

# La figura desdichada del tiempo y el espacio

Artes visuales y museografía crítica  
en la Argentina contemporánea. La  
construcción de la mirada entre el  
recuerdo y el memoria

Autor:

Fressoli, Guillermina

Tutor:

Schuster, Graciela

2013

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Tesis de doctorado

## **La figura desdichada del tiempo y el espacio.**

**Artes visuales y museografía crítica en la Argentina contemporánea. La construcción de la mirada entre el recuerdo y la memoria**

**Directora de tesis: Graciela Schuster**  
**Consejera de estudios: Graciela Schuster**  
**Doctoranda: Guillermina Fressoli**

*A mis padres*

## Contenido

### INTRODUCCION GENERAL

Reconsideraciones de lo artístico, lo cultural y la memoria en la construcción de modelos críticos de rememoración.....	8
Las configuraciones de lo cultural .....	11
El obrar del arte.....	13
Memoria y recuerdo: dos extremos en las formas de vinculación con el mundo. ....	15

PARTE I DE LO COLECTIVO A LO SINGULAR La producción del recuerdo en la museografía crítica.....	21
---	----

### INTRODUCCION:

La constitución del museo como artefacto perceptivo .....	22
Sistemas artísticos en la constitución del artefacto museo.....	23
El museo como artefacto de la industria cultural.....	30
Experiencia y radicalidad: claves para la búsqueda de modelos críticos de rememoración .....	36

### CAPITULO I:

El Museo del Puerto. El recuerdo como conflicto .....	39
Memoria descriptiva.....	39
<i>Introducción</i> .....	39
<i>El contexto</i> .....	40
<i>El espacio de emplazamiento</i> .....	46
<i>La distribución del espacio</i> .....	47

<i>La exposición: formas de presentación</i> .....	56
<i>Talleres y eventos</i> .....	63
<b>Mirar en el Museo del Puerto</b> .....	67
<i>El despliegue de la colección: entre la inmersión y expulsión.</i> .....	67
<i>La conformación del campo visual como campo de fuerzas en el Museo del Puerto.</i> .....	72
<i>La representación del pasado y configuración del recuerdo en el Museo del Puerto</i> .....	87
<b>Algunas consideraciones finales</b> .....	96
<b>CAPITULO II:</b>	
<b>El Museo Taller Ferrowhite. El recuerdo como ruina</b> .....	99
<b>Memoria descriptiva</b> .....	99
<i>El espacio de emplazamiento</i> .....	99
<i>La distribución del espacio</i> .....	103
<i>La exposición: formas de presentación</i> .....	105
<i>Talleres y eventos</i> .....	119
<b>Mirar en Ferrowhite</b> .....	125
<i>Visibilizar la acción.</i> .....	125
<i>La estructura de campos visuales en el Museo Taller Ferrowhite</i> .....	128
<i>La representación del pasado en el Museo Taller Ferrowhite</i> .....	135
<b>Consideraciones finales</b> .....	142
<b>CAPITULO III:</b>	
<b>El “Museo Móvil” de Federación (Entre Ríos). La mudanza como forma de ver</b> .....	146
<b>Memoria descriptiva</b> .....	146
<i>Historia y transformaciones urbanas en la ciudad de Federación</i> .....	146

<i>Vieja Federación</i> .....	146
<b>El Museo Móvil: historia y características</b> .....	158
<i>El espacio de partida: el Museo de los Asentamientos</i> .....	158
<i>El museo móvil: modalidades de exposición</i> .....	161
<b>Mirar en el Museo Móvil</b> .....	166
<i>Desplazamiento y rearticulación de la relación museo, memoria y espacio urbano</i> .....	167
<i>La búsqueda como artefacto de visión</i> .....	174
<i>La voz como acto posible</i> .....	176
<b>Conclusión: La mudanza como forma de ver</b> .....	180
<b>CONCLUSIONES PARTE I:</b>	
<b>Producción social del espacio y desplazamientos sensibles en la configuración del recuerdo</b> .....	184
<b>PARTE II DE LO SINGULAR A LO COLECTIVO La producción del recuerdo en el obrar del arte</b> .....	
	193
<b>PARTE II INTRODUCCIÓN:</b>	
<b>El obrar del arte en la producción de modos críticos del recuerdo. Los artistas de lo colectivo hacia mediados de los años 90</b> .....	194
<b>Introducción</b> .....	194
<b>Procesos de formación e institución en el arte hacia mediados de los años ‘90</b> .....	195
<b>Modos de producción y configuración en los artistas de lo colectivo</b> .....	204
<b>El pasado como problema a través de un detalle</b> .....	212
<b>A modo de cierre</b> .....	217
<b>CAPITULO I:</b>	
<b>Aportes a la pintura de historia en el obrar de Patricio Larrambebere. El recuerdo como problema de espacio</b> .....	219

Introducción .....	219
<i>La conformación del mundo visual personal o la disimilitud de lo similar</i> .....	221
Figurar los usos .....	230
Del collage al paisaje .....	244
La desolación de la palabra y la precariedad como experiencia de la pintura .....	251
El recuerdo como asunto de la pintura de historia .....	263
<b>CAPÍTULO II:</b>	
<b>El obrar gráfico de Eduardo Molinari sobre la fotografía documental. El recuerdo como problema de tiempo. ....</b>	
	<b>267</b>
Introducción .....	267
<i>El mundo visual personal o la disimilitud de lo similar</i> .....	269
<i>El cuchillo y la disputa del tiempo histórico</i> .....	277
<i>Los parámetros de la continuidad histórica en El cuchillo</i> .....	281
<i>Rupturas y alegorías, la memoria colectiva como irrupción en la historia</i> .....	288
La tensión entre el régimen de la imagen y el régimen de la obra visual .....	295
Anexo de Imágenes: <i>El Cuchillo</i> .....	302
<b>CONCLUSIONES PARTE II:</b>	
<b>Historia y localía en la configuración del recuerdo artístico.....</b>	<b>318</b>
 <b>CONCLUSIONES GENERALES</b>	
<b>El recuerdo y la experiencia de lo trágico .....</b>	<b>325</b>
Introducción .....	325
El recuerdo y la experiencia artística .....	326
El recuerdo entre lo singular y lo colectivo, el recuerdo entre el conflicto y la potencia .....	327

<b>La experiencia de lo trágico como resistencia.....</b>	<b>332</b>
<b>FUENTES PRIMARIAS Y BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>337</b>
<b>FUENTES PRIMARIAS.....</b>	<b>337</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>339</b>

## **INTRODUCCION GENERAL Reconsideraciones de lo artístico, lo cultural y la memoria en la construcción de modelos críticos de rememoración.**

### **Introducción**

En los últimos años, la relación entre memoria, política y los modos de representación del pasado han vuelto a ponerse en cuestión. En particular, el espacio que ocupa la memoria (en museos, monumentos o paseos) y la forma cómo se interpela y co-construye la mirada con el espectador, constituyen temas de relevancia para pensar los conflictos en la elaboración del recuerdo. En este marco resulta fundamental elaborar herramientas que permitan abordar nuevas formas de rememoración social desde el ámbito público y nuevos modelos críticos de gestión cultural de la memoria. Por ello en esta tesis es de mi interés profundizar en lo específicamente artístico para pensar lo cultural. En tal sentido me propongo indagar en aquellas configuraciones que en su constitución abstraen, combinan y transforman los modos establecidos de aprehensión del pasado. Considerando que la experiencia artística configura y tensiona rasgos de lo particular y lo singular en relación a lo cultural, estimo que el conocimiento artístico puede aportar claves a la configuración de sistemas críticos del recuerdo. De ese modo, la crisis constitutiva del accionar artístico se vincula a la crisis de lo cultural comprendida, siguiendo a Alejandro Grimson, como la suspensión del sentido común<sup>1</sup>. En esa relación particular, entre el arte y la cultura, es de mi interés el estudio de modos de producción de experiencias críticas del pasado.

En esa dirección, pretendo caracterizar la cualidad expresiva del recuerdo en la constitución de la experiencia del arte, en el marco de un tiempo crítico de la memoria en la Argentina y a partir de producciones artísticas y culturales que la promueven o dialogan con ella. Por ello, busco distinguir las tensiones críticas que estas experiencias producen en relación a los modos estables del espectral, a fin de distinguir la contribución

---

<sup>1</sup> “Entendemos la crisis cultural como una suspensión del sentido común y del imaginario acerca de quiénes somos” Cf Grimson, A (2012) *Los límites de la cultura*. Buenos aires, Siglo XXI.

singular que las mismas proveen en la elaboración de procesos de rememoración críticos. En esa dirección, trabajaré un conjunto de obras visuales y formas críticas de la museografía que dialogan con la construcción social de la memoria durante los últimos años del siglo XX y principios del XXI (desde 1987 hasta el 2005).

En el desarrollo del escrito utilizó materiales que elaboré en mi tesis de maestría “*¿Es posible rememorar en el museo? La relación entre recuerdo y mirada en los museos de Ingeniero White*”<sup>2</sup>. Allí estudie cómo los Museos de Ingeniero White construyeron sistemas de rememoración crítica a partir de la construcción de una propuesta perceptiva que en cada caso se conformó en relación a las urgencias que signan el espacio social con el que ambas instituciones trabajan. El Museo del Puerto abocado a la historia de la comunidad, desde los primeros inmigrantes que llegaron al lugar, y el Museo Taller Ferrowhite vinculado al proceso de destrucción del mundo laboral durante la década del 90. Ambos casos, fueron incorporados al desarrollo de la primer parte de esta tesis a fin de reflexionar sobre las consideraciones que estos aportan al estudio de la relación entre experiencia y memoria en la constitución de artefactos culturales críticos. A estos agregué, para el desarrollo de esta tesis, el estudio de un tercer caso: el Museo Móvil de Federación (Entre Ríos). En el cual se observa otra modalidad en que la institución museo se reformula en la búsqueda de nuevas soluciones para la reconfiguración del recuerdo.

