político y económico, que alude en general y en forma directa a la dicotomía, industria-agricultura. No hay una aplicación restringida para referirse al concepto centro-periferia. Puede aludir a Norte-Sur, primer-tercer mundo, urbano-rural, etc. Esa dualidad en términos generales, puede aludir a las desigualdades sociales y económicas, y a la desigualdad en el acceso, circulación y visibilización de los bienes culturales. Un centro hegemónico y un centro subordinado, que en el mejor de los casos, recibe en forma pasiva desde lo cultural, lo que produce el centro, pero no le está permitido generar procesos de elucidación de sus propias producciones culturales y artísticas, más que en escenarios caracterizados por el exotismo. Impacto y público, son dos dimensiones a analizar en el terreno de la producción artística en la periferia.

En el gobierno de esta dualidad, la periferia tiene pocas alternativas: o guarda silencio, o genera circuitos alternativos de producción cultural, cerrado a su propio territorio, o espera a que otros instalen sus propuestas en lo periférico, u obliga a sus propios artistas a una **diáspora**, a una dispersión hacia lugares que les permitan visibilizar su cultura en la vidriera más masiva de lo céntrico o a abordarla ya desde lo sincrético. 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 producción artística y cultural de la periferia, es sometida a un **insilio**, a un "exilio interno", donde no puede desarrollarse, o desarrollándose no puede validarse.

La periferia entonces, queda al margen de la macrohistoria como historia de lo global e historia oficial y oficializada. 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.

Esos sitios de la desmemoria oficial, que guardan ruinas que podrían ser materiales de la obra contemporánea, que pueda de algún modo develar la microhistoria aunque sea a través de la cita, quizás sean lo que Marc Augé llama, "los no-lugares de la sobremodernidad"(2000, p.36).

Las ruinas como sitios del vacío

Heidegger (1970), en un vasto escrito sobre el Arte y el Espacio, manifiesta que de alguna forma, el vacío absoluto, sin direcciones definidas ni fuerzas de oposición, sin localizaciones, se encarna y materializa en el espacio como una forma de construcción simbólica que permite limitar la poderosa vastedad e infinitud del vacío, y devolverle una escala más humana, ya que el vacío traería el temor de “no tener donde abismarse”. Las cosas, los objetos, como mojones en ese espacio, delimitan sectores espaciales como “sitios” de ese vacío, que cobran corporeidad y presentan referencias para la localización espacial. Es más, el sitio es “la cosa”. Los espacios entre sitios, definen los parajes del vacío. Los sitios, serían los estados de reposo de ese vacío, que es un **vacío activo** o que se activa mediante esos sitios (pp.113-122).

La ruina, podría ser la mediadora para la materialización de esos sitios en la apertura de los parajes que los abarcan. Permitiría la liberación de los sitios: los volúmenes harían visible a los sitios. El vacío no es la nada, sino que se juega en el buscar y diseñar esos sitios, y el vaciar aparecería como leer, en el encontrar qué obra en el sitio.

En las Artes Visuales, se pueden hacer recortes del vacío, como un marco superpuesto a lo que el ojo puede capturar en una sola mirada. O la foto de ese instante. Sin embargo, ese recorte no es tan inerte ni tan pasivo ni tan poco vital como algunos podrían suponer. Los sitios y parajes de ese vacío, aún desprovistos de **espacialidad** en términos de sus indicadores de representación, pueden cobrar valor

metafórico, con intencionalidad o por casualidad. En esas ocasiones, el vacío le juega una mala pasada a los objetos, e impone su desigual poder. Entra en superioridad. Ya no es el pretexto del espacio donde los objetos y las formas discurren; ni fondo perforado por el protagonismo de la forma; se mete y participa en el diálogo entre la forma y el espectador. Convoca, interpela, grita o le susurra al espectador, y más, lo hace participar. En la contemporaneidad, ese poder metafórico del vacío, se hace más relevante hasta en lo más cotidiano.

El vacío en las Artes Visuales, viene a contraponer al “horror vacui”, el “horror pleni”, y en estas miradas que podemos hacer sobre algunas obras de todos los tiempos, donde el vacío se viene sutilmente a colar para decirnos algo al oído, o a gritarnos en la cara, señalan que el vacío y la ausencia, a veces pueden ser más eficaces metafóricamente, que la presencia y los llenos. Que la sutileza y lo borroso, que la amplitud y la imprecisión del vacío, pueden realizar señalamientos cuanto menos tan profundos como los que se puede hacer desde la mayor denotación y connotación que tiene lo formal. Es el vacío quizás más ambiguo, y de mayor opacidad, y puede jugar nos malas pasadas desde nuestra visión occidental, que a veces revela una cierta incapacidad para apreciar la ausencia y lo despojado. El vacío se impone entonces la obligación de avanzar sobre las formas y sobre el espectador, para llamarles la atención, y poder marcar presencia, incluso a través de la ausencia, donde **la figura es lo que se omite.**

El vacío tiene la capacidad de ser más indicial y sutil, pero a la vez, la potencia de permitir el retorno a lo formal, y permitir posibilidades de su ubicuidad: abre un mundo de oportunidades representacionales, en ningún modo lo cierra. El vacío en el Arte, recarga aún posibilidades de su propia materialidad, para hacer evidente –aunque a veces velada-, su existencia. Lejos de ser homogéneo, adquiere su propia densidad, su propia topografía.

El vacío ha sido interpretado en las Artes Visuales, como territorio pasible de ocupación por la forma, relegado a rendirse ante el sólo poder de las significancias y sentidos que puede disparar el objeto representacional. El vacío sin norte ni direcciones de ninguna clase, parecería obligado a materializarse en espacio plástico, continente de la forma, contenido por los límites del soporte, y reino de distintas configuraciones y relaciones. Rendirse al dominio de las tensiones y a ser protagonista secundario, fondo perforado por la forma.

Fuerza, vacío, ausencia. Fragmento, ruina, carencia. Fuerza paradójica la del vacío. Del vacío físico, al vacío en la obra artística, que con presencia intencionada o no, carga de sentido incluso a la ruina que pretende robarle su protagonismo.

El vacío representacional, el fragmento aislado puede tener capacidad metafórica. Se puede discurrir desde una casualidad, a una causalidad, a una intencionalidad en la existencia, representación y uso del vacío y el fragmento. **El vacío representacional no es equivalente a la nada y carente de cualquier posibilidad de sentido, y es posible de representar y activar a pesar de su inmaterialidad.**

La definición de las palabras, vacío, ruina, fragmento, le asignan un sentido negativo, pasivo, de falta o carencia, y susceptible de ser llenado u ocupado por otra cosa, y al decir cosa, hago **diferencia entre la no-materia y la materia**, aquello que está ausente por carencia o sustracción.

Espacio-tiempo

El vacío, en cierta forma, interrumpe la concepción lineal del tiempo y del espacio. La secuencialidad rítmica, y la noción de equilibrio en un mundo expresivo regulado por normas.

“El vacío no es la nada, sino la matriz del espacio”, y también del tiempo. Las concepciones más actuales de la arquitectura, ponen su sentido en la manera de asumir y tratar el vacío, y artistas como Chillida, crean una poética del vacío, una estética de la retracción que les permite “meterse adentro” de ese vacío, y llegar a palparlo. En cierta forma hacer material el acto de “soltar”, para ya no trabajar con la forma sino “manipular el vacío”. Puede anularse cualquier referencia a la distancia espacial y reducir el tiempo anulando la línea temporal. Permitir la entrada del vacío en la forma del sitio, con toda su carga de ambigüedad, de opacidad y de azar, permite definir también características del discurso poético, y la producción de la metáfora, y a través de ello, asumir su propia pregnancia. (Chillida, s.f.)

Las ruinas -como las obras de Chillida- conquistan el espacio, no se subsumen a él. El vacío queda atrapado en el interior de la ruina, y es más pregnante que la ruina misma. Pero para el objeto de este trabajo, ya la ruina, otrora obra arquitectónica, no es ya la obra. Sino el objeto que activa el sitio del vacío, y material por tanto, de la

obra contemporánea. La reproducción de la obra de Kandinsky imantada, en la heladera, y el arte por tanto, fuera de lugar, fuera de los museos, la obra más allá de la obra y de los circuitos tradicionales de producción-reproducción-circulación

En estos mundos ficcionales creados a partir de la ruinas, se producen algunas cuestiones referentes a la caracterización del espacio-tiempo.

Hay una fractura entre el espacio real y el representacional, en su concepción clásica. La obra arquitectónica matérica, completa, situada en un espacio real y rodeada de vacío, da paso a la ruina, fragmentaria, también ubicua en un espacio real, y rodeada de un vacío que la penetra, y es quien la fragmenta. Como ruina, y tomada por otro artista, el edificio ya pierde su calidad de obra y se transforma en material. El espacio real pierde su territorio. Se desmaterializa como tal y en una obra mediada por la tecnología se rinde ante la cuarta dimensión. Entra en juego el tiempo como una de las dimensiones del espacio.

Aquellos planos tridimensionales previos a la obra, axonométricos e isométricos, quedan en el olvido. Ahora la obra, audiovisual, performativa, fotográfica, es una construcción dinámica, laberíntica y hasta transitable dentro de su virtualidad. El espacio cobra una nueva realidad. Hay una noción dinámica de las representaciones topográficas.

El espacio que ocupa la ruina, se biloca en tiempo y espacio. Recuperada como material de la obra contemporánea y con distintas posibilidades simbólicas y ficcionales, remite al pasado, pero se reedita en el presente. Situada en la periferia cobra otra ubicuidad: allí donde se presenta o se exhibe la obra contemporánea que la rescata del olvido y la desmemoria. A la vez que se anula la distancia espacial se reduce el tiempo, entre aquello que fue y eso que es. La ruina que cobra una nueva entidad matérica se viraliza, a través de las posibilidades tecnológicas y digitales del mundo presente, atrae las miradas sobre sí. Conquista el espacio virtual, y es transportada en el lugar que ocupe la nueva obra y en el circuito que realice.

En los casos analizados, en la historia de la ruina como tal se evidencian los infructuosos intentos de rescatarla de su abandono, del olvido, y de la destrucción. La imposibilidad de rescatarla de la fragmentación y devolverle su integridad. La obra contemporánea, puede hacer posible un salto del mundo real al ficcional, develando o no el sitio de origen de la ruina. Aquella obra que fuera, se reedita en otro tiempo, en otro espacio, y en otro formato.

Tiempo y espacio intercambian y comparten propiedades. La obra de los artistas analizados, usan no la ruina ya en una instancia contemplativa sino como material, instalado en un presente sin nostalgia. Exploran el pasado solamente como viajeros de un mundo desconocido.

La estética hoy, demanda un cruce del espacio y del tiempo. Una espacialización del tiempo para volverlo tangible, y una temporalización del espacio para hacerlo durar.

Ruina, fragmento y periferia.

El término **ruina** viene a designar en modo genérico, todo aquello que tiene ver con la destrucción, la decadencia o los restos de algo que fue, en su todo, su totalidad completa, o apogeo. En forma más restringida al motivo de este trabajo, se refiere a los restos de la arquitectura que se han deteriorado o semidestruido por efectos del tiempo, la naturaleza, el abandono, la falta de mantenimiento o la destrucción deliberada. En cualquier caso, lo que haya condicionado la aparición de esa ruina, siempre se trata de un hecho político, aún cuando se la condiciona a través de la omisión.

En la actualidad, las ruinas pueden ser validadas a través de distinto tipo de reconocimientos, sea desde la restauración, la conservación del patrimonio, desde operatorias turísticas o simplemente desde una fase documental de revisión histórica. En el terreno del estudio de las ruinas que deviene en su validación de alguna forma, hay un entrecruzamiento de lo antropológico, lo sociológico, lo histórico, lo cultural, lo político y lo estético.

Ahora, ¿por qué las ruinas tienen su estética? Las ruinas como motivo de reflexión estética, moral y filosófica en general, aparecen en el repertorio de las ideas, a partir del Renacimiento. En un principio, asociadas como ya se mencionó, a lo sublime, a lo bello, y también a lo simbólico y alegórico, en torno a la fatuidad de la vida humana, y lo evanescente y frágil del poder temporal. En cualquier caso, las ruinas tienen un alto poder evocativo, en un principio relacionado con lo nostálgico y romántico, y en la actualidad, podrían ser tomadas como material de la obra contemporánea, en términos de generar corrientes de interpretación y sentido desde lo metafórico, ya pensando en

el empleo más dinámico y transformador de lo heredado, y en el terreno de las nuevas opciones.

La ruina abre el campo a la transformación, la memoria, la mejora, la renovación o la recreación. Los nuevos significados simbólicos, sustituirán necesariamente al significado original o a su funcionalidad, abriendo un paréntesis en lo completo – construido – pleno – total, en términos de abrir una brecha en el tiempo y espacio, e instaurar un nuevo ritmo que podrá tener que ver con lo estático-dinámico, el olvido-memoria, lo lento-rápido. En términos de espacio también, remite al vacío, la ausencia, y se torna ambigua en términos de materialidad porque la figura presente se completa con lo ausente. En la era digital, se altera la relación de la memoria, el recuerdo y la promesa de duración. Se altera el rodar del tiempo, y ya la ruina no hace evocar, volver el tiempo y la mirada atrás, sino que puede movilizar nuevas energías simbólicas.