En la segunda parte de la tesis la pregunta en torno a las formas críticas del recuerdo se extiende a la consideración de los artefactos artísticos. Para ello seleccioné un momento en que la memoria adviene, en la producción de diferentes artistas, un objeto de trabajo e intervención crítica. Particularmente me concentré en el estudio de dos casos que considero paradigmáticos dentro del periodo: una selección en la producción visual de los artistas Eduardo Molinari y Patricio Larrambebere.

Considero que los artefactos seleccionados, producen modelos críticos de rememoración a partir de la tensión que producen entre lo singular y lo colectivo en la reflexión en torno a un pasado común. De este modo los artefactos culturales, en tanto sistemas colectivos se

---

<sup>2</sup> Tesis elaborada y Defendida en agosto del 2010 en el marco de la maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural del IDAES, Universidad Nacional de San Martín

desplazan a la consideración de lo singular para la producción de sistemas de representación del pasado. Mientras que los artefactos artísticos, en tanto que sistemas singulares, desplazan la producción de sus sistemas de representación hacia la consideración de lo colectivo. En uno y otro caso la tensión entre lo singular y lo colectivo se activa a partir de la mirada que especta. Instituyendo en ese acto procesos de producción de modelos críticos del recuerdo, configurados en relación a las condiciones que los artefactos a estudiar establecen. Estos procesos productivos del recuerdo, al valerse de diversos aspectos de la experiencia artística, incorporan elementos de lo contingente que habilitan la introducción constante de la diferencia en la reflexión en torno a lo común.

Todos los casos que esta tesis estudia, tanto los artefactos<sup>3</sup> artísticos como los culturales, comprometen la memoria de un espacio urbano que reviste variaciones. En tal sentido encontraremos que en algunos casos se trata de pequeñas localidades en el interior del país, a veces portuarias, otras turísticas, y ciudades metropolitanas como el caso de Ciudad de Buenos Aires. Esta variación se vuelve fundante de la experiencia de memoria con la que los dispositivos que aquí estudiaré deben interactuar, y en función de las cuales desarrollan sistemas particulares, atados a la especificidad de sus espacios, en función de la construcción de enunciados que puedan recuperar e incidir críticamente en ellos. En tal sentido, para la comprensión de la experiencia de rememoración que cada caso provee resulta fundamental la categoría de emplazamientos desarrollada por la historiadora del arte Rosalind Krauss<sup>4</sup>. Si bien la autora propone esta terminología para comprender la expansión que afecta a la escultura desde mediados del siglo XX, en los casos que aquí estudiaremos comprender los artefactos tanto artísticos o culturales como emplazamientos nos permitirá considerar como constitutivo de sus sistemas las operaciones, que sus estructuras -señalizadas o construidas- establecen en relación a los paisajes urbanos que

---

<sup>3</sup> Comprendo Museos y obras artísticas como artefactos, en tanto cada uno de estos sistemas, desde su especificidad, despliega una tecnología que configura y organiza actos. Para una definición del término véase Hernán Thomas y Alfonso Buch, coords., *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008

<sup>4</sup> Cf. Rosalind Krauss (1996) "La escultura en el campo expandido" en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza

trato a modo de encarnadura, y que son ineludiblemente condicionantes de la memoria que enfrentan y tensionan.

A los fines de comprender esta articulación entre lo singular y lo colectivo que se articula de diferentes modos en los artefactos artísticos y culturales presento en esta introducción conceptos que son tróncales para la definición de los objetos que esta tesis trabaja. Por ello en los próximos apartados me propongo reflexionar en torno al concepto de cultura, el obrar del arte y finalmente la relación entre recuerdo y memoria como dos modalidades diferenciadas de aprehensión del mundo. Para el desarrollo de los mismos consideraré las conceptualizaciones que los artefactos a estudiar realizan en sus prácticas.

En relación al estado de la cuestión de esta tesis he optado por presentarlo progresivamente en función del desarrollo de las diferentes discusiones que los capítulos presentan.

Finalmente es necesario advertir que en todos los casos a estudiar se ha seleccionado aquellas producciones dentro de la historia de los artefactos artísticos y culturales referidos que resultan más significativos al problema que esta tesis se plantea. Siguiendo el modelo que ofrecen historiadores del arte como Michael Fried, Víctor Stoichita y Daniel Arasse es de interés destacar una historia desde la particularidad y los detalles que los casos plantean en relación a la configuración de modos críticos del recuerdo y en vínculo a su tiempo histórico.

### **Las configuraciones de lo cultural**

Es posible distinguir en el periodo que esta tesis estudia dos grandes tendencias que aportan diferentes acepciones de lo cultural. Por un lado en la escena intelectual se observa la construcción del concepto que se conforma a partir de la recepción local de la segunda generación de los estudios culturales. La segunda acepción se vincula a la conceptualizaciones de lo cultural que forjan las prácticas a estudiar a partir de sus procedimientos

Dentro del primer grupo es posible encontrar un concepto de lo cultural abocado a la definición de alteridades en función del avance de la cultura global. Este modelo privilegia la definición de los contextos sociales a fin de definir identidades diversas. Al

decir de Eduardo Grüner esta tendencia hacia los orientalismos presenta un riesgo de “fetichización de la particularidad” debido a que el énfasis en la alteridad la conduce a una renuncia a la relación con la totalidad. Es decir, las prácticas culturales se comprenden como localías desconectadas. En esta tendencia se produce una renuncia a las articulaciones históricas sociales o político- económicas de los procesos culturales, así como en la consideración de nuevos sujetos emergentes, cuestión que descuida el concepto de clase. La historia se observa como elementos de exterioridad en relación a los objetos que la cultura estudia, en una relación que enmarca pero no resulta constitutiva de las prácticas. De allí el interés por los contextos en la explicación de los diversos acontecimientos. En relación a esta configuración de lo cultural Gabriela Piñero considera que la crítica artística entre fines de 1980 y principios de 1990 manifiesta, frente al avance de la cultura global, un interés por la diferencia y la otredad. Según la autora “A fin de ajustar las relaciones centro-periferia y cultura occidental en la discusión sobre políticas de representación del arte de América Latina en los circuitos hegemónicos (...) reinstalaron un entendimiento del arte de América Latina en términos de diferencia localizada” y agrega, que en este impulso los teóricos “argumentaron por un concepto singular de obra y de politicidad del arte, que se delineo en función de su adecuación a las singularidades de su localización latinoamericana”<sup>5</sup>

La segunda acepción de lo cultural que se deduce de las prácticas a estudiar comprenden la cultura principalmente como campo de batalla. De allí que su proceder se dirija a destacar las particularidades siempre en relación con la totalidad que las contiene y tensiona. Dentro de esta acepción la historia y la subjetividad no se comprenden como elementos determinantes y determinados sino que se entrometen y sedimentan la constitución de los diversos objetos de la cultura y sus materialidades. Las razones económicas se entremezclan con los fundamentos de la economía política en la producción de espacio, tiempo y subjetividad. En tal sentido el modo de proceder de estos artefactos destacan la historicidad y modos de subjetivación que residen en las

---

<sup>5</sup> Gabriela Piñero *Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: mari Carmen Ramirez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Camnitzer*. Tesis de doctorado, Inédita. Pag 20-21

materialidades. Para la reflexión crítica en torno a la misma se parte de la particularidad de los propios espacios a los que se lo retotaliza constantemente, para comprender las diferentes dinámicas que tensionan la constitución de lo cultural. Esta comprensión dinámica y compleja de lo cultural permite considerar los procesos de sujeción y subjetivación que sedimentan las diversas prácticas de lo social. En tal sentido estos desarrollos permiten comprender lo que Gruner refiere como “la tragicidad perdida de nuestra cultura (...) en una época que ha olvidado todo sentido de la tragedia”<sup>6</sup> Estas elaboraciones se aproximan a la tradición de la teoría crítica cultural. Resulta significativo que en el estudio crítico Eduardo Gruner advierta que esta tradición es acusada de ser nostálgica<sup>7</sup>, aspecto del que también, en diferentes ocasiones, los entrevistados de esta tesis requirieron diferenciarse.

A partir de esta configuración de lo cultural se atiende a las fronteras, la contingencia la fragilidad e historicidad del sujeto. Los productos culturales se comprenden como acciones sedimentadas, modos de percepción, significación y acción. Por lo que la configuración cultural, comprendida como heterogeneidad que se encuentra en cada contexto, se articula de modo específico<sup>8</sup>.

### **El obrar del arte**

De acuerdo a Gilles Deleuze “la obra de arte no es instrumento de comunicación, la obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación (...) en cambio hay una afinidad fundamental entre la obra del arte y el acto de resistencia”, esta resistencia de acuerdo al filósofo es principalmente resistencia a la muerte<sup>9</sup>. Encuentro aquí dos acepciones que aportan al desarrollo de la tesis: la resistencia como forma de construcción de conocimientos que requiere un esfuerzo y en tal sentido habilita la autoridad de los sujetos en la deliberación sobre el pasado común; y por otro el carácter de permanencia

---

<sup>6</sup> Véase Eduardo Gruner “El retorno de la teoría crítica de la cultura. Una introducción alegórica a Jameson y Zizek”. En Fredric Jameson/ Slavoj Zizek. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1998 Pag 26

<sup>7</sup> “En ese contexto, para retomar la regocijante ironía de Jameson, acusar a los que seguimos empeñados en el análisis ‘totalizante’ del modo de producción de ‘nostálgicos de clase’, equivale poco más o menos a acusar a un muerto de hambre de ser ‘un nostálgico de la comida’”. Idem Pág 35

<sup>8</sup> Grimson, op cit.

<sup>9</sup> Cf Gilles Deleuze. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007

que como se mostrará en el desarrollo de esta tesis adviene fundamental para el trabajo de un recuerdo crítico a nuestra contemporaneidad. En ambos sentidos me interesa destacar el concepto del obrar del arte como requerimiento de lo artístico o de los artefactos que incorporan algunos de sus aspectos. Graciela Schuster sostiene que hay un principio primordial que caracteriza al arte y es el desdoblamiento de la recuperación. Esto implica que en el mismo acto de comprensión de lo artístico dos instancias discordantes se reconocen en una experiencia compartida. El desdoblamiento implica, desde la tragedia griega, que unos mirarán y escucharán y otros, enfrentados, producirán sonidos y visualidades con conceptos. La desigualdad se presenta constitutiva del obrar del arte, que marca las tensiones del no reconocimiento y de la distancia. No hay igualdad manifiesta en el arte porque los modos de hacer, de decir y de sentir<sup>10</sup> se marcan en el espacio compartido de la diferencia. De alguna manera el orden de los cuerpos se determina por los modos de hacer, sobre todo, en el arte. Pero no como un efecto coercitivo si no como un disciplinamiento. En algún momento de la relación unos se vuelven espectadores y participan de esas regulaciones. Cuando las reglas se interrumpen y las experiencias entran en contradicción proponen una alteración en el sentido del descubrimiento, y la regla se corre. El arte, propone una alteración constante de las regulaciones, de las relaciones del espectar y lo social que tiende a opacar esta desregulación constante. El arte contiene un proceso heterogéneo que se legaliza, que expone la posibilidad de que el orden sea interrumpido. Es importante remarcar el concepto de posibilidad ya que puede ocurrir otra cosa. Y allí interviene la práctica social que regula, que opera sobre la diferencia, no siempre para borrarla pero para volverla comunitaria. Y el arte agrega a la diferencia comunitaria, la oportunidad de remarcar las diferencias particulares<sup>11</sup>

En los casos de esta tesis, para recuperar lo singular, obras y museos, proponen una forma de percepción que pone el cuerpo en movimiento a través de lo cual evidencian un concepto de cuerpo a restituir. Así componen una forma de percepción crítica que entra

---

<sup>10</sup> Conceptos tomados de Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996,

<sup>11</sup> Cf Graciela Schuster “Las cualidades de figuración de la Nación en el sistema de producción de las obras visuales” Ponencia Inédita

en tensión con la cultura a través de lo artístico, o rasgos artístico-estéticos, que construyen lo singular y recuperan su cuerpo para comprender la obra como otro cuerpo en proceso. Allí las representaciones del pasado que conforman la materia de la obra son perturbadas por el ingreso de lo contingente en la actividad contemplativa singular que se manifiesta como búsqueda

### **Memoria y recuerdo: dos extremos en las formas de vinculación con el mundo.**

Lucía Bianco, trabajadora en el Museo del Puerto, sostiene en relación al modo de comprender la memoria desde la institución que integra: “No es la idea de un espacio en el que la memoria sea un aliciente sino un espacio donde la memoria sea algo que nos inquiete”<sup>12</sup>. En esta frase se ofrece una clave para comenzar a problematizar la producción del recuerdo desde los artefactos artísticos y culturales ya que, dicha afirmación, distingue dos modos de referir al pasado que se constituyen como claves de trabajo al debate que aquí pretendo instalar en torno a la producción del recuerdo: la memoria como aliciente, la memoria como inquietud.

La memoria como aliciente puede comprenderse como aquella forma de referencia al pasado que confirma al sujeto en sus tradiciones e identidad sin vocación cuestionadora, el pasado es comprendido en este aspecto como un patrimonio legible en el que es posible reconocerse. Contrariamente la memoria como inquietud se interpreta como aquella que perturba las propias representaciones del pasado y reclama del sujeto que recuerde un juicio y un esfuerzo sobre una trama que no se le ofrece en forma de aprehensión automática sino cargada de contradicciones. Así, mientras la memoria como aliciente propone una mirada sobre el pasado que estabiliza las representaciones del presente, la memoria como inquietud moviliza el pasado con dudas sobre el presente y el futuro. En el primer caso el pasado se manifiesta como un objeto que no compromete la situación en la que el recuerdo se realiza; mientras en el segundo caso el presente, junto a sus proyecciones de pasado y futuro, se ven igualmente afectados.

---

<sup>12</sup> En entrevista con la autora durante el mes de julio del 2010.

La idea del pasado como inquietud hace énfasis en el presente, en la necesidad de una perturbación que introduzca en el eventual espectador, de un determinado sistema artístico o cultural, la sospecha sobre las propias representaciones. Tal perturbación supone desde los artefactos críticos un impulso hacia un trabajo de rememoración que desplace lo observado hacia el presente de quien observa.

Por ello, en esta tesis, comprendo la memoria aliciente como *Memoria*, entendiéndolo por ello una recomposición de una forma de referir al pasado abarcadora de una totalidad que disuelve los conflictos; la memoria como inquietud la identifico con la figura del *Recuerdo*, vinculada siempre a un acto y una situación en la que acontece, se caracteriza por una persistencia que se dirige permanentemente a la reconstrucción del pasado pero evita su articulación en un concepto normativo.

Los diversos modos de referir al pasado comprenden formas de memorias diversas y antagónicas que se diferencian por las modalidades perceptivas que desarrollan, mediante las cuales establecen a su vez formas distintivas de experimentar el mundo. Henri Bergson<sup>13</sup> distingue un sistema de gradientes entre los que se desarrollan las posibles formas de la memoria. Los extremos de dicho esquema se describen como tensión y distensión. Dicha polaridad entre la que se tensan las formas posibles de la memoria corresponden, de acuerdo al autor, a los extremos en los que la conciencia manifiesta su vínculo con la vida. De este modo la distensión corresponde al extremo del sueño; mientras la tensión, por el contrario, se relaciona al extremo de la acción, por ello el acto de perturbación como forma de memoria, reclama una actitud atenta a la vida. Las formas de memoria cercanas al extremo de la tensión suponen un esfuerzo consciente dictado por un interés de confrontación con la realidad; mientras que aquellas más próximas al plano de la distensión se relacionan con un desinterés sobre la misma. Estas formas extremas de la conciencia en relación a la vida son las que determinan el alcance y función de la memoria.

Esta relación entre la conciencia y la vida se expresa así en dos formas extremas de la memoria (no dicotómicas sino dos extremos entre los que varían sus posibles formas): la

---

<sup>13</sup> Véase Henri Bergson, *Materia y memoria*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006.

memoria- hábito y la memoria-recuerdo. La primera se corresponde con el extremo de la distensión de la conciencia, una forma de memoria que no declara su vínculo con el pasado y que es experimentada como una vivencia actual. Se trata de una memoria que “responde a un conjunto de destrezas que se encuentran disponibles sin requerir el esfuerzo de ser aprendidas de nuevo”<sup>14</sup> y como tal son identificadas con el régimen de la repetición. La segunda forma, memoria-recuerdo, es la que enuncia explícitamente la marca del pasado y por tal razón requiere un esfuerzo de búsqueda que la integra dentro del régimen de la representación. Este esfuerzo compromete por igual una expresión intelectual y afectiva (en el sentido de una afección corporal).<sup>15</sup>

Mientras el *Recuerdo* compromete una dialéctica temporal en la que la referencia al pasado acontece desde la interacción del futuro y el presente, la *Memoria* que permanece en el régimen de repetición es la que reactualiza en el presente un acto del pasado sin capacidad de modificar o interpelar el mismo, se trata en este sentido de una repetición literal de un suceso que no compromete cambios en las restantes dimensiones temporales<sup>16</sup>.

El par “tensión –distensión” se complementa a partir de dicha inclusión de lo temporal con el par “inestable-estable” (en tanto reiteración sin cambios). El paso de la *Memoria* al

---

<sup>14</sup> A modo de ejemplo los autores mencionan el hábito de caminar, manejar un auto o escribir a máquina, pero también los hábitos sociales de la vida común, que incluyen los rituales sociales asignados a la memoria. Véase Alejandra Oberti/ Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2006, p. 228.

<sup>15</sup>El recuerdo, que acontece ante la perturbación que le reclama producir una representación, adquiere una dimensión activa que lo compromete en lo que Schutz denomina como *estado de alerta*. “Con la expresión estado de alerta queremos indicar un plano de la conciencia de elevadísima tensión, que se origina en una actitud de plena atención a la vida y sus requisitos. Solo el sí-mismo efectuante y, en especial, el ejecutante, está plenamente interesado en la vida y, por ende, alerta. [...] La concepción de estado de alerta revela el punto de partida para una interpretación pragmática legítima de nuestra vida cognoscitiva. El estado de alerta del sí-mismo ejecutante perfila el sector del mundo que tiene significatividad pragmática, y estas significatividades determinan la forma y el contenido de nuestra corriente de pensamiento: la forma porque regulan la tensión de nuestra memoria y, con ella, el alcance de nuestras experiencias pasadas y de nuestras experiencias futuras anticipadas; el contenido, pues todas esas experiencias sufren modificaciones específicas de atención por el proyecto preconcebido y su puesta en práctica. Esto nos lleva de un modo inmediato a un análisis de la dimensión temporal en el que el sí mismo ejecutante experimenta sus propios actos”. En Alfred Schutz, *El problema de la realidad social. Escritos I*, Madrid, Amorrortu Editores, 2003, P 201.