Tradicionalmente, en el arte a partir o con **la ruina**, podemos distinguir la **ruina facticia** y la **ruina irreal**. La primera es una falsa ruina que se instala en paisajes auténticos, con una esencia material real, pero en plena ficción, no imita, sino que **se instala**; la segunda, es aquella que sólo existe en la obra, en la que hay una diégesis imaginaria con un pasado desaparecido.

La **ruina anticipada**, es aquella que se prevé planificadamente a partir del momento mismo de la construcción arquitectónica original, calculando tiempos de deterioro, resistencias de los materiales, y las condiciones de su destrucción, pero previendo su imagen y estética a futuro, en estado ruinoso.

La estética del fragmento

La idea de ruina como **fragmento** nos conduce más bien, a una "yuxtaposición dialéctica de fragmentos" (Bourriaud, 2009, p.54), en la que hay una disociación del todo originario, característica además, del posmodernismo estético. El fragmento (los fragmentos), muchas veces sin una raíz única o común, puede crecer simbólicamente o metafóricamente, en cualquier y toda dirección, fluidamente. El fragmento puede ser usado entonces, como material revitalizado estéticamente, y desvitalizado del contexto que le dio origen, puede ser usado incluso, para la **cita**.

Si bien la teoría de la recepción tiene un componente semiótico que cerraría la interpretación de una obra a un entramado del código que se rige por determinadas normas, y la estética del fragmento deviene de aquella, ésta trabaja sobre la interpretación en torno a una obra de deterioro notable, en mal estado, o incompleta.

El fragmento, explica la teoría, activa la imaginación. Cuando hay una alteración de las dimensiones de tiempo/espacio/medio/forma, se produce un cambio de mirada. La estructura semiótica no se transforma, pero el “observador” percibe o plantea nuevas relaciones. La obra destruida o derruida por el paso del tiempo, es un **texto incompleto** que abre las puertas a una nueva discursividad, a través de la conjetura y la aproximación en torno al todo incompleto, a la reconstrucción o a la reelaboración, es decir en este último caso, de un refuerzo de la función estética, ante la pérdida de otras funciones como puede ser la utilitaria, generando ya una nueva forma.

El fragmento desvinculado a veces del entorno, y otras veces del contexto, puede ser regenerado y traducido de un ámbito a otro. **El arte contemporáneo no explota ese fragmento exótico sino que lo traduce**, en este caso mediante imágenes y modos contemporáneos.

Habría que hacer una distinción entre las posibilidades de validación (estéticas, turísticas, económicas, etc.) de las ruinas ubicadas en ámbitos urbanos y de aquellas que están en zonas aisladas o en la **periferia**. Por un lado, esas posibilidades, se transforman en un vehículo de la relación entre grupos, en un entramado que aglutina a las masas por ejemplo, a un peso que involucra desde el *merchandising* hasta el mercado de arte. La concentración de producciones y proyectos (artísticos, turísticos, económicos) en los centros urbanos en general, pero referidos a las ruinas en particular, genera abundancia de opciones simbólicas. En el arte contemporáneo, lo urbano se instala como paradigma de la representación. En la periferia, esas ruinas que incluso se pueden evaluar como distribuidas en abundancia dispersa, se silencian doblemente, por la carencia de propuestas. Distancias de la dispersión, que significan grandes vacíos, donde las ruinas en el recorrido, son sitios que activan ese vacío. La contemporaneidad y sus recursos, tiene la posibilidad de sustituir la idea clásica del espacio con obras temporales y dinámicas, donde se quiebra el espacio-tiempo, y se puede reducir la distancia.

Capítulo 2: Sitios de la desmemoria. Análisis de ruinas que activan vacíos.

1. Viaducto de El Saladillo, Tucumán

Ubicación y acceso

El viaducto de El Saladillo, se encuentra en la provincia de Tucumán, en el departamento de Tafí Viejo a 27 km de su capital, y a dos kilómetros de la ruta nacional 9, en la entrada del Dique conocido como El Cadillal, pero que se denomina oficialmente "Celestino Gelsi". Inicialmente la ruta 9, pasaba por debajo de uno de los arcos del viaducto, pero en 1940 se cambió su trazado, y ahora se llega, por una senda consolidada de 4 km.

Tafí Viejo, albergó los talleres ferroviarios más importantes de Sudamérica.

Historia

Esta obra constituyó un hito en la historia ferroviaria del país, porque su construcción fue un símbolo en torno a la ingeniería civil, de América Latina y sin antecedentes en toda Sudamérica. Según algunos datos históricos, habría sido el Ingeniero Guillermo White el autor del proyecto o al menos quien lo autorizara. Otros datos indican que el proyecto fue iniciado por el Ingeniero Cristóbal Giagnoni.

Ni bien llegó el ferrocarril a Tucumán, se empezó a planificar la prosecución del trazado ferroviario hasta Bolivia. Esta obra, debió sortear numerosos obstáculos de los relieves geográficos, ya en el tramo entre Tucumán y Tafí Viejo, hay una diferencia de altura sobre el nivel del mar de 180 metros. El viaducto de El Saladillo particularmente, situado en una hondonada que atraviesa el río El Saladillo, se planificó en 1881, y se inició con la construcción de un túnel cavado a pico y pala a través de la montaña. El túnel revestido de ladrillos, estuvo terminado en 1882, y el viaducto en 1884, pero fue inaugurado por el presidente Julio Argentino Roca, tucumano de origen. Por allí pasaba la prolongación del las vías desde Tucumán hasta Metán en Salta.

Las locomotoras de vapor, que transitaban inicialmente el viaducto, y para las cuales había sido pensado, pesaban alrededor del 27 toneladas, pero progresivamente fueron reemplazadas por otras, también a vapor, pero con mayor capacidad para almacenar agua y por tanto, con mayor autonomía de viaje. Esto cuadruplicó su peso, lo cual junto a una mayor velocidad, y consecuente trepidación de la construcción, habría sido la razón por la cual la estructura del viaducto empezó a tener fallas estructurales en 1922, particularmente en uno de los arcos próximos al cerro, con poca profundidad en los cimientos, lo que sumado a la erosión del suelo, condujo a que en 1927 fuera clausurado definitivamente, el túnel cancelado, y el viaducto reemplazado por otro en 1929, de hierro, que se encuentra a pocos metros y que aún permanece en servicio.

Declarado Monumento Histórico nacional en el año 2000, las comisiones de cultura, obras públicas, y transportes de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación, en su orden del día N°3199 de 2003, pretenden adoptar medidas para su custodia, conservación, refacción y restauración, con un proyecto de declaración que resuelve petitionarlo a la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos. Como dan cuenta algunos de los documentos menos oficiales, esto nunca aconteció y la obra aún se encuentra en estado de abandono:

“Paradójicamente, hasta los propios tucumanos poco la conocen, muchos no la tienen presente y, en consecuencia, no es posible calibrar las potencialidades que atesora. Esta situación no nos puede llevar al asombro cuando, en general, la moneda corriente en nuestro medio –a pesar de nuestra mentada cultura– fue dejar en el olvido todo lo vinculado al pasado, sin siquiera considerar su valor patrimonial o de uso, propósito que inquietó desde hace tiempo a cualquier pueblo civilizado del mundo.” *(Del orden del día 3199, de la HCDN)*

Análisis sociopolítico en torno a su construcción e historia

El desarrollo de la red ferroviaria del país, tuvo especial importancia en la conformación de la Argentina como Estado Nacional. Tres sucesos fueron determinantes: uno de fuerza, la Batalla de Caseros punto cúlmine de las confrontaciones entre centralismo y federalismo; otro de negociación, la firma del Acuerdo de San Nicolás, suscrito por 13 provincias argentinas; y con este antecedente inmediato, otro legislativo, la sanción de la Constitución Nacional. Los gobiernos que se sucedieron entre 1853 y 1880, planificaron acciones, tendientes al afianzamiento y consolidación del territorio unificado, y la configuración del mercado interno. La

extensión de la red ferroviaria, tenía una importancia estratégica para las economías regionales, la economía nacional, el control social y político. Al promediar el siglo XIX, Tucumán tenía consolidada su red ferroviaria, y pese a ser la provincia más pequeña, compartía con Santa Fe, el segundo lugar del país en la cantidad de kilómetros de vías férreas.

Pese a que el tendido de la red ferroviaria nacional, debió atravesar dificultades técnicas, problemas de política ferroviaria y restricciones económicas, hacia 1914, la Argentina contaba ya con 35.534 km de vías férreas.

En términos económicos, el ferrocarril tucumano generó la diversificación de la economía provincial y el crecimiento de la industria azucarera, así como el ferrocarril cuyano, determinó el crecimiento de la industria vitivinícola. El modelo agroeconómico estaba acotado al cultivo de alfalfa y a la ganadería. Antes de la llegada del ferrocarril, la industria azucarera sólo representaba el 8% de la producción agraria, centralmente por el sistema obsoleto de producción, la escasa mecanización en la cadena de manufacturación, y los altos costos de traslado. La comercialización del azúcar tucumano estaba limitado a lo regional. Con el advenimiento del ferrocarril, se justificaron mayores inversiones en industrialización de la producción. Entre 1876 y 1886, la superficie cultivada creció 9 veces y en 4 años desde 1876, la producción aumentó 4 veces.

El crecimiento de la economía, coadyuvó al desarrollo social de una burguesía ligada a los ingenios azucareros; familias que conformaron un poder económico y a la vez político en el acceso a cargos legislativos y ejecutivos, en el estado provincial en el estado nacional, especialmente en el Ministerio del Interior, encargado de planificar la obra pública para las provincias. Esto originó una nueva élite provincial, comandada por el mismísimo presidente. El ferrocarril, fue también una moneda de cambio de favores con las élites provinciales, disputas oligárquicas por la redistribución de los ingresos públicos, actos individuales de corrupción, en un complejo sistema que había generado el Partido Autonomista Nacional.

Otra de las cuestiones tuvo que ver con la política de tierras en torno a la construcción del ferrocarril. La construcción de los ferrocarriles, y la extensión de la red férrea, debía asentarse sobre territorios fiscales del estado nacional o provincial. Dada la escasez de tierras con ese orden jurídico en la provincia, el Estado Nacional, dispuso una modalidad inédita para acceder a las tierras necesarias: el sistema de donación de tierra por decisión propia; muchos vecinos aceptaban motivados por los ulteriores

beneficios que podrían tener con el advenimiento del ferrocarril. Cuando ello no acontecía, se facultaba a las empresas concesionarias, a expropiar con la figura de utilidad pública y pagar indemnizaciones, lo que desembocó en un proceso de acumulación de tierras, de sobrevaloraciones, pago de precios excesivos y maniobras de tipo especulativo. Asimismo, la cantidad de tierras que se debía expropiar para la consolidación de cada tramo resultaba excesiva. En los pueblos de tránsito eran 20 cuadras de fondo, en toda la traza, 50 metros a cada lado de las vías, 20 hectáreas para la fábrica de ladrillos, 2 hectáreas para la calera y una hectárea para corte de tierra.

Las expropiaciones y cesiones de los territorios provinciales, no trajo mayores problemas en término del progreso que traería para la provincia, pero las tierras expropiadas a los particulares terminaban frecuentemente en pleitos judiciales, máxime cuando la política de tierras no había sido uniforme en todo el territorio nacional, y provocó serios conflictos de orden político y social.

Una última cuestión tuvo que ver con el sistema de estatizaciones y posteriores privatizaciones a favor generalmente de capitales ingleses.

Descripción

El viaducto es una colosal obra de construcción ladrillera, dado que el uso del cemento recién se extendió a fines del siglo XIX. Los viaductos fundamentan su existencia en los accidentes de la topografía, especialmente en aquellos lugares donde valles anchos y profundos, hacían imposible la construcción de terraplenes. Consta de 25 arcos de medio punto con una luz de 10 metros, y sus consiguientes 24 pilares, que hasta el arco tienen 21 metros de altura. Alcanza casi 28 metros de altura hasta el nivel de la vía, y una longitud de 365 metros y fue levantada en ladrillo a la vista a fines del siglo XIX. Según los datos contradictorios, consumió entre cinco y 20 millones de ladrillos, que como dato comparativo hubieran servido para construir un muro de 50 km de largo y 4 metros de altura.

El túnel tomó como modelo, a otros dos ubicados en Francia que atraviesan el macizo de San Gotardo y el monte Cenis, que fueron construidos por la época.

Los pilares son tronco – piramidales con éntasis. Cada 5 arcos se intercalan pilares de mayores dimensiones, y se mantiene el adelgazamiento a mayor altura de los pilares. En los pilares más anchos las plantas son cruciformes. A nivel de los rieles hay unas

balaustradas que operan de balcones a ambos lados del viaducto para protección humana hacia el vacío. Los arcos se construyeron primero armando la mampostería con un sistema de cimbras de igual forma en extradós de los arcos que en el intradós. Construidos los arcos, se rellenaban las enjutas, pero la cimbra no se retiraba hasta el final.

El viaducto fue construido por obreros calificados, todos ellos inmigrantes italianos procedentes de Cigliano, y ya con experiencia en este tipo de trabajos.

2. Iglesia de San Nicolás de Bari, Ambil, La Rioja

Ubicación y acceso

Ambil, es un pequeño pueblo de alrededor de 300 habitantes, ubicado en el departamento de Ortiz de Ocampo, provincia de La Rioja, a la vera de la ruta 79, y al pie del cordón serrano de Ulapes, allí en el confín oeste de los llanos riojanos, y 11 kilómetros al norte de la localidad de Desiderio Tello.