<sup>16</sup> Esto no solo se refiere a las acciones automatizadas del cuerpo sino a una forma de rememoración literal que reactualiza un trauma ante la imposibilidad de su elaboración, es lo que Ricoeur describe como el pasado que no pasa. Véase Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

*Recuerdo* comprende una variación de la simple repetición (el pasado que no pasa) a la producción de una imagen novedosa sobre el mundo (conciencia de duración). Mientras el estado de tensión supone una introducción del tiempo que vuelve explícita la distancia temporal, en la distensión el tiempo parece ausente o paralizado.

Estas dos acepciones extremas de la memoria vinculadas con las acepciones de *Memoria* y *Recuerdo* se complejizan a partir de la inclusión de los conceptos aristotélicos *mneme* y *ananmesis* que Paul Ricoeur recupera en su trabajo<sup>17</sup>. La primera acepción, *mneme*, es el recuerdo que adviene por causa de una afección o pathos, en esta dimensión el recuerdo es algo que aparece de un modo pasivo; por el contrario en la segunda acepción, *anamnesis*, el recuerdo deviene activo, en tanto objeto de una búsqueda voluntaria que requiere un acto de recolección o rememoración. Entre ambas modalidades se establece una diferencia en torno a la conciencia de la distancia temporal y la carga intencional que acompaña o no la presencia del recuerdo. Lo que agrega Ricoeur es que incluso dentro de la distensión (en forma pasiva) pueden acontecer el *Recuerdo* aunque más no sea en forma advenediza, fuera de las determinaciones de la propia voluntad, superando así el régimen de la repetición. De este modo es necesario desglosar el *Recuerdo* en dos posibles modalidades productivas en tanto ambas permiten la introducción del tiempo aunque desde un vínculo diferencial con el mundo.

La primera acepción del *Recuerdo*, vinculada con la *ananmesis*, se manifiesta bajo la forma voluntaria de la búsqueda que Ricoeur denomina como rememoración; la segunda acepción del recuerdo, vinculada con *mneme*, corresponde a aquella que Ricoeur reconoce como propia de las formas literarias en las que el *Recuerdo* adviene a partir de asociaciones no reguladas. Entre el acto voluntario del recuerdo y el advenimiento se tensan dos acepciones productivas del mismo en tanto ambas figuras suponen un concepción novedosa del pasado y consiguiente apertura del tiempo, razón por la cual logran ofrecer una resistencia al régimen de memoria signado por la repetición.

El acto voluntario de rememoración supone la elaboración de una representación del pasado que involucra una dialéctica temporal, es decir la elaboración de dicha

---

<sup>17</sup> Ídem.

representación se tensa junto a las formas del futuro y presente que acompañan su momento de enunciación. El *Recuerdo* guiado por una intención supone en este sentido un esfuerzo cognitivo en el que permanece.

El advenimiento del *Recuerdo* es aquel que acontece fuera de los dominios de la voluntad y por lo tanto de la representación. En esta acepción el recuerdo acontece en forma de experiencia y se vincula parcialmente con lo que anteriormente es descrito como distensión de la conciencia. Si la búsqueda voluntaria del *Recuerdo* se caracteriza por el impulso de aprender un objeto que permanece inalcanzable, entonces la distinción entre sujeto y objeto se desvanece y así el *Recuerdo* se manifiesta como producto inusitado de una asociación que adviene de una instancia pre-reflexiva.

Distingo así dos formas de promover la acepción productiva del *Recuerdo*. Por un lado el acto de rememoración que se desarrolla dentro de una esfera epistemológica y requiere de los museos como educadores públicos que acompañen el trabajo comunitario que dicha noción de recuerdo exige<sup>18</sup> o a los artefactos artístico como perturbadores de los constructos colectivos. Y por otro es preciso garantizar la existencia de espacios menos regulados y más ambiguos que propicien el *Recuerdo* que adviene en forma de experiencia, lo que implica a su vez una empresa antropológica.<sup>19</sup>

A modo de síntesis es posible afirmar que la *Memoria* se distingue porque su construcción del pasado supone el consenso, se dirige a reponer la verdad histórica, y se orienta a la comunicación del pasado. El *Recuerdo*, por el contrario, se define a partir de la creación de una escena de disenso, supone la interrupción del relato histórico y se propone la apertura de un acto de deliberación sobre el pasado. Mientras el pasado de la *Memoria*, en tanto motivo de referencia, está condenado a su repetición, el pasado del *Recuerdo* supone un trabajo constante y novedoso de interpretación y elaboración sobre lo acontecido. Así, mientras la memoria se describe como figura eminentemente social, el

---

<sup>18</sup> De acuerdo al autor, los educadores públicos ayudan en el trabajo de deliberación sobre el pasado como el trabajo que analista realiza en su consultorio. Véase Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1999, p. 39.

<sup>19</sup> Me refiero a los espacios que en los siguientes capítulos se considerarán como restos, fragmentos, espacios de cierta opacidad que requieren un trabajo no dirigido que permita la emergencia de lo fortuito y/o eventual en relación al pasado.

recuerdo posee la ambigüedad de lo individual y lo social. La memoria designa así la autoridad de un pasado establecido, el recuerdo por el contrario permanece condicionado por su acto singular que lo conduce a la conciencia del sentido lábil de lo acontecido como forma anterior, siempre precedida por el momento de evocación que lo permea.

**PARTE I**  
**DE LO COLECTIVO A LO SINGULAR**  
**La producción del recuerdo en la museografía crítica**

## **PARTE I INTRODUCCION: La constitución del museo como artefacto perceptivo**

### **Introducción**

En esta primera parte de la tesis propongo indagar en la institución museo, entendida como artefacto cultural, y a través de la exhibición de un patrimonio común las posibilidades de una memoria crítica, teniendo en cuenta que allí se despliegan dispositivos que, en su constitución, atienden a la configuración de lo colectivo.

Me concentraré particularmente en el estudio de tres casos que considero significativos en tanto las experiencias que sus estructuras proponen instalan desvíos sobre las formas establecidas y condicionantes que sus contextos presentan para la recuperación crítica del pasado. A la vez que la reflexión sobre lo común, y específicamente sobre un pasado común, resulta tensionada por la introducción de lo singular que estos espacios promueven en las representaciones que construyen y que a su vez los conforman.

Estimo que los casos seleccionados ofrecen una respuesta novedosa a la transformación que, en el marco del desarrollo de la industria cultural, asedia a reflexión en torno a rol y la función de los museos en la contemporaneidad. A su vez en el contexto de la Argentina esta reflexión coincide con la expansión del formato “casas de la cultura” y proceso de institucionalización de diferentes espacios, sitios y museos memoriales sobre el terrorismo de Estado como política pública.

En los museos que analizo observo una preocupación por la articulación entre percepción y memoria acorde con problemas específicos, relacionados y sujetos al devenir de la experiencia histórica de la comunidad y el espacio social en que estas instituciones se emplazan. Considero que estos museos elaboran distintas estrategias de trabajo que se caracterizan por su permeabilidad y capacidad de reelaboración en función de las urgencias que impone el devenir del contexto en el que se insertan. De este modo, las formas y estrategias que estos museos desarrollan desde sus estructuras se dirigen hacia la formación de una modalidad de mirada y rememoración que, por su carácter procesual y

activo, permiten instituir y resguardar espacios vitales para la comunidad. Estas instituciones problematizan y construyen la mirada y el recuerdo mediante formas y procedimientos que conllevan restos de lo artístico. Cualidad que les permite promover un sistema crítico de aprehensión del mundo, a la vez que ofrece un espacio de supervivencia y desarrollo frente a un destino inexorable. El extrañamiento, la irrupción, la duda, los antagonismos, el rescate de las subjetividades que sedimentan los materiales, el valor otorgado al resto o la ruina, son premisas que en estos artefactos tienden a reconsiderar las formas de rememoración dentro del espacio institucional. A partir de ellas, estos museos, instituyen una forma de memoria capaz de negociar el tiempo y distinguir los pasados utilizables para poder pensar, el presente y el futuro de la comunidad junto a la que trabajan.

El estudio de estos casos ofrece la posibilidad de reflexionar sobre la relación entre percepción y memoria dentro de la institución museística, partiendo de una acepción fenomenológica que considere la experiencia de los eventuales espectadores. Esta acepción es la que vuelve primordial el énfasis sobre los modos en que los objetos museísticos se instituyen y dan a ver el mundo, en relación a un proyecto cognitivo que compromete la mirada y su formación.

En esta tesis me interesa interrogar las cualidades que en la constitución de estos artefactos permite la configuración de un sistema crítico de rememoración y su relación con la experiencia artística. Por tal razón antes de centrarme en los casos específicos, en esta introducción, se abordan cuestiones generales que afectan la constitución de la experiencia desde el sistema museístico. Por un lado se introducen las líneas principales en torno a la función y transformación del museo devenido artefacto de la industria cultural y por otro, se reflexiona sobre la particularidad de los sistemas artísticos que operan en la constitución y definición del museo como artefacto de percepción.

### **Sistemas artísticos en la constitución del artefacto museo**

En este apartado propongo reflexionar sobre las circunstancias y sedimentaciones históricas que inciden en la constitución del museo y los artefactos artísticos que operan en la conformación de su particular estructura. Estimo, que estos aspectos definieron a la

institución desde sus inicios como formadora de una experiencia en la se cualifica la relación entre lo particular y lo común a través del vínculo que establece entre un individuo y la percepción de un patrimonio colectivo que es desplegado en el espacio.

Es sabido que el origen del museo moderno debe relacionarse con dos hechos fundantes: el coleccionismo y la Ilustración<sup>20</sup>. Al calor de la revolución francesa el museo pretendió la apertura de las colecciones privadas (práctica que se desarrolló notablemente con las monarquías absolutas) a la mirada del gran público como un modo de anteponer la utilidad pública a la privada. Ese gesto político de apertura del patrimonio perteneciente a un grupo selecto hacia la nueva comunidad del emergente estado-nación implicó, ante la aparición de la noción moderna de público, una nueva acepción de la mirada. El museo encarnó así uno de los órganos fundamentales por los cuales comenzaba a deliberarse en torno a lo público, específicamente a través de la relación del ciudadano o individuo y un estado o colectivo social. En ese entorno, el modo de visibilidad específica que el museo produjo incidía en la construcción de un nuevo sujeto político. Aquel que, a través del despliegue de su cuerpo y mirada por las grandes Galerías del Louvre, encarnaba una disputa en torno a una nueva acepción de la historia, no ya a disposición de un poder divino sino sujeta a la acción del individuo. En ese contexto, arquitectos y pintores debatieron sobre las propiedades que había que tener en cuenta en la constitución del museo como artefacto, que ahora debía exponer a la mirada pública el patrimonio de la historia.

En la reflexión de estos artistas se inmescuían consideraciones perceptivas que ya aportaba la tradición previa y acumulativa del coleccionista, quien aglutinaba en su gabinete objetos diversos (cuadros de arte, esculturas, fósiles del mundo natural); esta tradición fue puesta en crisis ante los nuevos criterios de selección y orden que enmarcaban el surgimiento del nuevo espacio de visibilidad en el que se instauró el museo moderno. Ernst Gombrich relaciona esta transformación con el pasaje del objeto “raro” de la colección hacia “lo digno de ser visto” en el museo<sup>21</sup>. Entre lo raro y lo digno

---

<sup>20</sup> Véase Francisco Hernández Hernández, *Manual de museología*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.

<sup>21</sup> Véase Ernst Gombrich “Should a museum be active?” *Museum*, 21, pp 70-86. Citado en Santos Zunzunegui. *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid, Editorial Cátedra, 2003.

de mirada se tensan dos modelos de producción de visión diferentes. Mientras la colección ofrecía una visión central y acumulativa dictada por el modo en que cada coleccionista atiborra y dispone sus posesiones dentro de gabinetes abiertos a una mirada selecta; el museo comenzaba a ordenar sus objetos de acuerdo a los saberes que proveían las disciplinas también emergentes al momento de su aparición (tales como la historia del arte), orden que, como veremos, estaba destinado a la una mirada individual y pública a la vez. Es posible vincular este proceso con lo que Víctor Stoichita identifica como el ojo curioso y el ojo metódico, modelos de visión en pugna en el siglo XVII. La diferencia entre uno y otro reside en el modelo de lectura que en cada caso despliega la mirada. Mientras el primer caso supone un ojo que interpreta a partir del establecimiento de relaciones intertextuales entre los objetos que ingresan a su campo visual; el segundo consiste en un ojo que se comporta en relación a un modelo deductivo que debe descifrar los datos que componen el cuadro que se le enfrenta.<sup>22</sup>

El museo nació relacionándose con un modelo de observación moderna y vinculado con un paradigma científico que, en ese momento, suponía una escisión entre sujeto y objeto de conocimiento, aunque veremos también incorporó en su forma restos de otros sistemas artísticos que permitieron cuestionar tal escisión. De este modo las colecciones comenzaban a ordenarse internamente de acuerdo a distintos campos del conocimiento. Fue así que al orden visual de los gabinetes vigentes hasta entonces (exposiciones en espacio cerrados y finito, donde primaban los criterios acumulativos y a mirada central), se le opuso un nuevo orden, el del museo (signado por una mirada que se expandía longitudinalmente hacia el espacio infinito de la historia).

Particularmente significativa es la propuesta de Hurbert Robert cuyas pinturas horadaban virtualmente las paredes de su Salón Carré que se realizaba en la antesala de la Gran Galería del Louvre<sup>23</sup>. Al mismo tiempo, los arquitectos de la revolución, tales como

---

<sup>22</sup>Este concepto de Ojo que el autor reconoce en relación a la invención del cuadro moderno posee una inscripción histórica, la observación en cada momento se inserta dentro de un régimen escópico el cual a su vez se relaciona con determinada episteme. Véase Víctor Stoichita, *La invención del cuadro*, Madrid, Ediciones Del Serbal, 2001.

<sup>23</sup> Me refiero particularmente a obras mediante las cuales el artista Hurbert Robert discute con la tradición pictórica que se dedica a registrar los gabinetes de pintura entre ellos su maestro Giovanni Panini. En este

Etienne Louis Boullée y Claude Nicolas Ledoux, dibujaban inmensas naves arquitectónicas para la construcción y deliberación de una nueva mirada cívica emergente. En esos trabajos la historia se proyectaba como progreso: ya sea a través de los nuevos materiales que también asediaban los nuevos proyectos urbanos como la combinación del hierro, vidrio y la piedra<sup>24</sup>; o bien a través de la definición de los grandes puntos de fuga que precisaban la reformulación y delimitación de una nueva arquitectura singular a los tiempos de la revolución. A través de estas cualidades la experiencia del sujeto se configuraba en función de los intereses comunes en ascenso durante los albores de la modernidad. Es decir que la arquitectura del museo surgía plenamente imbricada en relación a una necesidad de reorganización de la experiencia del individuo en la sociedad. Desde entonces, esta experiencia se determina en el museo a través de un cuerpo y una mirada que se despliegan en el espacio, temporalmente a través de los condicionamientos sensibles dispuestos por un espacio museístico singular (las cualidades de su arquitectura y montaje). Todas estas cuestiones fueron estudiadas por el historiador del arte Victor Stoichita, quien comprende esta performatividad del espacio museístico como experiencia figurativa sobre la que deliberaron y constituyeron también los sistemas pictóricos. El autor señala, a través de la forma singular que adquiere dicha experiencia, cómo el museo escenifica en cada época, con sus propios instrumentos y materiales, la relación entre historia universal y destino del individuo. De este modo el autor explica cómo, a través de la relación ex- posición que comprende como puesta en historia de la obras de arte, en sus comienzos la estructura del museo buscaba la prolongación de la mirada de acuerdo a la vocación historicista del siglo de las luces. Esta modalidad que requería una espectación prolongada de espacio, buscaba enfatizar la cadencia del tiempo colectivo encarnado en la mirada de un individuo. El museo introducía de este modo un sistema de

---

sentido Victor Stoichita analiza particularmente dos pinturas del artista: *Proyecto para iluminar la Galería del Museo mediante una bóveda y para dividir la galería sin estorbar la vista de la prolongación del local* (1796 Óleo sobre lienzo 112x143 cm Museo de Louvre París) y *Ruinas según el cuadro precedente o La ruina de la Gran Galería del Louvre*. (1796. Oleo sobre el lienzo, 114 x 146 cm. Museo del Louvre, París). Estos cuadros discutían sobre los imperativos de iluminación y exposición que imponía la transformación de la Gran galería del Louvre debido a las grandes ventanales que las perforaban a sus lados, los cuales reducían la superficie de exposición y dificultaban la visión a contraluz Cf. “El museo y la ruina, el museo como ruina” en Victor Stoichita *Cómo saborear un cuadro*, Cátedra, Madrid, 2009

<sup>24</sup>Véase Richard Sennet *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal Travesías, 1991.

exposición sincrónico que establecía una ruptura con el sistema diacrónico de lectura requerido por las colecciones privadas o el gran salón. En ese cambio, de acuerdo al autor, la contemplación moderna de la obra museística se definió como un viaje espacio-temporal<sup>25</sup>. Es así que el concepto de experiencia visual propuesto por el autor observa una condensación y articulación de sistemas visuales y espaciales que aportan los artistas (dibujantes, arquitectos y pintores) en relación a un periodo de la historia en que lo público fue puesto en consideración.

El teatro es otro de los sistemas pausibles de ser reconocidos como operantes en la conformación del sistema de visión del museo, ya que en este sistema artístico se observa en sus orígenes la preocupación en torno a la administración de mirada y espacio en relación a la constitución del estado. En este vínculo museo y teatro comparten la creación de un sistema visual que teorice y accione sobre la relación individuo- sociedad. En tal sentido, puede ayudarnos a comprender aún más esta articulación entre lo singular y lo colectivo que cualifican la constitución de la experiencia en el espacio del museo, las consideraciones que Lagarce establece en relación a la construcción original del espacio teatral en la cultura griega y la instauración de sus instituciones<sup>26</sup>. Allí el autor analiza el desarrollo de la institución teatral se conforma en relación estrecha con el ascenso, apogeo y decadencia de la polis griega. De este modo el teatro griego surge como una estructura en plena relación a la naturaleza cuando la polis aún se encuentra bajo sujeción de un orden vinculado a lo religioso (gradas provisionales dispuestas en la pendiente de una colina, donde coro y actores intermedian con los dioses). Más tarde, con la consolidación del Estado ateniense, la estructura teatral comienza a cerrarse sobre sí misma incorporando un muro tras los actores donde antes se veía la naturaleza (aparece el decorado), además, sus materiales, se alejan del carácter provisorio anterior en función de fundar la permanencia como institución cívica. Finalmente, con la decadencia del sistema democrático, los actores comienzan a ganar mayor protagonismo en relación al coro, la estructura participativa se reduce y los gobernados se separan cada vez más en la

---

<sup>25</sup>Victor Stoichita “El museo y ...” Op cit

<sup>26</sup> Cf. “El teatro griego” en Jean Luc Lagarce *Teatro y poder en Occidente*, Buenos Aires, Atuel, 2012

representación de su realidad contemporánea. En tal sentido el análisis del autor demuestra cómo las transformaciones arquitectónicas del dispositivo escénico deliberan en torno al devenir de un colectivo y la puesta en común de sus intereses. Por ello, en sus orígenes el teatro griego se vinculaba a la importancia de la competición y el juego, a través de los cuales se producía una búsqueda colectiva de lo mejor; con el deterioro de la democracia y ascenso de una clase política profesional el teatro adquiere la función de *hacer reinar el orden*.