La Iglesia, sostenida ruinoso pero en pie, se encuentra en el centro mismo del pueblo, frente a la plaza principal.

Historia

Desiderio Tello, terrateniente de la zona, habría sido el donante de las tierras para la construcción de la iglesia y el gestor de la iniciativa, que se realizó en 1894, y según algunas leyendas recopiladas en el lugar, habrían sido los mismos pobladores quienes pusieron manos a la obra, aunque lo más verídico sea quizás, que haya traído un arquitecto de Italia. Funcionó allí la viceparroquia del Curato de Ulapes.

El mismo año en que se levantaron sus muros, hubo un terrible terremoto de 8.2° en la escala de Richter que se hizo sentir en todo el país, de ahí que se le diera el nombre de “el Argentino”. Este terremoto fue especialmente grave en La Rioja, y ocasionó el derrumbe de todas sus iglesias menos tres, y originó la primera de las grandes fracturas que tiene el edificio. La zona tiene una alta actividad sísmica.

El terremoto de San Juan, en 1944, dañó aún más la estructura ocasionando una segunda fractura.

En 1977, con el terremoto conocido como “de Caucete”, por la localidad de San Juan donde tuvo epicentro, se desmoronan el techo de madera, y el coro de la Iglesia de Ambil.

Durante el golpe de estado militar de 1976, y en el “Plan de Obras públicas”, se pretendió dinamitar el edificio. Y de hecho se realizaron dos detonaciones que no tuvieron, milagrosamente, mayores consecuencias en la estructura que quedaba en pie. En el tercer intento, una pueblada impidió la demolición, entendiéndose que las otras dos veces había acontecido un milagro.

En el interior de la iglesia se encuentran sepultados Desiderio Tello y su madre, así como el cura José Calisto Pérez y su hijo, quien según cuentan, habría muerto al intentar colocar la cruz central en el frente de la iglesia.

Las campanas de la iglesia siguen tañendo para anunciar los fallecimientos y los nacimientos.

En los 90, erróneas obras hídricas, socavaron los cimientos, haciendo que una de las torres se inclinara.

Varios fueron los intentos no documentados de reconstrucción, pero desde 2010, se hizo un acuerdo entre el obispado de La Rioja y la Universidad de la Provincia, y la Facultad de arquitectura de Florencia (Italia) para su reconstrucción en el marco del año del Bicentenario, aunque aún no fue concretada la obra.

El proyecto preveía tomar muestras de sus molduras para replicar otras, recurrir a fotos antiguas, y programar pacientemente su reconstrucción. Finalmente, “pensar en tendido eléctrico, agua fría y caliente, y desagües”. El proyecto era de la Arquitecta Claudia Peralta de la Fuente.

Luego, nuevos acuerdos y promesas para el 2012. Solamente se aseguraron las torres evitando el derrumbe, mediante pilares profundos que permiten tener estabilizadas las torres, y se iluminaron bellamente las ruinas, además de recuperar algunas piezas, imaginería en madera esmaltada, y hacer un museo de sitio, cuidado y mantenido por los propios pobladores. Sobre el lado opuesto de la plaza, hay un pequeño templo que la reemplaza, donde se guarda el mobiliario y la imaginería, entre ellas, la imagen de

un Cristo articulado, la imagen de San Nicolás de Bari, que daba nombre a la iglesia, y la de San Patricio, patrono de Irlanda.

Análisis socio político

Si alguien debiera ilustrar la periferia de las periferias, esa imagen sería Ambil. Aislada en la nada misma como describirían aquellos que no gustan de los desiertos; a esos kilómetros y kilómetros de pura arena roja, donde sólo es un páramo, pararse bajo la escasa sombra de una brea. De algunos talas aquí y allá, que permitan sentarse a la siesta, en su horqueta, para descansar la falta de aliento. De puros 40 grados a la sombra. De vientos hirvientes de lejano oeste. Una pequeña mancha urbana, en la inmensidad de los llanos riojanos. Una mancha pequeña de toda pequeñez, tal es así que los buscadores de imágenes satelitales ofrecen como mejor acercamiento, una imagen borrosa, y pixelada, donde apenas pueden distinguirse las escasas calles, que dibujan su perfecta organización ortogonal, como cualquier ciudad que se precie.

Si debiéramos designar la desidia, la impunidad, la ineficacia, la corrupción, la falsedad ideológica, todo eso estaría dado en las largas idas y venidas, en el sinnúmero de acciones prometidas y nunca cumplidas. En los subsidios nunca aplicados a su reconstrucción. En la violencia de la destrucción humana, la depredación y el saqueo, para vender a los coleccionistas, que se suma más violencia a la violencia de las placas tectónicas.

Si tuviéramos que reinventar un lugar, le inventaríamos arroyuelos, como intentan las agencias de turismo, aunque no dicen que casi siempre están secos. Tentaríamos a los parapentistas, para jugar a ser fuego en el viento. Y si nada de eso tuviera éxito (y no lo ha tenido), tentaríamos a los ociosos, con dudosos baños termales y a los ludópatas con un hipódromo.

Si tuviéramos que designar el arraigo, serían el ejemplo, los ahora 280 pobladores de Ambil. Esos que se interpusieron para evitar la impiadosa detonación de dinamita que pretendían durante el proceso. Esos que suman escasamente 4, los que figuran en las redes sociales. Esos que a pesar de ser pocos, sienten representada su identidad en ese edificio maltrecho. Esos que se acusan unos a otros, de la depredación. Esos que a pesar de la nada, permanecen.

La ruina de Ambil, tiene valor ante todo, religioso y arquitectónico. Su patrono, San Nicolás, venerado por la larga tradición del Tinkunaco, voz quechua que quiere decir

encuentro, y que rememora la rebelión diaguita del 1593 contra los españoles, quienes acorralados en Las Pardecitas por 9000 pobladores originarios, recurrieron al pacificador San Francisco Solano y su violín, que llevaba consigo la imagen de un Cristo Niño, desde entonces, El Niño Alcalde. Sería, la “fiesta de acción de gracias” a la riojana, pero en las mejores tradiciones de las cofradías pascuales españolas. El encuentro que se produce entre la imagen del Niño Alcalde, patrono de los pueblos originarios, y la de San Nicolás de Bari, patrono de “los españoles”, se rememora cada año entre el 31 de diciembre y el 3 de enero. Se encuentran así, en un acto casi teatral las cofradías de los diaguitas (los “Aillis”, de la voz quechua que significa triunfo) y los “Alféreces” (representando a los españoles). De modo que, San Nicolás, es altamente venerado. Y su referencia, una tradición fuertemente arraigada.

Si tuviéramos que ilustrar el abandono, esa sería la iglesia de San Nicolás de Ambil. La ruina perfecta, la cumple con todas las condiciones. La que es testigo de sí misma. La que es víctima de los que podrían ser imputados, y sin embargo calla. Y sin embargo, en el transitar la ruta 79, llama poderosamente la atención, y dignas las torres sobrepasan el llano, y atrapan al distraído para visitarlas, y así, aunque sea mínimamente, validar y dar sentido a su existencia, más allá del que tiene para sus fieles vecinos.

Los materiales analizados, ordenados cronológicamente para esta investigación, son una larga cadena de anuncios de reconstrucción, generando expectativas que nadie ha tenido la decencia de cumplir. Eso sí, las ruinas lucen hoy, arquitectónicamente aseguradas en su calidad de ruinas, y bellamente iluminadas a fin de resaltar la ignominia pública.

Y cuando la historia es insuficiente, el presente poco prudente y el futuro tan fuertemente incierto, sobreviene la magia, el espectáculo, el morbo y la leyenda. Como cuando todo el pueblo, con el Policía a cargo del Pueblo, la maestra y los pocos alumnos, los pobladores, la intendenta y el cura, abren la urna con los restos de la suegra del fundador del pueblo, al descubierto por los trabajos de una de las empresas contratistas para la restauración, y pacientemente se dedican a agendar las fechas de los diarios viejos con que estaban envueltos los huesos. Y respetuosamente, sí, luego se procede a volver a colocar la urna en su lugar. Morbo y acontecimiento. O el espíritu que no podía faltar, de un cura flagelado por casar a la hija de un terrateniente, con un peón.

Si ni siquiera se puede contar con datos que permitan nombrar algún protagonista de esta historia; ni siquiera de fuerzas en conflicto o intereses creados. A la desidia se suma la indiferencia.

Y sin poder hacer un análisis crítico, sólo resta hacer poética crítica.

Descripción

Escribir este apartado me tomó un tiempo. Habiendo conocido los tres sitios de los que se habla en este trabajo, éste en particular provoca un estado de profundo encanto, de intenso enigma, un mayor extrañamiento, retorno sobre las reflexiones, y de perpetuo retorno físico. La relación entre edificio y contexto social, geográfico, religioso y político parecen presentar ciertas inconsistencias. ¿Qué hace un edificio de tales características emplazado en una localidad de 300 habitantes en medio de los llanos riojanos? Es por ello que, si bien me remito en la descripción de los demás lugares, a fuentes comprobables y las acepto en sus apreciaciones, para realizar la descripción arquitectónica de éste sitio en particular, en términos más o menos aceptables, he preferido remitirme a mis propias conjeturas, observaciones y conclusiones, desestimando las poco exactas clasificaciones que definen a esta Iglesia como neorománica colonial, cosa con la que desacuerdo. Descubrí que este no-lugar aún tiene vida simbólica, y quizás, en esta ruina tomada como pantalla, pueda proyectar mis propias conclusiones, y devolverle al sitio su totalidad, pensando al fragmento, en su contexto. Descubriendo que el vacío en torno al fragmento, las partes ausentes, también tienen una forma, que nos aporta datos.

Para ello fue necesario unir las piezas reeditando el viaje-los viajes, que hice al lugar, en una especie de recorrido virtual a través del álbum fotográfico, de todo el trayecto “rutero” anterior y posterior que me llevó a descubrir este sitio por casualidad. Activar el sitio, en realidad, iluminarlo en la conciencia, proyectar mis hipótesis, alejarme del papel aséptico del espectador, y convertirme en interactora con él. Permitir la interpelación a y desde ese objeto estático, pero a la vez animado. En este recorrido visual de ese viaje, el contexto, me aportó los fragmentos faltantes. Construir una estética del fragmento en torno a este sitio, donde las respuestas están en lo ausente y en el camino de la errancia que significó hacer esos viajes, una especie de deriva autoinducida. ¿Qué hace ahí, la iglesia de San Nicolás de Bari?

En este periplo, surgen entonces algunas preguntas que vinculan y desvinculan a la Iglesia de San Nicolás de Ambil, de y con parte de este recorrido: ¿por qué la Iglesia no tiene las características barrocas, platerescas, churriguerescas, característica de la arquitectura colonial cordobesa, jesuítica de la zona de las Sierras Chicas? ¿Por qué no presenta las características de las construcciones coloniales características de la ruta del adobe en las zonas montañosas de Catamarca y que se replican en Salta y Jujuy? ¿Hubiera sido esperable que en esta zona hubiese arquitectura colonial? ¿Por qué esta iglesia se aproxima más a un estilo neoclásico?

Primero debo decir por importante que las dos veces que llegué a Ambil, lo hice por diferentes caminos. La primera vez, por el sur, desde San Luis. Y la segunda vez por el norte, desde Córdoba-Catamarca. Esto me permite haber logrado al fin, establecer algunas cuestiones comunes, y otras disímiles con el resto de la arquitectura de la región.

Para ello es necesario resituarnos, pero en forma disociada de la división política de estas provincias, y más bien unificada en una concepción de región geográfica: la región de las Sierras Pampeanas. Todo el norte de Córdoba, el sudeste de Catamarca, el centro este de La Rioja y prácticamente todo San Luis de Sur a Norte, tienen idéntico paisaje: el llano. No entendido como planicie, o llanura meramente, ni comparable a la pampa húmeda. Estamos hablando más bien, de un territorio desértico, con un clima extremadamente seco y de altas temperaturas, suelo de arenas rojizas, volátiles, de alta sismicidad, y poblada de arbustos bajos, tortuosos, espinosos y achaparrados. Llamados Región de los Llanos riojanos en una provincia, Región de los Llanos y Lagunas, en San Luis; región de las Salinas en Córdoba, todas tienen las mismas características climáticas y geográficas. El primer problema geográfico, y lo define el INTA, reagrupando a la región en términos de lo que da en llamar “ecorregiones”: agrupamientos regionales de departamentos, más que de provincias, que están vinculados a características similares de biodiversidad, y evoluciones similares de acuerdo a la sustentabilidad/no sustentabilidad, rentabilidad/desarrollo económico, que a lo largo de la historia condicionaron los eventos sociopolíticos y culturales post coloniales, haciendo que esta región de diferente división política esté emparentada. Es así, que la zona de los llanos más arriba descripta, es parte de la ecorregión Gran Chaco, y de la subdivisión en este caso, de Chaco Árido.

Entonces vienen las respuestas mirando una y otra vez las fotografías y volviendo a reaprender lo aprendido en épocas de estudio.