El dispositivo teatral se inscribe en ese desarrollo como una estructura mediante la cual se discute sobre lo común y produce modelos de subjetivación acordes a las diversas instancias históricas de una cultura. El teatro se constituye en tal sentido como precursor del museo en la conciencia sobre la constitución de un espectador cualificado por sus efectos. La constitución de sí, como sistema de mirada en la que un orden se representa y produce, se entabla en plena relación con el descubrimiento y administración de su composición como sistema de visión donde hay cuerpos que miran y cuerpos que son mirados. En tal sentido el concepto de museo parece incluir en su conformación un emplazamiento que contiene en sí presupuestos firmes en torno al mirar y la relación de esta acción en la contribución del individuo con la vida colectiva.

Tal vez por ello es posible afirmar que no casualmente la pintura y la crítica artística francesas de mediados del siglo XVIII, y contemporáneas a la emergencia del museo, se encontraban en ese momento reflexionando sobre los conceptos de teatralidad y el drama para la reformulación de sus sistemas visuales. En su trabajo *El lugar del espectador*, el historiador del arte Michael Fried, demuestra cómo la pintura del periodo en Francia iniciaba un proceso que introducía preocupaciones ontológicas que comprometían el sistema del teatro, proceso en el cual adquirió importancia fundamental la relación pintura-espectador<sup>27</sup>. De acuerdo al autor, la pintura y la crítica reflexionaban sobre los valores y efectos de lo dramático en la pintura como reacción a la teatralidad en la estética del rococó, que hacía explícita la presencia del espectador frente al lienzo dificultando, en ese acto, su integración o compromiso con la experiencia de la obra. Lo dramático como

---

<sup>27</sup> Véase Michael Fried. *El lugar del espectador*, Madrid, Editorial A Machado Libros, 2000

nuevo valor en la pintura requirió unidad en el sistema pictórico y comprometió en su construcción la relación entre pintura y espectador. Es en ese marco que la experiencia dramática comienza a ser pensada por Diderot en términos pictóricos, al mismo tiempo, el filósofo de la Enciclopedia y crítico de arte, se proponía pensar el teatro como tableaux con el fin de excluir al espectador del espacio escénico para llegar más profundamente a él. El concepto de tableaux refería a la composición visual de la acción escénica.

Así, el pensamiento visual en que el teatro y la pintura confluían en la conformación de un enunciado activo en la deliberación de arquitectos y pintores sobre los posibles proyectos de museos acorde a los intereses de los valores revolucionarios. Este enunciado proclamó que la visión de los diferentes artefactos exigía efectos sobre el espectador. La acción de los sistemas artísticos en la constitución del museo como artefacto permite que esta institución tome conciencia del espectador, entrometiéndose de este modo en su constitución aspectos de la experiencia autónoma del arte que en ese momento comienza a desarrollarse.

A partir del descubrimiento del espectador que captura los diversos sistemas artísticos que operan en su constitución, el museo formula una unidad de acción en la que tiempo, espacio y mirada deliberan conjuntamente sobre el vínculo entre lo particular y lo común en la conformación y el devenir de un grupo social. Aspecto que encuentra su antecedente más lejano en los cambios diversos que afectaron al teatro durante la configuración de las polis griegas. Este antecedente instala un último aspecto sobre el museo como artefacto, de primordial importancia para el desarrollo de esta tesis, que es la relación del museo con la trama en la que se inserta. Es decir, las relaciones que el museo en tanto emplazamiento<sup>28</sup> establece con el espacio urbano en el que se desarrolla, produciendo no

---

<sup>28</sup> Adrede utilizo de modo anacrónico categoría *emplazamientos* desarrollada por Rosalind Krauss. La misma concebida para nominar una de las transformaciones que afectan a la escultura hacia mediados del siglo XX, nos permite comprender la operatoria sensible de los museos como artefactos en tanto elementos del paisaje urbano sobre el cual se realizan diversas acciones que hacen a la estructuración de su representación del pasado común. Cualificar y singularizar las modalidades que estas operaciones adquieren en los casos a estudiar puede proveer claves estéticas para comprender la experiencia que estos artefactos constituyen. Cf Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido” en Foster, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002

solo modelos de visión en relación a los objetos que alberga sino también en relación a la planificación urbana que lo contiene.

### **El museo como artefacto de la industria cultural**

En el marco del desarrollo y avance del sistema capitalista el museo adquirió nuevos fundamentos tales como la democratización, la socialización del arte o la cultura de masas. A partir del auge que adquirió la institución durante la contemporaneidad resultaron diversificados los modelos de visión y comportamientos que se constituyeron desde sus programas. En la diferente articulación que el museo definió de la mirada en despliegue, sobre la que se fundamenta como artefacto, se sedimentó un presupuesto en torno a una modalidad de aprehensión del mundo. Esta cualidad adquirió relevancia en el marco de un debate actual que se ha generado en torno a los problemas de la construcción de memoria dentro de la institución museística, a partir de la propagación vertiginosa, a nivel local e internacional, de los museos de memoria<sup>29</sup>. Tal debate reactualiza preguntas en torno al rol de los museos en la formación de subjetividad y la relación entre memoria, percepción y conocimiento que sus programas establecen.

En ese marco los museos que aquí analizaré ofrecen la posibilidad de pensar formas y procedimientos de un sistema crítico dentro de la cultura y hacia la cultura. A fin de comprender la particularidad que los casos que aquí se estudiarán, ofrezco al lector una breve mención sobre el desarrollo dominante de la institución museográfica en nuestra época.

La transformación de esta institución acontece entre su devenir medio de masas, luego de 1950 y el auge de una cultura de la memoria que se intensifica en la década posterior a 1980. En esa transformación el museo, vinculado a la masividad y el consumo cultural, es objeto de interés de nuevos campos disciplinares. Francisco Hernández Hernández observa que en el siglo XIX el museo se expande por toda Europa a la vez que su

---

<sup>29</sup> Si bien los museos que aquí estudio no corresponden a la tipología de “museos de memoria”, el modo en que estos los casos que aquí incluyo reflexionan sobre la historia local (historia signada por drásticos cambios en la forma de vida, ya sea por la variación del modelo productivo del puerto en el caso de Ingeniero White, o bien por el desplazamiento de la grilla urbana en el caso de la ciudad de Federación, Entre Ríos) los lleva a implementar formas novedosas en el trabajo de la memoria comunitaria que se emprende.

concepto original comienza a entrar en crisis. En ese proceso, sostiene el autor, los museos «considerados como “asilos póstumos”, “mausoleos” o “santuarios”, se van convirtiendo en lugares de interpretación, estudio e investigación»<sup>30</sup>. Esto implicó una progresiva demanda de especialización universitaria de su personal y el consiguiente desarrollo de exposiciones con criterios científicos. Este proceso los convertirá en centros de educación. Por ello, estas instituciones, comienzan a integrar actividades recreativas y didácticas que, según explica este autor, darán paso a una siguiente transformación observable en la contemporaneidad: el museo desplaza la idea de centro educativo hacia la noción de servicio público, donde el mismo museo se convierte en un medio de comunicación de masas.

Con esta nueva modalidad, sostiene Hernández Hernández, la relación entre colección y público se distancia dando lugar a una excesiva presencia de los atractivos didácticos. El autor ubica el comienzo de esta nueva concepción de museo (que se distingue de su acepción decimonónica) en la década del 50 y advierte sobre un proceso de cambio: el carácter sagrado del museo se desplaza hacia una concepción de museo mercado que oferta productos culturales que son consumidos por el gran público y que, como producto mercantil, requiere renovarse constantemente.

Dentro de esta relación del museo con la industria de consumo cultural, diferentes estudios se han dirigido al desentrañamiento de las formas de percepción y problemas que esta nueva acepción del museo como medio de masas, instituye. En ese marco, es posible mencionar los trabajos de Eliseo Verón quién considera que el museo constituye una de las explosiones mediáticas fundamentales de la posguerra. Según su interpretación este fenómeno tiene fundamentación ya que en los museos, es el cuerpo el que va estructurando una manera de consumir. Aparece en esta afirmación una perspectiva fenomenológica desde donde interpretar la relación del museo, en la configuración y negociación, con una mirada que lo recorre. El modo en que la mirada se apropia del contenido de la exposición se expresa en vectores corporales. Cualidad que como hemos visto en el apartado anterior también tiene sus sedimentaciones históricas, aunque

---

<sup>30</sup> Véase Francisco Hernández Hernández *Manual de museología*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994, p. 67.

inicialmente este concepto performático adquiriría su fundamento en la construcción de los estados modernos, ahora su interés se desplaza al mercado. De este modo el trabajo de Eliseo Verón demuestra que, desde mediados de siglo XX, la estructuración espacial de una exposición es parte del producto propuesto para el consumo del visitante. Por esta razón la exposición en tanto conjunto significativo es concebida a partir de una relación estratégica con un visitante modelo.<sup>31</sup> En la consideración de estos vectores corporales los museos establecen diferentes modelos epistemológicos. Las modalidades de tránsito que cada espacio propone, el modo en que los objetos se muestran y despliegan dentro de él, estarían de este modo formando modos de ver y comprender el mundo que se traman en el cuerpo que recorre determinada exposición. En esta línea es posible agregar una referencia al trabajo desarrollado por Santos Zunzunegui, en el que, desde una perspectiva semiótica, se emprende un análisis del museo comprendido como espacio de significación. En este sentido los museos se abordan como discurso donde recorrido, orientación y orden conforman un espacio de visión y significación en el que se construye a su vez un sujeto sintagmático implícito. Esto le permite al autor determinar diferentes tipos de museos que conforman a su vez diferentes espacios cognoscitivos, los cuales, de acuerdo al modelo comunicativo que guía al autor, se pueden establecer a partir de la interacción del *hacer ver* del museo y el *ver hacer* del recorrido que el visitante realiza en interacción con sus condicionamientos<sup>32</sup>. Particularmente de interés para este trabajo es la

---

<sup>31</sup> A la vez que la exposición concibe y forma un enunciatario ideal, las distintas estrategias utilizadas por un visitante en el recorrido de una muestra, pueden dar cuenta de una mirada mediatizada por otros medios. Verón realiza una etnografía de una exposición en la que reconoce bajo el nombre de “hormiga” a un visitante que realiza una visita lineal, pasiva y que relaciona con el espectador de televisión. Por el contrario, el visitante “mariposa”, realiza un recorrido pendular y expresa una mirada más crítica que él compara con el libro. Véase Eliseo Verón / Martine Levasseur *Ethnographie de l'exposition. L'espace, l'corps et le sens*, París, Bibliothèque publique d'information Centre George Pompidou, 1989.