En primer lugar deberíamos hacer la distinción entre arquitectura colonial (es decir, desarrollada durante la época de la colonización) y arquitectura de estilo colonial o neocolonial (es decir de imitación a aquellas producciones), replicando elementos formales, funcionales, estéticos. En cualquiera de los dos casos, la mayor parte de la arquitectura colonial que queda en el NOA y Gran Cuyo, es alejada de la concepción jesuítica tradicional emparentada a las concepciones barrocas, churriguerescas y platerescas de estilo español (como por ejemplo en las misiones jesuíticas de San Ignacio, Jesús María, etc.). Más bien, adhiere a un estilo de simplicidad neoclásica, echando mano a los recursos naturales: la madera, y el adobe, y emparentándose a la arquitectura de estilo mejicano de las zonas desérticas. Hecha esta aclaración, como para desterrar suposiciones previas, me centraré entonces, en el trayecto San Luis-Luján (San Luis), Luján-Ambil, Ambil-La Rioja capital- San Fernando del Valle de Catamarca. Recorro las fotos de las catedrales de las capitales, y de los dos pueblitos, y encuentro **el primer común denominador**: estos edificios no son resultado de la colonia ni del virreinato, son resultado sorprendentemente de **la primera corriente migratoria italiana**. Todos los arquitectos y artesanos que intervinieron en estas construcciones, son de origen italiano.

La iglesia de Ambil, engaña, porque es de estilo colonial, neoclásico, de líneas simples, pero **no es el resultado de la época colonial ni postcolonial de raíz española, sino el resultado de la colonización (en términos de hibridación de culturas, donde una subsume a la otra), de la primera corriente migratoria italiana**, que transporta, transfiere e instala sus paradigmas estéticos en este caso, en medio del desierto, disociados del contexto sociocultural y geográfico, y por eso en cierto modo, transcultural.

La Iglesia (las ruinas de la iglesia), están conformadas por tres cuerpos que permanecen en pie, y estabilizadas: las dos torres (una de campanario), y el transepto. Enclavadas las torres a cada lado de una nave principal, de la que hoy se conserva el vacío contenido, y el altar, ya no hay techo ni la pared frontal entre las dos torres, donde estaba la entrada, que se derrumbó en 2003. Las paredes, en obra de ladrillería, están revestidas de una pintura rosada, típica de las zonas rurales, ya que se le daba el tinte con sangre animal, y las molduras y pilastras pintadas de blanco. Las torres tienen tres cuerpos, con una escalera caracol de madera en la del

campanario. Toda la obra se sostiene con mampostería y sillería, el material es fábrica es decir, ladrillos apilados y estabilizados con argamasa. Cada torre tiene una puerta frontal de madera, enmarcada en un de arco de medio punto; el extradós y las impostas en relieve blanco. A los lados de los arcos, hay sendas pilastras dóricas, del mismo color, que se continúan en los sucesivos cuerpos superiores, ya no con fuste convexo sino plano, separando los sucesivos entablamentos. El cuerpo superior de cada torre se abre con un arco en cada cara. Las torres rematan con cúpulas levemente gallonadas, de arcos entrecruzados visibles con molduras, y sendas cruces de hierro forjado. La nave principal tiene arcos ciegos de medio punto, a cada lado, exceptuando aquellos que se abren hacia en el crucero. El transepto continúa techado, y se abre hacia el frente con un arco a cada lado.

El altar tiene un estilo neobarroco, en forma de retablo, y debió haber tenido una cierta narrativa, así como órdenes jerárquicos, ya que se conservan las 6 hornacinas para la santería con distintos tamaños. Los volúmenes están descriptos en colores rojo, amarillo y azul, y tiene los elementos ornamentales propios de la arquitectura religiosa barroca, con algunas simbologías religiosas como parte de la narrativa.

3. Ciudad Universitaria, Sierra de San Javier, Tucumán

Ubicación y acceso

La Ciudad Universitaria de Sierra San Javier, se encuentra sobre la Ruta 340, a unos 16 kilómetros de la ciudad de San Miguel de Tucumán. La Sierra, usada por parapentistas y de paso hacia otros lugares turísticos de la provincia, pertenece al ecosistema denominado selva de yungas o nuboselva y se encuentra en el departamento de Yerba Buena a unos 1200 mts sobre el nivel del mar.

Análisis sociopolítico en torno a su construcción e historia

La tendencia a agrupar instalaciones universitarias para el desarrollo de las propuestas educativas, pero también para residencia y servicios de los profesores y estudiantes, estaba signada por la idea de reunir a una comunidad donde los fines de aprender, enseñar e investigar, fueran comunes a todos; superar la dispersión de edificios, y facilitar la residencia de quienes se trasladaban de sitios más alejados, fue

lo que originó en Europa los primeros campus, tales como La Sorbona, Oxford o Cambridge, idea trasladada luego a las ciudades Universitarias de México, Caracas y Río de Janeiro, y a los numerosos campus de Norteamérica.

El gobierno de 1945, del General Perón, dicta la Ley Universitaria, y determina que en el caso de edificios y predios privados en los cuales se considerara factible ubicar instalaciones educativas, se los declararía de utilidad pública. Es así, que en 1948 y lanzado el Plan Quinquenal, se determina la expropiación de 17000 hectáreas a particulares, en la Sierra de San Javier, Tucumán, previos estudios realizados por la Universidad Nacional de Tucumán, durante el rectorado de Horacio Descole, que había sido nombrado interventor en 1946. Los estudios consideraron a la Sierra de San Javier, como el lugar indicado donde desarrollar las instalaciones para una Ciudad Universitaria, destinada al pueblo y a que se instalara la Universidad Nacional de Tucumán. En el campus se instalarían carreras relacionadas a la salud, la arquitectura, la naturaleza, y llegó a funcionar la Escuela de Educación Física.

Se pretendía también que el complejo generara fuentes de trabajo para el mantenimiento y el funcionamiento general, pero también durante la etapa de construcción, obviamente. Los vagones del funicular, hubieran sido construidos en los talleres ferroviarios de Tafí Viejo. Hubo una extensa lista de profesionales, especialistas no sólo en construcción e ingeniería civil, sino también en hidráulica, forestación, catastro, agrimensura, topografía, geología, relevamiento aéreo, vialidad, electricidad, etc. Se estimaba que en torno a la Ciudad Universitaria se radicaría una población estable de hasta 35.000 personas.

El equipo técnico estaba dirigido por el Arquitecto Jorge Vivanco, vinculado con Walter Gropius en la fase de preparación y documentación del proyecto.

En 1952 comienzan a paralizarse las obras por el alto presupuesto que demandaba la realización de un complejo de las características de Sierra San Javier, y los costos técnicos para superar las dificultades de una compleja geografía. Hacia 1955, las obras estaban prácticamente paralizadas, y con el advenimiento de la llamada revolución "libertadora", se abandonó en forma total no solamente el proyecto sino también el lugar.

Si bien el proyecto no fue concluido, la propiedad del predio continuó siendo de la Universidad Nacional de Tucumán. Durante la 2ª. gestión del Dr. Descole en la Universidad, los antiguos propietarios de las tierras, iniciaron juicios de retrocesión, ya

que se había incumplido con el proyecto que motivó la confiscación. Es así que en 1973 por decreto del Rectorado, se declaró a todo el sector Parque Biológico-Reserva Natural de San Javier. La universidad dio funcionalidad a las construcciones ya finalizadas. Si se hubiese continuado hasta finalizar y poner en funcionamiento todo el proyecto, posiblemente se hubiese dañado este ecosistema. Finalmente la Reserva natural, fue puesta bajo la órbita del Instituto Miguel Lillo.

La Ciudad Universitaria “Eva Perón”, un colosal proyecto único en su tipo durante la época, quedó trunco. La ciudad de Tucumán era la ciudad más importante del NOA, y la Universidad Nacional de Tucumán la única de la zona. La visión expansiva de Descole, llevó a la construcción de este proyecto imaginando a la Universidad con total grandeza.

Ya cuando decaía el proyecto Ciudad Universitaria, el Ministro de Salud Dr. Ramón Carrillo hizo saber su apoyo a la idea de lo que dio en llamarse “Ciudad Hospital”, pensando en el diseño de un complejo de salud de alta tecnología y complejidad, pero también una Escuela de formación hospitalaria, y consultorios externos. El Ministro la pensó, en el mismo lugar donde Descole situó la parte baja de su proyecto, en el sector que denominó Horco Molle. Esta vez, el proyecto se integraría al ambiente y respetaría la pendiente topográfica de la sierra. Este emprendimiento iniciado en los albores de 1952, también quedó paralizado en 1955-56. El conjunto fue cedido en la presidencia del Dr. Frondizi a la Universidad de Tucumán.

En 1988 las autoridades universitarias reflaton la idea y proyecto de Descole, pero esta vez con recursos de la propia entidad académica.

En 1996, el rector de la Universidad Nacional de Tucumán anunció la recuperación, prosecución de obra y reconstrucción de la ciudad abandonada, con recurso de Universidad provenientes de las ganancias obtenidas durante 20 años en la mina La Alumbraera.

En 2004, un proyecto de alumnos del Colegio de San Patricio, proponía recuperar el funicular para desarrollar actividades de ecoturismo.

En 2013, en su Orden del día N°676, el Senado Nacional a través de una Comisión Mixta Revisora de Cuentas, trata una auditoría a la Universidad Nacional de Tucumán, donde da cuenta del irregular manejo de fondos (compras directas, falta de rendición de insumos, prestación de servicios sin facturación, etc.), tanto en la Reserva de San Javier como en las residencias de San Javier y Horco Molle.

Las construcciones del complejo, que fueron oportunamente concluidas ya fueren durante el proyecto original o en los años ulteriores, no llaman hoy la atención al ocasional paseante. Sí, llama y convoca, la gigantesca mole (el monoblock) abandonada, esquelética en su estructura, ganada por los yuyales y el monte, abandonada a su suerte.

Decía el Dr. Descole (s.f.):

“...sin independencia cultural un país no puede dejar de ser dependiente. Lo más conveniente es que el trabajo científico se desarrolle en forma integral vinculando estrechamente todas las disciplinas...hay que aprovechar esa edad en la vida en que no hay intereses creados que aparecen después de egresados de la Universidad...”

Descripción

El proyecto estaba claramente dividido en dos sectores: uno sobre el alto de la sierra y otro sobre la base (en Horco Molle), ambos unidos por un tren funicular eléctrico, que en varios tramos hubiese permitido salvar el desnivel de algo más de 500 metros, y dos kilómetros y medio, en escasos 10 minutos. El funicular no fue finalizado, pero sí las distintas bases.

Todas las construcciones se realizaron sobre un plano artificial.

Se construyó un edificio, residencia para 4000 varones, de 6 pisos de alto, por 130 m de largo aunque se preveían 480 metros de largo. El proyecto previó residencias para mujeres, espacios administrativos y de recreación, estadio cubierto y teatro a cielo abierto, edificios para atención hospitalaria, y todo el sistema hídrico (embalse artificial) para prestar servicio al complejo, tales como tanques de agua (en la zona conocida como San Agustín) y una obra que lleva el agua por desniveles (Acueducto de Anfama).

En la parte baja, conocida como Horco Molle, habría también, escuelas secundarias, escuela de agricultura, y viviendas más dependencias que utilizaría el personal de mantenimiento general.

Las construcciones son claramente de arquitectura racionalista, y es novedosa la introducción de sistema de quoncets (construcciones ligeras y rápidas, que no necesitan mano de obra especializada, prefabricadas en acero galvanizado, y de sección transversal semicircular: un medio cilindro de chapa), que serían usadas como comedor, dormitorios de estudiantes y profesores, y zona de oficinas durante el desarrollo del proyecto.

El proyecto constaba también de 33 viviendas para docentes y profesores y una cuarta (la "casa 8") residencia colectiva para 8 personas.

El complejo fue llevado a cabo por un grupo de arquitectos de renombre, argentinos e italianos, que integraban el plantel de la entonces Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán.

Actualmente, el trazado del tren funicular es usado como sendero de ascenso, las 33 viviendas de San Javier y las 36 de Horco Molle, así como algunas otras de las instalaciones (incluso las hospitalarias), transformadas en albergue, se alquilan a universitarios o se utilizan para eventos académicos. En las instalaciones también funcionan las oficinas administrativas de la Reserva, y la Escuela de Guardaparques. Los quoncets fueron trasladados o refuncionalizados como canchas de vóley o fútbol.

Capítulo 3: La ruina olvidada como material de la obra de artistas contemporáneos

Introducción

Entre los artistas que trabajan desde la ruina como material podría existir la siguiente clasificación:

- Los que hacen de las ruinas o los escombros (la posmodernidad produce escombros) un material de una obra efímera o permanente (Rita Simoni, el Colectivo Objeto Naranja -Proyecto DDD, Lara Almarcegui, Christopher Rauschenberg, Blu). Una obra que rescata la ruina de su olvido y de su destrucción total, y que trasciende en el tiempo la existencia en el plano tangible de esa ruina – matérica. O una obra que dura, mientras la ruina material no sea definitivamente arrasada. El artista genera una poética en la intervención de la ruina. Un texto y una dialéctica con el entorno, señalando a esa ruina con una intencionalidad particular, que genera luego lo discursivo.
- Los que fabrican la ruina con fines simbólicos (Doris Salcedo, Gordon Matta Clark), ya sea por destrucción de algo ya existente, o por producción imitativa.
- Los que anticipan la ruina, imitando la destrucción de algo que nunca fue. Tal es el caso de los arquitectos Saha Hadid y Peter Eisenman.