<sup>32</sup> Santos Zunzunegui comprende este *hacer ver* como interacción entre una autoridad cultural y la comunidad de la que el museo forma parte. El autor se refiere en este sentido al museo como “ideología de la visibilidad (la visión como paradigma central, en occidente, de la adquisición de saber), es el lugar donde se entrega al enunciatario implícito una propuesta de sentido articulada bajo el triple parámetro de recorrido, orientación y orden” a partir de esta acepción el autor establece diferentes tipos de museos de acuerdo a las condiciones de visibilidad que configura, en esa clasificación menciona el museo tradicional, el museo moderno, el museo manierista, el museo posmoderno y el museo no-moderno. En resumen el autor comprende el museo como: “Espacio constituido por una serie de manifestaciones sincréticas (un edificio particular; una colección; una ubicación de las piezas que la componen hecha de continuidades y distancias entre las obras, épocas, estilos, autores...; una unidad y ritmo espacial; una serie de juegos escenográficos; etc.) que se vuelve significativa a

acepción del museo como configuradores de modelos perceptivos ya que en relación con ellos buscaré establecer modelos de rememoración sujetos en el sistema de acción que estas instituciones plantean. Sin embargo al incluir la noción más amplia de experiencia y prestar particular interés a los elementos que dentro de la institución tensionan los presupuestos culturales, esta tesis tomará distancia de la perspectiva comunicacional que guía al autor.

Otros estudios evalúan las incidencias de las transformaciones que el museo adquiere dentro de la contemporaneidad. De acuerdo con estos trabajos la inclusión de escaleras mecánicas<sup>33</sup>, el lugar de la tienda, el merchandising, la importancia que han adquirido los catálogos, el carácter itinerante de las muestras, el valor otorgado al ocio y al entretenimiento, testimonian un cambio drástico de estas instituciones, en las que el valor del conocimiento se ve corrido progresivamente por el avance de una lógica del consumo. De allí que se produzca un desplazamiento que convierte a los museos en un objeto de interés de estudios económicos, en este marco el trabajo de Carolina Asuaga<sup>34</sup> observa, a partir de la reunión de distintos datos, el creciente interés puesto en los museos como agentes importantes del capital. Su interpretación del museo, desde la teoría general del costo, la induce a la consideración de variables como el costo de oportunidad tiempo<sup>35</sup>, precio de la entrada<sup>36</sup>, precio de las actividades de ocio alternativas, la renta y la calidad. Esto le permite definir a los museos como agentes relevantes en los procesos de creación de valor a la vez que intervienen en el proceso productivo de su entorno. De acuerdo con

---

través de su propia competencia estratégica global expresada en la construcción de uno o varios recorridos pertinentes, diseñando uno o varios usuarios modelos” Véase Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Editorial Cátedra, 2003, pp 49 y 54.

<sup>33</sup> Además de permitir el acceso a personas con capacidades diferentes, este dispositivo dinamiza y regula el tiempo del recorrido.

<sup>34</sup> Carolina Asuaga “Los museos. Un pasaje desde la economía a la teoría general del costo” Trabajo Inédito presentado en el IXXX Congreso del Instituto Argentino de Profesores Universitarios de Costos, San Luis, Octubre de 2006.

<sup>35</sup> Dentro de esta variable se incluye: tiempo de contemplación, tiempo de traslado, tiempo de la cafetería, tiempo en la tienda del museo, Ídem.

<sup>36</sup> Según la autora esta variable comienza a instaurarse a comienzos de los '80 y luego la tendencia continúa en alza lo que le permite sostener: “el siglo XXI viene de la mano de los precios más altos en las tarifas de los museos en la historia”. Ídem. Este dato es significativo si se piensa la creciente demanda que habilita la instauración de la tarifa coincidente con los años en que también se determina una intensificación de la cultura de la memoria.

la autora, el museo moderno se muestra como una institución renovada, con un enfoque más centrado en el cliente que en las colecciones. Es de acuerdo a esa noción de cliente que el espacio museístico forma una determinada manera de consumir dictada por la aprehensión rápida, la novedad, el valor otorgado al entretenimiento y al espectáculo. Este trabajo de Asuaga permite distinguir formas de la percepción que propician una noción ideal de cliente en función de variables de rentabilidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, también resulta significativo el avance de los museos de ciencia con su vocación interactiva del “conocer jugando”<sup>37</sup>. Según Eliseo Verón, estos museos son ilustrativos de un cambio catastrófico en los modelos de conocimiento donde la fascinación por el espectáculo prima por sobre el interés de conocer la eficacia de la dimensión de aprendizaje<sup>38</sup>.

Es factible observar una tendencia en la que este tipo de museos, usualmente insertos en el contexto de grandes metrópolis, se encuentran cada vez más sujetos a parámetros de rentabilidad. Estos espacios se dirigen a la formación de una mirada que se desliza de un modo ansioso y desinteresado, sin demasiadas pausas; por ello diferentes muestras itinerantes se exhiben en un mismo espacio aséptico, en el que los problemas de sus objetos se homogeneizan. Ésta es la razón que permite afirmar que se anestesia la percepción, en tanto el comportamiento del cuerpo que recorre no se ve comprometido (cuestionado, desestabilizado) por los objetos que lo interpelan.

A este conjunto de estudios, que advierte sobre la incidencia en los modelos de percepción y aprehensión del mundo dentro del museo devenido en la contemporaneidad medio de masas y agente del consumo cultural, resulta fundamental agregar el trabajo realizado por Andreas Huyssen, quien articula el problema con el fenómeno que describe

---

<sup>37</sup> Para una mayor referencia sobre este tema en particular puede consultarse Patricia Castellanos Pineda, *Los museos de ciencia y el consumo cultural*, Barcelona, Editorial UOC, 2008.

<sup>38</sup> A partir de casos particulares extraídos de una investigación inconclusa realizada en el “Papalote” Museo del niño de la ciudad de México, el autor observa que los niños que asisten a la experiencia a la que el museo convoca mediante el eslogan “toca, juega y aprende” pueden recordar el juego pero no el concepto que estos pretendían vehiculizar. Para una descripción más detallada de la experiencia véase: Eliseo Verón, *Esto no es un libro*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.

como “auge de la cultura de la memoria”<sup>39</sup>. En relación a este problema el autor distingue tres modelos explicativos que pretenden dar cuenta del auge de la institución museística en los últimos años. En primer lugar, observa el modelo hermenéutico que comprende la cultura como compensación, de acuerdo a este modelo la erosión de la tradición crea órganos de reminiscencia entre los cuales se encuentra el museo. En segundo lugar, la teoría posestructuralista, que comprende el museo como maquinaria de masas y simulación que no se distingue de la televisión. Y, en tercer lugar, el modelo de la teoría crítica que vincula al museo con el desarrollo de una nueva etapa del capitalismo de consumo, donde el museo actuaría como agente de modernización privilegiado. A partir de una breve reseña sobre las contribuciones y limitaciones de estas tres teorías, Andreas Huyssen plantea sus interrogantes en torno a lo que él denomina “efecto de museización de la cultura”. El autor ha llamado la atención sobre la intensificación de los discursos de la memoria desde la década de 1980 en adelante y las formas en que la memoria adviene objeto de la industria cultural interpretando estos cambios como un síntoma de museización que acontece como efecto de la posmodernidad. Según Huyssen ésta es la razón por la que asistimos, durante este periodo, al fenómeno de mercantilización y espectacularización de la memoria, dentro del cual los museos devienen un espacio híbrido entre la feria de atracciones y el gran almacén. Una de sus hipótesis de trabajo considera que el impulso de la memoria a partir de los años ‘80 podría estar fundado en un deseo de estabilidad y un miedo a que las cosas devengan obsoletas, un vértigo al cambio. Esto es lo que lo lleva a plantear la necesidad de formular una mirada crítica sobre el museo que pueda contemplar el cambio en la estructura de sentimiento planteado por la contemporaneidad y desde allí abordar problemas de representación, narración y memoria.

La asistencia masiva a los museos testimonia, de acuerdo al autor, una pulsión de memoria y realidad (la presencia real de determinado objeto) que merece ser atendida. Si el museo forma, a partir de determinada relación con su espacio y el despliegue de los

---

<sup>39</sup> Véase Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2002.

objetos dentro de él, una forma de consumo, entonces cabe preguntar cuáles son aquellas formas que pueden propiciar una mirada crítica en torno al pasado. Esto es lo que lleva también a Huyssen a observar en las memorias locales la posibilidad de vivir en formas extensas de temporalidad y asegurarse un espacio desde el cual hablar y actuar. El museo se vuelve así una figura ambigua. Por un lado, es considerado como una formación reactiva que ofrece un espacio de estabilidad en el marco de una cultura orientada al lucro y consumo, donde tiempo y espacio se vuelven cada vez más inasibles. Por otro lado, su inserción cada vez mayor dentro de la industria cultural transforma al museo en una forma/agente funcional a esa cultura.