En la obra de los artistas que se toman como ejemplo, se podrían tomar las siguientes variables de análisis:

- Espacios y circuitos de circulación de la obra
- Construcción de la categoría de espectador

1. RITA SIMONI

Rita Simoni es una fotógrafa y arquitecta contemporánea, que sitúa su producción en la ciudad de Buenos Aires. Básicamente realiza un obra de recorrido donde el denominador común, son los espacios devastados y en escombros, residuales después de las demoliciones que se realizan para construir edificios. Esos espacios vacíos y a la vez rodeados, constituyen paréntesis y silencios en el abigarramiento y el ruido cotidiano de las grandes urbes. Esos espacios son tomados como escenografías centrándose en los planos restantes de las paredes medianeras, que permanecen en pie, con sus perforaciones, los colores de las habitaciones que fueron, las tramas de los azulejados, las texturas añejas de sus revoques, las tangentes y diagonales de los recorridos de las cañerías. Trabaja en instalaciones situadas en esos espacios, a los que interviene con un tratamiento escenográfico. Toma como escenografías los espacios devastados de las demoliciones, centrándose en las texturas y planos restantes de las paredes medianeras aún en pie. Las ruinas, más allá de su poder evocativo, crean un espacio escénico, donde lo ausente y aún el vacío, pueden convertirse en algo tangible.

En el caso de Rita Simoni, la ruina es más bien escombros, como acontece en la altermodernidad, y es usada como fondo y espacio de la instalación o la intervención. Por un lado parte de su obra, utiliza la ruina-escombros en forma directa,



por otra, la obra, efímera en su materialidad se vuelve permanente en sus fotografías, donde activa los objetos-sitios de ese vacío, mediante monocromos azules. La ruina se transforma en un material manipulable, llevada a una obra de soporte no arquitectónico: la fotografía.

El lugar que fue, la casa, mansión, edificio, como sitio habitable, se transforma en un "no-lugar" (Augé, 2000, p.90), sitio de la desmemoria, despojado de la particular humanidad que le daba recuerdo y se construye una nueva memoria, a partir de la

deconstrucción, o más bien de una destrucción que provocó otro no tan anónimo, **el progreso**.

En ese vacío yermo de toda soledad, la densidad de la memoria activa el lugar. La pantalla de la ruina o el vacío ruinoso se enciende, cobra imagen real, virtual, ficcional. La imaginación se dispara, y el sentido se hace carne en los muros rotos, derruidos...

El interior de la ruina, yace, aunque esté de pie y quejumbroso en su muerte, se revivifica cuando alguien proyecta sobre su carcaza, la imagen de la memoria, de su propia memoria, o de otra memoria de hechos inciertos o nunca existentes. Y en esa pantalla, la ruina cobra nuevo protagonismo, ya no como testimonio de un pasado, sino como material de un presente. Vuelve vida el interior muerto de la ruina, lo conecta con el espacio circundante. El colapso de la arquitectura, produce ruinas, escombros de un pasado, pero a su vez, da la oportunidad de construir nuevos sentidos, recrear la memoria, o construir sobre el lugar –no lugar quizás, una nueva realidad, un nuevo presente. La ruina es una pantalla, el soporte de un texto, con una deriva infinita de sentido, porque la ruina atenta contra el sentido literal.

Rita realiza en su obra, planteos conceptuales opuestos. El vacío, activado por objetos como sitios, lugares ocupados, que nunca llegan a ser llenos y abigarrados; sus azules ultramar, intensos, en contraste con los colores tenues, descoloridos, de las viejas paredes descascaradas, condenadas a desaparecer; la construcción de un espacio interior, que en realidad es exterior, porque fue despojado de sus techos, paredes interiores y de la cuarta pared del perímetro, aquella que abre la intimidad de lo que fue, cual escenario al público, al peatón ocasional, que sin detenerse, pasa sin dar atención a ese espacio. Las ruinas, provocan al ocasional transeúnte de esos mundos y recorridos escondidos, un especial extrañamiento, no siempre en el sentido romántico, sino como símbolo de una identidad superviviente. Un vacío que la rodea, y un interior que se abisma a ese vacío y se deja penetrar, en un estado de emasculación. El espacio entra en diálogo con su entorno ambiental. El público, sólo presta su mirada, cuando se eterniza el espacio en un nuevo soporte, la fotografía.



Ese espacio vacío se construye, lo construyen, como símbolo. Condenado a no ser, cobra nueva existencia en la obra fotográfica. Lo que desaparece, aún permanece.

La obra y el espacio de la obra, es efímeramente ese sitio destruido. La obra, destinada a permanecer, lo hace a través de la fotografía desde donde interpela al espectador. El espacio de circulación y de muestra se fractaliza, se multiplica a través de entornos virtuales, redes sociales, blogs y redes sociales. La narrativa, muchas veces no es directa, y en esos medios de circulación está anclada en lo explicativo, desarrollando la autora, una semántica metadiscursiva de su propia obra. El tránsito de la obra, no es mensurable, por cuanto se pierde registro –o al menos un registro público-, del grado de acceso del público a la obra. Es difícil determinar también, un circuito de comercialización, más bien, intenta instalar desde lo paradigmático, la idea de una obra cuanto menos, sustentable.

"Nací en esta ciudad múltiple y compacta,
acostumbrada al olvido y al despilfarro.
Ciudad de objetos mutantes,
ahora son pájaros:
lo ínfimo puede transformarse en infinito
(si no hubiera rendijas, no habría esperanzas).
Por aquí -de cartón- la ciudad se filtró silenciosa". Rita Simoni (s.f.)

2. DORIS SALCEDO

Esta artista colombiana, nacida en Bogotá en 1958, se define básicamente situada en Latinoamérica y el Tercer Mundo, y como una artista política.

En modo general podríamos describir su obra, por un lado caracterizando a un grupo como instalaciones realizadas por acumulación de muebles en espacios vacíos o ruinosos, con vestigios de las víctimas de la violencia en Colombia. Los objetos testimonios de la memoria y tal vez testigos, refieren a la identidad de las víctimas, y al recuerdo de sus seres amados, se transforman en materiales y elementos cargados del recuerdo trágico de quienes los poseyeron. Por otro, las obras donde técnicamente

se imita a la ruina. Recreación de simas subterráneos con enormes placas de cemento. Su obra guarda una unidad formal, técnica, temática y conceptual durante dos décadas.

No usa ni se sirve de ruinas arquitectónicas provocadas por el hombre o el desgaste natural de los elementos; no le concede a la ruina la posibilidad de un discurso romántico; ni siquiera, la posibilidad de una narrativa admonitoria en torno a lo que no debe acontecer o que hubiera podido suceder. Presenta más bien vestigios de la vida humana: objetos mundanos y domésticos, situados en un espacio vacío, en un espacio negativo encargado de señalar la invisibilidad del tercer mundo. Esos objetos aportados por aquellos que aún recuerdan, cargados de memoria y presencias de los ausentes, los nombran. Por acumulación transforma el material que en escala individual es mínimo en algo monumental, donde los objetos vuelven al anonimato, pero cobra la fuerza de las tragedias colectivas. Aunque el lugar de los objetos remanentes, fragmentarios no proporcionen ninguna información relativa a la causa de la destrucción, hay indicios, presencias necesarias. Objetos dejados por alguien, en el lugar donde sucedió algo. Hay una presencia o muchas deducibles en esos indicios. También objetos fuera de lugar, de un tiempo más actual.



Una obra como monumento en tanto su fuerte carácter rememorativo.

Su obra es realista, no porque sea mimética, sino ante todo, porque trabaja sobre la realidad y tiene un profundo compromiso político, y para ello, fuertemente simbólica. La ruina, ya es un signo fuera de su tiempo, desprovisto de los sentidos originales. Quizás desprovista de su ideología de origen, o de aquella que la condenó al olvido, deja de ser la ruina-objeto símbolo de cada ideología. Ya es materia en las manos del artista contemporáneo y puede recobrar un nuevo sentido de rango político.

Realiza un uso contemporáneo de los espacios icónicos. Transpone aquello que no se puede verbalizar, porque a las palabras las ahoga el llanto, el odio, la indignación, el dolor. Traslación de lo que uno no puede hablar, pero debe mostrar.

Su obra presenta obliteraciones: todo aquello que fue cancelado, sustraído, cerrado, tachado, destruido, derruido, sin embargo vuelve a adquirir presencia en su



obra. La obliteración se hace patente en la ausencia y aún peor en el olvido o la desmemoria, y todas y cada una, se transforman a la vez, no sólo en alusiones metafóricas de una realidad, sino muchas veces en presentación pregnante, o alusión literal y brutal, para nombrar sin ambages al dolor, a la violencia, a la desaparición forzada, al asesinato, a la muerte, a la desesperación y a la desolación.

Señala la violencia, la exclusión, el racismo y el colonialismo. Sus instalaciones en el espacio público tienen un poder evocativo en torno a la ausencia, el dolor y la memoria. Su obra no sólo presenta sino también denuncia la violencia endémica y los factores de poder en la sociedad colombiana. Doris Salcedo, asume entonces, un posicionamiento político y social. Analiza e interpela desde la obra cómo operan sobre la vida de las personas quienes detentan el poder y elige mirar a través de las lentes imaginarias que enfocan el punto de vista del vencido. Trae la vida derrotada a la vida del espectador y la perpetúa en su obra.

Aún esa pobre reconstrucción, está destinada al ejercicio efímero de una memoria y un presente, que dura, mientras alguien está; que se enciende en su pantalla, mientras alguien se reencuentra en modo efímero con su materialidad. Es un no lugar destinado al tránsito de almas en fuga. De personas destinadas a no reencontrarse jamás. Aquel lugar que tuvo identidad colectiva, cobra ahora identidad individual de ese espectador que proyecta en esa pantalla los sentidos que quiere. Un instante, una mirada casi íntima y por tanto pudorosa en sus ambiciones de trascender. Un instante donde el tiempo cambia de registro. Un tiempo que se conecta en una cinta invisible entre el presente, el pasado, lo que sucede, lo que nunca sucedió. Un espacio que se integra y recorre en un itinerario que atraviesa el abandono

Su obra no es transportable, ya que se instala y se presenta en el espacio público, muchas veces de construcción colectiva y con convocatoria comunitaria. Pero también en su obra simbólica, pero de carácter no acumulativo,



sino más bien imitativo y con función metafórica, y aún así, monumental, se expone en lugares tales como el MoMa de NY; en el Centro Cultural Reina Sofía en Madrid; en el Centro Pompidou; en la Tate Gallery; en el Art Institut de Chicago. También participó en la Documenta de Kassel, en la Bienal internacional de Estambul y obtuvo el Premio Velázquez en las Artes. Su obra entonces tiene la circulación convencional en los "lugares validados" del arte: salones y museos. Por no transportable, su obra se transforma en no vendible. Pierde el carácter de objeto, para transformarse en espectáculo, aunque sea trágico.

Si bien Doris Salcedo cuestiona el papel de los museos en la construcción del ideal de belleza, de modo que todo lo no- blanco queda afuera y marca la exclusión, su obra transita y se ubica en esos mismos lugares de supuesta no-validación, incluso los más inaccesibles para el espectador promedio del tercer mundo. La circulación más popular, y si no, al menos más masiva, se realiza a través de materiales expedidos en los sitios virtuales de los propios museos o galerías.

La obra de Doris Salcedo goza de un reconocimiento internacional, pero de una notable indiferencia en Colombia.

La autora se expresa políticamente como otros artistas (por ejemplo el chino Ai Wei Wei), no sólo desde su obra y sin sutilezas, y a veces de modo brutal, sino también a través de su palabra en los medios masivos de difusión.

3. GORDON MATTA CLARK

Hijo del artista chileno Roberto Matta y de madre norteamericana, nació en Nueva York y fue allí donde desarrolló su prolífica obra artística, pese a su temprana desaparición física (1943-1978).

En una descripción somera de su obra, podría decirse que transforma edificios mediante cortes ("*cuttings*") y extracciones o desplazamientos de fragmentos. Definido como un poeta del espacio operó directamente provocando vacíos sobre lo construido.



Usa la ruina como material, realizando intervenciones directas poco convencionales, desarrollando operaciones deconstructivas como descomposición de la forma, desmantelamiento, desplazamientos, trozamientos, secciones, agujeros y fracturas.

La intervención directa sobre la ruina material luego es trasladada a soportes fotográficos, filmicos y en video. Por un lado con carácter documental, y por otro como composición de una nueva obra a través de montajes o recortes visuales, señalando dualidades conceptuales: lo lleno, lo vacío; verticalidad-horizontalidad; lo exterior- lo interior.



Ante la descomposición natural o premeditada de la

arquitectura, Gordon Matta, propone el concepto de uso de la ruina como material como alternativa a la destrucción. Sus "*cuttings*", son operaciones compositivas, gestos deconstructivos, que ordenan artísticamente la destrucción. La idea tabú del espacio privado como mutable, y susceptible de apropiación simbólica. La obra proyecta y presenta un nuevo uso del espacio público. Un cuestionamiento al concepto

de propiedad privada, y la instalación de la idea de propiedad como ámbito colectivo. La obra urbana, manifiesta a la ciudad como texto colectivo y reservorio de la memoria y la identidad.

El no lugar real, despojado de su memoria, se torna incandescente, un objeto de arte adversativo, donde ya el estilo no es un acto de depuración y de perfección. El lugar destruido, deconstruido, se reconstruye en la memoria proyectada sobre sus muros, en la mirada del que activa su presencia para que no pase desapercibida. Lejos de



provocar una lectura necrofílica, esos espacios dislocados, destruidos, pléticos de objetos rotos, cobran vida y nueva textura dramática con una presencia nueva, la del espectador ocasional. Cavilaciones, meditaciones, donde la desmemoria se subvierte en relaciones en maraña entre el tiempo y el espacio. Donde la poética se construye desde el mismo abandono, desde la misma desmemoria, desde la misma soledad.

La obra del abandono, la arquitectura de la destrucción, es la ruina intervenida y deconstruida de modo que el espacio público se cuele en las grietas de ese despojo arquitectónico, y con sus operaciones de corte, produce señalamientos, pero a la vez la aceleración y la anticipación simbólica del desastre. Para Matta Clark, el espacio es ante todo, social.

Así como Matta Clark produce señalamientos sobre las ruinas de la superficie urbana, también **viatoriza** (Bourriaud, 2009, p.131) su obra en la profundidades del subsuelo urbano. La periferia aquí, no es lo excluido de la urbanización, es lo ocultado de la superficie. Matta Clark, a través de sus excavaciones con fines artísticos se lanza al rescate de los espacios anónimos, olvidados, enterrados por el tiempo o la voluntad del hombre. Las sustracciones de **lo cosmético de la ciudad**, revelan capas históricas, pero también capas de sentido, proyectos inconclusos y olvidados, que se retoman no con fines documentales o antropológicos, no para ensayar explicaciones al fenómeno, sino para revelar artísticamente lo enterrado. Desarrolla una dialéctica negativa, un hacer en el deshacer.

Gordon Matta, pretende instalar su obra impactando en el terreno de lo público. Fuera de los circuitos tradicionales de los museos y galerías, para reforzar el concepto de lo que deseaba deconstruir: "Sacar el arte de la galería e introducirlo en la cloaca".

4. LARA ALMARCEGUI

Esta zaragozana, nacida en 1972, construye su territorio o el territorio de su obra, en los lugares abandonados, relegados, que cobran un nuevo significado cuando alguien los ocupa libremente para distintas actividades. Cuando se activa el sitio del vacío.



Presta atención en su obra a las ruinas de las ciudades europeas. Amsterdam, Liverpool y Alcorcón. Son ruinas del espacio público o privado cotidiano: hospitales, galpones y pajares. Son ruinas con recuerdos. Las microhistorias de los no lugares no siempre seducen.

“La memoria es una forma de arquitectura (Louise Bourgeois, s.f.).

Como en toda obra de recorrido, las ruinas desperdigadas, crean un itinerario y conforman una obra de recorrido, sumadas todas a una forma individual, pero a la vez una forma total, forma-trayecto. La obra de Lara Almarcegui, encarna la estética de la errancia y todo abandono aún necesita de espectadores para validarse en su propia deriva. Las formas de la ruina, en espacios no jerarquizados son también “formas-trayecto”, nodos de líneas trazadas en el tiempo-espacio, articulados por una geometría que nunca es estática. La imaginación avanza en ese imaginario nómada, protegiendo en la pantalla las fronteras de lo desconocido. Lo inventa, lo adivina, lo reinventa. La ruina convive entonces, con la transformación simbólica del desastre: la metaforización en una nueva obra estética. Lo simbólico, sustituye a lo real. La ruina ya es una obra sin intencionalidad, pero sujeta a interpretación. Una imagen que nos interpela desde su propia pantalla, y con la que interactuamos, validándola desde nuestro propio texto





metafórico, y nos predispone a ver el mundo de otra manera. En la multiplicidad de interpretaciones está la alternativa. La figura, la imagen, sea quizás solamente lo omitido, el espacio entre fragmentos. Almarcegui no interviene directamente sobre esos espacios destruidos, en

ruinas, vacíos y apropiados, sino que los relata a través de la obra fotográfica en blanco y negro, ascética, y sugestiva a la vez, acentuando un tono romántico y misterioso. Su obra queda como único testimonio de lugares derruidos hasta su desaparición definitiva. Desde un dominio quizás más antropológico, considera necesario acompañar por un registro descriptivo, con un texto no metafórico, y localizaciones topológicas.

En esos espacios en ruinas se ve la destrucción, la conclusión de un destino quizás, pero tapa a su vez las iniciativas, las intenciones, las pasiones, las ambiciones que impulsaron a ese destino. Tapa la historia, pero no alcanza a tapar la memoria del lugar. La memoria, es real, o se torna ficción en la imaginación del que fija la vista en esa pantalla. El contexto fomenta la abducción. Esa realidad poco clara, ese estado ambiguo hace que como espectadores, tengamos que decidir metafóricamente qué creer y qué decir cuando la realidad es tan ambigua. El espectador como interactivo, debe leer las improntas, las causas físicas, transformarlas en signo, cuando se las reconoce, y realizar generalizaciones, no siempre certeras; pensar en síntomas, causas posibles, aunque no exista una correspondencia punto por punto.

En cierto sentido su obra tiene un fin aleccionador. Ciertos objetivos del orden de lo axiológico, ya que pretende alertar con su obra la conciencia del espectador, atrayendo su atención hacia los sitios ruinosos, abandonados o vacíos.

5. Colectivo Objeto Naranja. Proyecto DDD.



El Colectivo Objeto Naranja, está conformado por un grupo de artistas urbanos anónimos -ya que sólo se identifican por su primer nombre-, que desarrollan su actividad en los ámbitos suburbanos de Detroit. Las razones de su anonimato, se encuentran en un fuerte activismo, una militancia del arte público sólidamente política, centrada en la acción más que en la palabra, y que sitúan al colectivo en los bordes filosos de la legalidad, la oposición al poder político encarnado en la alcaldía, y del poder económico encarnado en las entidades financieras y corporaciones inmobiliarias.

El antecedente inmediato de la obra de este grupo, y del sitio y temática que elige, es la obra de Tyre Guyton y su padre, el Proyecto Heidelberg, también desarrollado en Detroit.

Objeto Naranja interviene pintando de color naranja las ruinas de las viviendas abandonadas en la periferia de Detroit, y que por orden de la alcaldía, han sido marcadas con una “D” en tiza, indicando su futura demolición. El color preciso de pintura utilizada es el designado en la carta de colores “Disney Color” de la fábrica de pinturas Behr, como “*tiggerific orange*” (un juego de palabras entre tigre y terrorífico, que resulta algo así como un híbrido: “naranja tigrerrífico”). De ahí el nombre del proyecto “DDD”, Detroit, Demolition, Disney”.



Para situar la obra del Colectivo Objeto Naranja, es necesario relevar el estado de situación de la ciudad donde desarrollan sus intervenciones. En los años '50 y con 2 millones de habitantes, Detroit, llegó a ser la quinta ciudad de América por su población, habiéndose sextuplicado en los cuarenta, dadas las fuentes de trabajo creadas con el desarrollo de una potente industria automotriz. Con la depresión económica, para 1980 la población había disminuido en 500.000 personas, y ya en 2012, las ejecuciones hipotecarias afectaron alrededor de 7000 viviendas, que finalmente fueron dejadas al abandono. La sociedad alrededor de esos sitios abandonados, empezó a desarrollar miedos e inseguridades característicos de las grandes zonas urbanas, muchas veces sustentados en la realidad y otras, generando mitos. Los lugares del abandono vistos como refugio de la delincuencia, como techo para los "homeless", como lugares donde se guarecen quienes caen en la droga, o como amparo para el delito contra las personas, y también en el cuestionamiento del concepto de propiedad o el derecho a la ocupación de los espacios ajenos. Las viviendas devenidas en escombros contribuyen a la baja moral, a una tristeza nostálgica, sea sentimental o ideológica.

Sea como fuere, la alcaldía ha determinado en razones de seguridad la demolición de esos sitios.

Sin embargo, el estado de situación que determinó el abandono – la falta de trabajo – paradójicamente ha generado una nueva fuente laboral. Más de 70.000 personas empleadas para demoler las 7000 casas, ha generado si se quiere un negocio de dudosa sustentabilidad. Hay quienes manifiestan que al ritmo de demoliciones si no hubiese construcciones, podrían destruir en cuatro años a una ciudad que llevó 300 años construir.

En ese contexto, la ruina naturalizada como parte del paisaje, se transforma en material con la que Objeto Naranja desarrolla su acción. Material para la poética, pero soporte para la acción, y de ahí que buscan desnaturalizar esa fusión realizando su llamamiento a la comunidad: "Estos edificios no son el paisaje. No mire a través de ellos: tome un rodillo" (Objeto Naranja, s.f.). Realizan entonces sus señalamientos, pintando de naranja las ruinas de madera de las viviendas abandonadas, pero en la secuencia de intervenciones, no eligen cualquier lugar ni cualquier color. Sitúan su acción en la periferia de la gran ciudad, pero en las ruinas cercanas a las autopistas, buscando en el flujo del tránsito mayor masa de espectadores, por su alta visibilidad desde la carretera. El naranja similar al de los conos de las balizas de seguridad, que

en contraste al verde de la vegetación que avanza sobre la ruina, golpea la atención del transeúnte. La ruta, y la repetición de las manchas naranjas, crean una unidad en una obra de verdadero recorrido y deriva, en la que perceptivamente se unen los nodos/sitios, por repetición y agrupamiento de color, ocasionando una alarma que genera preguntas. La conciencia genera acción, y en esa premisa se basa el llamamiento de Objeto Naranja. No lo hacen como declaración de lo que para ellos es el arte público, sino una declaración sobre la apatía del ciudadano.

En Detroit, la demolición se transforma en una plaga, y Objeto Naranja busca visibilizar el objeto de su destrucción y crear conciencia afectando la experiencia. A la vez que en cierto sentido embellecen el lugar derruido, la rutina de señalamientos naranjas, puede transformarse a la vez en el aviso de la destrucción, cuando los obreros ya no se guían por la “D” de tiza, sino por el “*tiggeriffic orange*”, y proceden a la demolición. Señalamiento y confusión.

Objeto Naranja, quiebra con su anonimato el concepto y la categoría de autor; con su modo de acción, que tiene que ver con lo subrepticio, los procedimientos convencionales. En consecuencia han sido tildados por la alcaldía como vándalos y terroristas urbanos y su actividad siempre está rozando la ilegalidad. Es por ello que resignan el concepto de autoría a favor de la apropiación y la conciencia colectiva de esas estructuras desvitalizadas.

Capítulo 4. Reflexiones finales

Lo contemporáneo de la ruina:

En las ruinas como parte de la belleza artificial y preámbulo de la decadencia real, convive la transformación simbólica del desastre ya como categoría estética. Alois Riegl⁴, considera que la función del recuerdo intencionado, es conservar las intencionalidades originarias siempre vivientes, y que el valor de una ruina radica en su historicidad, la antigüedad, pero también en su contemporaneidad. Y es precisamente en la contemporaneidad, que la ruina puede ser tomada como material de transformación, propuesta para la mejora, hito de la memoria, o posibilidad de renovación. Para que la ruina como documento, adquiriera magnitud artística, debía pasar el tiempo. Ahora, la contemporaneidad produce sus propias ruinas - escombros, no ya con el tiempo de por medio que las vuelva documento, sino tomadas como materiales para la nueva obra, como ocurre en la fotografía. El significado real de la ruina como objeto, es sustituido por el significado en el terreno de lo simbólico.

Del espíritu romántico, la contemporaneidad toma el concepto de la doble realidad, la del “yo y la del otro”, como base del pensamiento contemporáneo.

Si el valor de la ruina radica en la memoria que se hace sobre ella, la ruina ya no sería metáfora de lo caduco, sino para convertirse en una propuesta de reconstrucción y restauración, es decir, para volver a dotarla de parte de su antiguo esplendor o funcionalidad.

La ruina rescatada por la fuerza de la postcontemplación

La ruina como multipantalla en la obra contemporánea

La fuerza de la **postcontemplación** (Dubois, 2000, p.6), es la inversión imaginativa que hace el espectador. La imagen no es recuerdo ni pasado. Es multiplicación permanente en la mirada de cada espectador. Pierde sentido el término

⁴ Historiador del arte austrohúngaro, 1850-1905, fue uno de los impulsores de la crítica de arte como disciplina autónoma, y predecesor del formalismo.

representación, el ser y el parecer. Pero aquella construcción completa, compleja, hoy es una ruina-pantalla, cobra nueva vida como en un “efecto phi” metafórico. La pantalla cobra fuerza y a la vez ambigüedad transformándose en multipantalla, refleja, se proyecta en ella, y a la vez puede encubrir. Fuerza, en esta postcontemplación, en las múltiples proyecciones de una sola máquina: la del pensamiento humano, casi reflejando la etimología misma de la palabra máquina. Esa imagen virtual de significados posibles o imposibles que se proyectan sobre la multipantalla, cobran realismo y realidad, pero de un carácter subjetivo e interpretativo. La ruina se representa nuevamente, en esta asignación de carácter de pantalla que le da el ocasional espectador. No hay mimesis con un pasado, sino con una realidad subjetiva, metafórica y perceptiva.

El no lugar real, la ruina original, donde el vacío apabulla, despojado de su memoria, se torna una incandescente pantalla. Se torna un objeto de arte adversativo, donde ya el estilo no es un acto de depuración y de perfección. El lugar destruido, deconstruido, se reconstruye en la memoria proyectada sobre sus muros, en la mirada del que activa su presencia para que no pase desapercibida. Esos espacios dislocados, destruidos, plétóricos de objetos rotos, cobran vida y dramatismo con una presencia nueva, la del espectador ocasional. Cavilaciones, meditaciones, donde la desmemoria se subvierte en relaciones enmarañadas entre el tiempo y el espacio. Donde la poética se construye desde el mismo abandono, desde la misma desmemoria, desde la misma soledad. El relato se vuelve la construcción de la historia de los vencidos, y si la de los triunfadores no guarda rigurosa verdad, ¿por qué habría de hacerlo la historia de los derrotados?

La arqueología no pudo en la reconstrucción, la antropología no pudo leer las historias humanas del lugar, la historia no pudo hacer una lectura de los acontecimientos. No pudieron, no supieron, no quisieron. Las microhistorias de los no lugares no siempre seducen. Aún en los intentos de esa pobre reconstrucción, la ruina, está destinada al ejercicio efímero de una memoria y un presente, que dura, mientras alguien está; que se enciende en su pantalla, mientras alguien se reencuentra en modo efímero con su materialidad. Un instante donde el tiempo cambia de registro. Un tiempo que se conecta en una cinta invisible entre el presente, el pasado, lo que sucede, lo que nunca sucedió. Un espacio que se integra y recorre en un itinerario que atraviesa el abandono.

La ruina es una multipantalla, lo que deja ver de lo que es, de lo que fue, se superpone a lo que proyectamos en ella, ficcional; pero encubre una historia real, una memoria de la realidad que fue, que oculta y protege a los triunfadores, y le resta nombre a los vencidos. A los que hicieron de lo cotidiano, la construcción de una historia que jamás los mira, y menos los nombra. No hay identidad sin la presencia de los otros.

El espectador proyecta sobre las ruinas sus propias fantasmagorías, entre materiales e inmateriales. El espectador genera su propio encuadre en esa pantalla, y autocumple el sueño de estar en escena. En la contemporaneidad entró en crisis la idea de una visión objetiva del mundo. Con el cine mismo, entraron en colapso las experiencias previas en las relaciones espacio-tiempo. La figura del nuevo espectador es el paseante. Las ruinas de la nueva ciudad el laberinto. Las ruinas de las viejas ciudades, y los escombros de las nuevas, se transforman en multipantallas donde ese paseante, el "*homo viator*", proyecte sus propios significados. Hay un difícil acercamiento entre el acontecimiento y lo simbólico, pero en lo efímero del paso por la pantalla de la ruina, puede hacerse realidad el encuentro.

La realidad tiene apariencia de espectáculo, y todo abandono necesita de espectadores, o más bien interactores, para validarse en su propia deriva. El artista contemporáneo rescata a la ruina de ese vacío, y la empieza a modelar como material de una nueva obra. La reinventa, en forma laberíntica y bifurcante. La ruina renace entonces, en la transformación simbólica del desastre. Lo simbólico sustituye a lo real, y la ruina readaptada como material, se incluye en una nueva obra, que se abre en infinitos textos metafóricos. La propia interacción e interpretación puede transformarse en otra insurrección de las que propone la altermodernidad.

El muro-pantalla, ya no como soporte de la imagen que instala el hombre paleolítico, sino como imagen que proyecta el hombre contemporáneo desde el no saber de la desmemoria. No hay lugar para lo mnémico, sino para una retórica diferente. La intención ya no es la que devino en aquella construcción original, sino que ahora se transforma en la forma formante, de las intencionalidades de ese interactor que se transforma en autor ante sus propias especulaciones metafóricas. La imagen no es recuerdo ni pasado. Es multiplicación permanente en la mirada.

Los sitios ruinosos, potenciales materiales de una obra contemporánea, encarnan la metáfora del viaje y los recorridos posibles de la errancia.

Con la deriva a través de las pantallas de las ruinas, pasa así como en Tie Xi Qu:

“...es el intento de registrar la vida de una ciudad agónica. Ese tren que llega, o que más bien ejecuta un paseo fantasma, como una ronda interminable aún cuando ya no queden demasiados motivos para continuar el recorrido, ya que las industrias caen una a una, es el último phantom ride. La locomotora que avanza no observa el futuro, sino las ruinas de un siglo, la implosión de un orden que parecía inquebrantable pero que en el presente se desmorona en silencio, y donde unas pocas vidas resisten en creciente soledad” (Russo, 2005, p.7).

Las ruinas de la Iglesia de Ambil, más aún que las otras, nos dan la respuesta. Los italianos inmigrantes que se encargaron de su construcción, y cualquier migrante en general, pierde su sitio, se transforma en ausencia; vacía un sitio, y se transforma en un fragmento errante de una identidad colectiva. Se transforma en éxota, debiendo reconstruirse como ciudadano de un nuevo lugar; ¿dónde mejor hacerlo que en un sitio en el que nadie todavía había reparado? Es decir, ¿dónde mejor que en un no-lugar para darle entidad de lugar? El comportamiento del migrante, es el prototipo de la errancia, del nomadismo cultural y de la altermodernidad. El prototipo del artista contemporáneo, es el de un migrante. Alguien que puede ir de lugar en lugar, recoger elementos y fragmentos, pero siempre tiene la oportunidad de volver a sí y a sus orígenes. Va hacia lo desconocido, se apropia de materiales que le son ajenos, deja su marca de algún modo, reedita el lugar y se reedita a sí mismo, conservando su esencia, pero ahora transformada. El edificio de Ambil nos da la respuesta. ¿Quién dio visibilidad a quién? El no-lugar fue activado, y a la vez activó al nómada ausente lanzado a la periferia de su origen. Lo visibilizó como artista y ciudadano y fue protagonista y a la vez herramienta humana de esa activación. En otra periferia, el edificio, ahora ruina, fragmento, nos devela su misterio, nos interpela y a la vez nos da la respuesta. La ruina como pantalla encubre, vela los verdaderos orígenes, los verdaderos significados: permite en su ambivalencia que a la vez, proyectemos sobre ella nuestras hipótesis, y finalmente se levanta como un telón, y descorre el velo de lo que encubría. Ella misma ahora, puede convertirse en material de la obra contemporánea; reproducirse en ese nomadismo virtual, a través de nuevos medios, y nuevas herramientas. Lanzarse más allá de lo que hubiera podido hacerse in situ. Peraza Guzmán coord., (s.f.), cita:

“Como señalan Naselli y Waisman: la íntima relación entre comunidad y entorno se va perdiendo por la discontinuidad tanto temporal como espacial, las permanentes interrupciones que se producen en nuestra arquitectura-tanto

en los lenguajes como en las tipologías arquitectónicas-, la rapidez de los cambios, la destrucción de los lugares, la sustitución indiscriminada de unos tipos arquitectónicos por otros sin relación con el medio, en definitiva el deterioro de la calidad de vida. El sentimiento de provisoriedad que acompaña este modo de producción del espacio, es un hecho fundamental del desarraigo, conlleva un sentimiento de provisoriedad de la cultura misma...". (p.250).

La ruina reeditada, intervenida, postproducida, resignificada y visibilizada **in situ**, es material artístico de orden físico, como lo puede ser en el caso de las producciones del colectivo DDD o las de Gordon Matta Clark; no es soporte; no es continente; es el material de la obra misma; es ella misma, una obra nueva; la ruina imitada, la ruina planificada, es material físico y fragmentario casi abstracto, como en el caso de Sibboleth de Doris Salcedo. La ruina capturada, transportada simbólicamente, reeditada y postproducida por medios tecnológicos, se lanza al nomadismo en el mundo semionauta. En cualquier caso, es material que trasciende su propia materialidad, de su propio tiempo y de su propio espacio, y permite que nuevamente moldeada tenga una potencialidad inconmensurable para generar un entramado de nuevas y múltiples significaciones. El artista contemporáneo, es capaz de restituirle a la ruina como material, toda su dignidad, su vida y su protagonismo.

Si bien la arquitectura preservada puede conformarse en documento de la memoria histórica, también, la arquitectura en ruinas, el fragmento de lo que fue, puede constituirse en material de nuevas producciones de orden contemporáneo; puede reciclarse y reeditarse, poniendo en cuadro esa memoria y proyectarse a otros espacios y tiempos, trascendiendo la desmemoria y proponiendo nuevos mundos simbólicos, más allá de sus ladrillos. La alternativa en la cultura de la periferia, es entrar y salir de su propia periferia. Atreverse a invadir el abigarramiento. Dejar transitar a esos éxotas que pueden sacarla del anonimato.

La ruina es el último bastión de la memoria de una identidad colectiva replegada, que entró en remisión. La imagen, estar en pantalla y ser pantalla, le da nueva identidad. Alguien la reconocerá. Se validará con la presencia de miles, de millones o de unos pocos.

Fuentes

- **Almarcegui Lara.** 2012. “Memoria de los sitios vacíos”. Une. Unión de Editoriales Universitarias Españolas. El cultural.es/EIMundo.es. España.
- **Argulol Rafael.** 2010. “El poder y la ruina”. Diario El País. Versión impresa. España.
- **Arq. Palmieri Alejandra. Prof. FAUDI – UNC, Ing. Civil Noguera I. H. Prof. FAUDI y FCEFyN - UNC.** 2008. “ANÁLISIS SÍSMICO DE LA DESTRUIDA IGLESIA DE AMBIL – DEPARTAMENTO GRAL. OCAMPO- LA RIOJA –ARGENTINA- COMO JUSTIFICACIÓN DE SU COMPORTAMIENTO PARA INDICAR SU POSTERIOR RESTAURO”. En línea. (Disponible en http://www.jornadasaie.org.ar/jornadas-antteriores/2008/contenidos/resumenes_trabajos/tema_c/036.pdf) Córdoba, Argentina.
- **CAMARA DE DIPUTADOS DE LA NACION.** 2003. “O.D. N° 3.199 1. SESIONES ORDINARIAS 2003. ORDEN DEL DIA N° 3199. COMISIONES DE CULTURA, DE TRANSPORTES Y DE OBRAS PUBLICAS”. Buenos Aires, Argentina.
- **Huerta Fernández Santiago.** 2004. “Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica”. INSTITUTO JUAN DE HERRERA. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid, España.
- **Kronfuss Juan.** 1920. “Arquitectura colonial en la Argentina”. En línea. (Disponible en <https://archive.org/details/arquitecturacolo00kronuoft>) Córdoba, Argentina.
- **Lic. Mastracchio Liliana.** “Proyecto: Ciudad Universitaria en Sierra de San Javier”. En línea. (Disponible en <http://www.yerbabuenavirtual.com.ar/revistayerbabuena/articulos/n6ciudad.htm>) Yerba Buena, Tucumán, Argentina.
- **Pace Rodolfo.** 2012. “Radiografía Argentina de San Nicolás de Bari, Ambil, La Rioja”. En línea. (Disponible en <http://cercanorte.blogspot.com.ar/2012/05/radiografia-argentina-san-nicolas-de.html>). Rosario, Santa Fe, Argentina.
- **Pace Rodolfo.** 2014. “La sombra del gigante, Ciudad universitaria abandonada, San Javier, Tucumán, Argentina. En línea. (Disponible en <http://cercanorte.blogspot.com.ar/2014/05/la-sombra-del-gigante-ciudad.html>). Rosario, Santa Fe, Argentina.
- **Pace Rodolfo.** “Viaducto de El Saladillo, Tucumán, Argentina”. 2011. En línea. (Disponible en www.arqueologiaferroviaria.blogspot.com.ar). Rosario, Santa Fe, Argentina.

- **Peraza Guzmán, Marco Tulio** (coordinador). “Arquitectura y urbanismo virreinal”. En línea. (Disponible en www.books.google.com.ar). Universidad Autónoma de Yucatán, México.
- **Perret Danielle** “Estar”. En línea. (Disponible en <http://ritasimoni.com/home.swf>). Buenos Aires, Argentina.
- **Toledo Manuel** “Doris Salcedo: canto contra el racismo”. BBC mundo.com. En línea. (Disponible en http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7035000/7035694.stm)
- **Vázquez Rocca Adolfo**. 2008. “Gordon Matta Clark: Anarquitectura y deconstrucción”. Arqchile.cl. Publicado en Escáner Cultural, Revista de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias, N°107. En línea. España.
- **Wenger Rodolfo**. 2012. “Doris Salcedo y el Arte en un contexto de violencia”. Perspectivas estéticas. Reflexiones y referencias acerca de temáticas estéticas, filosóficas y artísticas. En línea. (Disponible en <http://perspectivasesteticas.blogspot.com.ar/2012/05/doris-salcedo-y-el-arte-en-un-contexto.html>) Barranquilla, Colombia.
- **Merewether Charles**. “Doris Salcedo”. Biblioteca Virtual. Biblioteca Luis Ángel Arango. En línea. (Disponible en www.banrepcultural.org)
- **Zacarías Marco M.** “Los imaginarios de lo sublime o la estética de la ruina”. Para laciudadjugete.blogspot.com. Xalapa. México.
- “1882 - 8 de junio – 2007. Hace 125 años culminaba la construcción del túnel del viaducto "El Saladillo" En línea. (Disponible en http://www.todotren.com.ar/mundo/tunel_1.htm).
- “Arquitectura de Buenos Aires. El estilo neoclásico”. En línea. (Disponible en <http://es.argentina-excepcion.com/guia-viaje/estilo-neoclasico-buenos-aires.html>)
- “Centro Regional Catamarca-La Rioja. Plan Tecnológico Regional 2009-2001”. En línea. (Disponible en <http://inta.gob.ar/unidades/330000>).
- “Detroit. Demolición. Disneyland. Un Proyecto” En línea. (Disponible en <http://www.thedetroiter.com/nov05/disneydemolition.php>). Detroit., Michigan Estados Unidos.

- “Hallan restos óseos en las paredes de la Iglesia de Ambil”. 2012. En línea. Diario Digital “La Voz de los llanos”. La Rioja, Argentina.
- “Hallan restos óseos en una pared del templo San Nicolás de Ambil “.2012. (Disponible en http://www.elindependiente.com.ar/papel/hoy/archivo/noticias_v.asp?255047). La Rioja, Argentina.
- “Huellas de peregrinos. Itinerarios por sendas del espíritu católico riojano”. En línea. (Disponible en <http://www.huellasdeperegrinos.com.ar/>). La Rioja, Argentina.
- “JULIO EN TUCUMAN. El viaducto El Saladillo une historia, ingeniería y aventura” 2008. www.lagaceta.com.ar. Tucumán, Argentina.
- “La iglesia de San Nicolás de Ambil atrae aún por su historia y leyendas”. 2010. En línea. (Disponible en http://www.elindependiente.com.ar/papel/hoy/archivo/noticias_v.asp?194087). La Rioja, Argentina.
- “No disparen al artista. Doris Salcedo”. 2012. En línea. (Disponible en <https://nodisparenalartista.wordpress.com/2012/09/08/doris-salcedo/>.)
- “Objeto Orange. Detroit, Demolición y Disneylandia”. 2009. En línea. (Disponible en <http://www.spontaneousinterventions.org/project/detroit-demolition-disneyland>)
- “Orden del día N°676”. 2013. Senado Nacional. Cámara de Senadores. República Argentina.
- “Parque Sierra de San Javier”. En línea. (Disponible en <http://www.residencias.unt.edu.ar/index.php/menu-historia>). Tucumán, Argentina.
- “Plantean que el tren se destine al turismo”. 2011. En línea. (Disponible en www.rieles.com)
- “Refaccionan capillas históricas del interior provincial”. 2009. En línea. (Disponible en http://riojavirtual.com.ar/noticias/locales/refaccionan_capillas_historicas_del_interior_provincial)
- “Responsabilizaron al obispo Sigampa por derrumbe de la iglesia de Ambil”. 2003. En línea. (Disponible en http://www.elindependiente.com.ar/papel/hoy/archivo_2003/noticias_v.asp?5209). La Rioja, Argentina.
- “Salvemos al túnel y al viaducto del Saladillo”. 2008. En línea. (Disponible en www.tafiviejonoticias.blogspot.com.ar. Tafí Viejo, Tucumán, Argentina.
- “SIN RETORNO. El viaducto El Saladillo es presa del olvido y del abandono”. 2014. En línea. (Disponible en www.lagaceta.com.ar). Tucumán, Argentina.

- “Tareas de restauración en el Templo San Nicolás de Ambil”. 2011. En línea. (Disponible en http://www.elindependiente.com.ar/papel/hoy/archivo/noticias_v.asp?225196). La Rioja, Argentina.
- “The Unilever series: Doris Salcedo. Shibboleth”. En línea. (Disponible en www.tate.org.uk). Inglaterra.
- “Tucumán, mejora el viaducto El Saladillo”. 2009. Carlos Mira Turismo. En línea. (Disponible en www.economiaparatodos.com.ar.) Argentina.
- “Un templo que se mantiene en pie por la fe de los habitantes de Ambil”. 2014. En línea. (Disponible en http://www.elindependiente.com.ar/papel/hoy/archivo/noticias_v.asp?285738) La Rioja, Argentina.
- “Viaducto El Saladillo”. 2011. En línea. (Disponible en www.caminandosenderosycascadas.blogspot.com)
- “Informe de la Comisión Investigadora de la Cámara de Diputados sobre el viaducto y túnel del Saladillo”. Catálogo. general .Tomo I. Pág. 1883 Biblioteca del Congreso nacional. República Argentina.

• Bibliografía

- **Augé Marc.** 2003. "El tiempo en ruinas". Ed. Gedisa. Barcelona, España. Barcelona, España.
- **Augé Marc.** 1992. "Los "no-lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad". Ed. Gedisa.
- **Belinche, Daniel.** 2011. "Arte, poética y educación". Secretaría de Publicaciones y Posgrado. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- **Belinche, Daniel.** 2010. "Tiempo y poética de la repetición". Revista Iberoamericana de Educación. Organización de Estados Iberoamericanos.
- **Belinche, Daniel.** "Tiempo. Sobre el pasado y el presente en la obra de arte". Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
- **Bourriaud, Nicholas.** 2006, 2008. "Estética relacional". Colección los sentidos/Artes Visuales. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, Argentina.
- **Bourriaud, Nicholas.** 2009. "Radicante". Colección los sentidos/Artes Visuales. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, Argentina.
- **Bouting, Laurence.** 1985. "Chillida". Visual Ediciones. Cochabamba, Bolivia.
- **Brioso Santos, Héctor.** 2002. "Estridencia e ironía: El techo de la ballena. Un grupo de vanguardia venezolano". Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.
- **de Ory, José Antonio.** 2008. "Chillida, el desocupador del espacio". Universidad de Antioquía. Colombia.
- **Dubois Philippe.** 2000. "Video y teoría de las imágenes Máquinas de imágenes: una cuestión de línea general", del libro "Video, Cine". Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires,
- **Fandos Cecilia Alejandra.** 2008. "El Ferrocarril Central Norte a Tucumán. Actores sociales y conflictividades desatadas en la prolongación del tramo San Miguel de Tucumán – San José de Metán (Salta), 1880 – 1888". Universidad Nacional de Tres de Febrero. XXI Jornadas de Historia Económica. Caseros, Provincia de Buenos Aires, Argentina.
- **Fernández Mallo, Agustín – Lorente, Aina.** 2002. "Chillida y la poética de la ciencia". Revista de Cultura Lateral. N°95. En línea. (Disponible en Dialnet). Universidad de La Rioja. España.
- **Gianetti Claudia.** 2004. "El espectador como interactivo. Mitos y perspectivas de interacción". Conferencia pronunciada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela.

- **Gruss, Luis.** 2008. "La sombra china de Jacques Lacan". Revista ADN Cultura. Diario "La Nación". Edición Impresa. Buenos Aires, Argentina.
- **Heidegger.** 1970. "El Arte y el Espacio". Revista Eco. Tomo 112. Junio. pp113-120. Traducción de Tullia De Dross. Bogotá. Colombia.
- **Huhtamo, Erkki.** "Elementos de pantallología". En línea. (Disponible en <http://campostrilnick.org/wp-content/uploads/2012/02/Elementos-de-Pantallologia-Hutamo.pdf>)
- **Ierardo Esteban.** "El Arte Zen japonés y la distancia occidental". Temakel. En línea. (Disponible en <http://temakel.net/node/629>)
- **Kosak Claudia.** 2008. "Sobre el tiempo". Biblioteca de la Mirada. Guido Indij Ediciones. La Marca Editora. Avellaneda, Buenos Aires, Argentina.
- **Kosak, Claudia.** 2008. "El tiempo del Arte. Ubicuidad y técnica en el siglo XX". CONICET. Buenos Aires, Argentina.
- **Madridejos, Sol – Sancho Osinaga, Juan Carlos.** 1996. "La paradoja del vacío (Martin Heidegger/Eduardo Chillida)".
- **Magariños Oscar, Pacheco Jorge, Fajre Nora, Holgado Pablo.** 2006. "Viaducto y Túnel del Saladillo. Estudio constructivo, Estructural y de Conservación, de una obra ladrillera patrimonial". Proyecto de Investigación CIUNT "Construcciones macizas tradicionales en el NOA. Revisión y reformulación de sus Fundamentos y Principios Constructivos" Facultad de Arquitectura y urbanismo. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. VI Congreso de Historia Ferroviaria. Málaga, España. En línea. (Disponible en <http://www.docutren.com/HistoriaFerroviaria/Malaga2006/pdf/IV03.pdf>)
- **Mahiques Myriam.** 2009. "Acerca de la estética de las ruinas". Arqa.com. En línea. (Disponible en <http://arqa.com/actualidad/colaboraciones/acerca-de-la-estetica-de-las-ruinas.html>) Argentina.
- **Marzo Jorge Luis.** 1997 (revisado en 2003). "La ruina o la Estética del tiempo".
- **Marzo Jorge Luis.** 1991. "La Ruina: el Arte en la era de su congelación".
- **Pinilla Burgos Ricardo.** 2002. "El pensamiento estético de Krause". Ed. Universidad Pontificia Comillas. Madrid, España.
- **Russo, Eduardo.** 2005 "Tie Xi Qu: Imágenes de una desaparición". Arkadin. Publicación del Departamento de Comunicación Audiovisual. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- **Segre Cesare.** 2001. "La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento". Cuadernos de Filología Italiana. N°8. Universidad de Pavia. Italia.

- **Souriau Etienne.** 1998. "Diccionario Akal de Estética". Ministère français chargé de la Culture. Madrid, España.
- **Tartarini Jorge.** 2005. "Arquitectura ferroviaria". Del Arco Iris/Colihue Ediciones. Buenos Aires, Argentina.

Lecturas complementarias

- **Alvides Matilde-Belinche Daniel.** 2014. "Materiales". Colección Textos breves N°1. Introducción a la Producción y el Análisis del Lenguaje Musical. Secretaría de Asuntos Académicos. Departamento de Música. Facultad de Bellas Artes. UNLP. La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- **Ardivini Iris.** "Deconstructivismo". Facultad de Arquitectura. Universidad Nacional Autónoma de Honduras.
- **Cancelier Antonella.** 2005. "Estética romántica de la arqueología: la poética de las ruinas en José María Heredia". Aleua/18. Universidad de Padua. Italia.
- **Cía Lamana, Domingo.** "Espacio, Naturaleza, Vacío: como paradigmas para comprender el Arte". A parte Rei. 15.
- **Ciafardo Mariel.** "Cuáles son nuestras Sirenas". Revista Iberoamericana de Educación. Organización de Estados Iberoamericanos. La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- **de Rueda María de los Ángeles.** Apuntes de la cátedra de Lenguajes Artísticos contemporáneos. Posgrado. UNLP. 2010. La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- **Dra. Ynoub Roxana.** "La ciencia como práctica social: bases para situar el examen del proceso de investigación científica en sentido pleno". Materia de cátedra. UBA/UNMdP/UNNE. Buenos Aires, Argentina.
- **Dra. Ynoub. Roxana.** "Sobre modelos, conjeturas y predicciones en el proceso de la investigación". Material de cátedra. UBA/UNMdP/UNNE. Buenos Aires, Argentina
- **Eco Humberto.** 1992. "Los límites de la interpretación". Traducción de Helena Lozano. Editorial Lumen. Barcelona, España.
- **Garbuno Aviña Eugenio.** 2010. "Estética del vacío: la desaparición del símbolo en el Arte Contemporáneo". Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México.
- **García Canclini Néstor.** "Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad". Ed. Gedisa.
- **Lopo Martín.** 2007. "Pueblos, pintura y "olvido". El discurso estético hegemónico como creador de una forma eficiente de silenciamiento y exclusión". Universidad de Oriente. Facultad de Construcciones. Universidad de Oriente. Santiago de Cuba.

- **Marchán Fiz Simón.** 2008. “La metáfora del cristal en las Artes y la Arquitectura”. Ed. Siruela. Madrid.
- **Marín Hernández Elizabeth.** 2005. “Multiculturalismo y crítica poscolonial. Cap. 2 y 7. La diáspora artística latinoamericana”. Tesis de Doctorado en Historia del Arte. Directora de Tesis: Prof. Ana María Guasch. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona. España.
- **Marín Medina, José.** 2001. “El vacío como forma”. Sitio El cultural.es. España.
- **Mellado Justo Pastor.** 2006. “La modernidad como ruina anticipada”. Arte y Crítica.org. Relatos críticos de Arte.
- **Olivares Rosa.** 2006. “La incomprensible belleza de la tragedia”. Revistadigital Imagen y Cultura. N°24. En línea. (Disponible en Dialnet) Universidad de La Rioja. España.
- **Pasqualotto, Giangiorgio.** 2006. “Estetica del vuoto. Arte e meditazioni nelle culture d’oriente”. Fragmentos. Ed. Biblioteca Marsilio. Italia.
- **Soler Miguel.** “Entropología”. Revista PARA. Asociación Cultural. Universidad de Cádiz. España.
- **Vázquez Rocca Adolfo.** 2007. “El vértigo de la Sobremodernidad: No lugares, espacios públicos y figuras del anonimato”. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Universidad Complutense de Madrid. España.
- **Villalobos Herrera Álvaro.** 2006. “El Sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano”. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. RA Ximhai. Universidad Autónoma Indígena de México.