Lo que está en juego entre estos extremos en que se tensa la figura del museo es su comprensión como “forma de recorte del espacio común y modo específico de visibilidad”<sup>40</sup>. Lo que se trama es un problema en torno a la constitución del cuerpo y la mirada que percibe, así como un problema en torno a lo que Rancière comprende como la división de lo sensible<sup>41</sup>. La cuestión reside en saber cuáles son las formas de mirada que el museo es capaz de instituir o propiciar hacia la construcción de una acepción productiva del recuerdo, la cual, a su vez se determina en relación crítica con los impedimentos establecidos que operan y caracterizan la memoria cultural de un determinado espacio social.

### **Experiencia y radicalidad: claves para la búsqueda de modelos críticos de rememoración**

A partir del desarrollo presentado en los dos apartados anteriores es posible afirmar en la historia del museo algo permanece y algo cambia. Por un lado, permanecen las estrategias desde las cuales el mismo construye una forma de configuración del mundo, es decir, su capacidad como artefacto cultural, constituido por diversos sistemas artísticos, para estructurar y promover una experiencia figurativa determinada en la que lo colectivo es

---

<sup>40</sup> Véase Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Editorial Manantial, 2008, p. 61.

<sup>41</sup> “Esta distribución y esta redistribución de lugares e identidades, esta partición y repartición de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, del ruido y el lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible” en Jaques Rancière *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Muse d’Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 19.

sujeto a un despliegue individual a través del cual cada situación de mostración adquiere singularidad. Por otro, cambia o se aletarga en su condición de artefacto de las industrias culturales, la cualidad radical en relación a la distribución de lo sensible que estuvo presente en su emergencia como artefacto revolucionario.

En nuestros días las cualidades de este viaje que proponía el museo en los albores de la modernidad se fragmentan y aceleran en relación a un nuevo modelo de museo dominante dentro de la industria cultural. En este nuevo sistema permanece el vínculo entre un despliegue requerido en el mirar y un modo de aprehensión del mundo que hemos denominado, de acuerdo a Stoichita, como experiencia figurativa. Sin embargo, lo que parece perderse en la historia del museo es el carácter radical que su modelo de contemplación planteaba originalmente en relación al régimen sensible en el que hacía su aparición. Hoy en día los modelos dominantes de museo<sup>42</sup> tienden a confirmar al sujeto en modelos previamente establecidos perdiendo de este modo su radicalidad de origen.

Este aspecto se vuelve fundamental a la hora de considerar las modalidades a través de las cuales el museo puede advenir productor de modelos críticos de rememoración. Estos aportes proveen insumos para reflexionar sobre las potencialidades y horizontes de acción posibles que el museo presenta en nuestra contemporaneidad. En tal sentido, se advierte sobre la necesidad de definir y vincular la experiencia figurativa que una determinada institución produce (a través de sus estrategias de mostración) con las formas ordinarias o establecidas de comprensión del mundo con las cuales su emplazamiento necesariamente se relacionará.

Por ello, al indagar en torno a los posibles predicados críticos que un museo puede producir en relación a una cultura, esta tesis considerará, por continuación de esta primera relación, el vínculo entre recuerdo y memoria, así como también entre emplazamiento y ciudad. Este trabajo analítico permitirá considerar las relaciones que la experiencia figurativa creada por cada museo singular establecen con los regímenes sensibles en los

---

<sup>42</sup> Ya sea en su forma más tradicional como aquellos museos donde la experiencia figurativa busca ofrecer la garantía del progreso y la tradición en relación a la historia e identidad de una comunidad, tiempos estables vinculados a espacios históricos. Como también en sus nuevas acepciones acordes a su transformación dentro de la industria cultural (aceleración y fragmentación de la mirada).

que intervienen (los cuales configuran las formas dominantes de experiencia y, contenidas en ellas, modalidades de aprehensión del pasado).

Como punto de partida es necesario aclarar que los casos que aquí se analizarán corresponden a museos provinciales, los cuales trabajan desde nociones de espacio y tiempo más extensas que aquellas que involucran a los museos de las grandes metrópolis sobre los que reflexionan algunos de los trabajos anteriormente citados en relación al museo como artefacto de la industria cultural. Las ciudades del interior, como veremos, producen sus propios regímenes en relación al pasado, además de que ciertas formas de la percepción que impone la industria cultural se filtran en los hábitos de la ciudadanía por la intromisión de otros artefactos comunicacionales (tv o telefonía) o a través de los modos de producción económicos implicados en su espacio social (el turismo en el caso de Federación o el puerto abocado a la sector de servicios en el caso de Ingeniero White). El régimen en que estas variables se articulan está permeado por la particularidad de cada espacio que contiene a su vez nociones dominantes del museo. Para los casos que aquí propongo estudiar, más cercanas a aquellas acepciones donde el museo es reservorio y garantía de la tradición<sup>43</sup>.

Por todo esto, es en la relación recuerdo y memoria, emplazamiento y ciudad donde estos museos proveen recursos para pensar formas críticas de rememoración, aquellas que específicamente se encarnan en la operatoria que el museo - y los restos de los sistemas artísticos que contiene- produce ante determinadas disposiciones culturales (y los sistemas de aprehensión del pasado estas que contienen).

---

<sup>43</sup> Desarrollaré este aspecto en extensión en relación al caso federación, ya que el museo de los Asentamientos manifiesta en su historia y desplazamiento urbano la conversión de museo comprendido como lugar de la tradición que garantiza la permanencia de un espacio social hacia transformarse en sintoma de ruptura y pérdida luego de su traslado a un nuevo entorno. Para una revisión de la acepción del museo como garantía de la tradición Cf: Rinesi Eduardo (compilador) *Museos Arte e Identidad. Artesanías en la idea de nación*. Buenos Aires, Editorial Gorla, 2011

## **CAPITULO I: El Museo del Puerto. El recuerdo como conflicto**

### **Memoria descriptiva**

#### *Introducción*

El Museo del Puerto surge en 1987 durante los festejos del centenario de la fundación de Ingeniero White. El proyecto de museo inicialmente estaba conformado por los “ciudadanos notables de la localidad”<sup>44</sup> (Sociedad de Fomento, Club de Leones, etc.). Esta cualidad inicial otorgó al proyecto un sesgo elitista en la conformación de su objeto, en tanto la historia local se comprendía como historia de las instituciones, las familias fundadoras, los próceres de la localidad. Progresivamente el aporte de los vecinos construye otro proceso de formación, abriendo la perspectiva del museo a partir del material heterogéneo que comienzan a acercar. Esta modalidad permitió el ingreso progresivo en la institución de prácticas y costumbres del lugar, historias de inmigración, la vida cotidiana y/o los saberes vinculados a los distintos oficios de su espacio histórico, que pronto fueron desplazando el sesgo inicial hacia una nueva acepción de lo comunitario en los sistemas representacionales que el equipo del museo comenzó a construir. A fin de desarrollar los distintos aspectos relacionados a las cualidades y sistema que caracterizan experiencia del recuerdo que el Museo del Puerto constituye, presento inicialmente al lector una breve aclaración sobre el espacio en que la institución se emplaza, así como una descripción de su concepto expositivo y actividades a fin de definir las características estructurales del artefacto cultural a analizar. Por razones de extensión se seleccionarán los aspectos más representativos, los cuales permitirán el desarrollo del problema que esta tesis plantea. La descripción que aquí presento corresponde también a la historia y espacio del Museo Taller Ferrowhite, que desarrollaré en el próximo capítulo. Ambas instituciones comparten un origen común, aunque las estrategias diferenciadas que cada una elabora cualifican distintas modalidades en el acto del recuerdo que desde su singularidad promueven.

---

<sup>44</sup> De acuerdo a la descripción de Aldo Montecinos empleado del museo. En entrevista con la autora en el mes de octubre del 2009.

### El contexto

Ingeniero White es una pequeña localidad portuaria situada a 10 kilómetros de Bahía Blanca, de acuerdo al censo realizado en 2001 poseía 10.486 habitantes, actualmente en progresivo descenso. La causa de su disminución se halla en las transformaciones históricas y económicas que acontecieron en el lugar.

Hasta mediados de siglo pasado la vida del lugar se organizaba en torno al ferrocarril ya que allí se hallaba la mayor playa ferroviaria de Sudamérica. Cinco talleres ferroviarios dispersos aglutinaban más de 5000 trabajadores, alrededor de ellos creció el comercio, distintos espacios de sociabilidad y esparcimiento público como las cantinas y balnearios. Progresivamente, desde la década del setenta, distintos procesos de privatización de empresas y espacios portuarios, modernización tecnológica en pos de mayor eficiencia y rentabilidad, instalación de empresas multinacionales, instalación y crecimiento exacerbado del polo petroquímico<sup>45</sup>, y la ausencia de una regulación rigurosa por parte del estado fueron deshabitando el lugar. A partir de este proceso la fisonomía del poblado, el hábitat y las prácticas de la comunidad se vieron radicalmente afectados.

Trabajos realizados por la Universidad del Sur<sup>46</sup> demuestran que los habitantes de Ingeniero White están expuestos diariamente a un alto grado de vulnerabilidad física, ecológica, política, educativa e institucional. De acuerdo a estos estudios, el crecimiento y diversificación de la presencia industrial en la zona contaminó sonora y atmosféricamente el lugar, a lo que se agregó la contaminación hídrica debido al desecho de efluentes cloacales al estuario sin previo tratamiento. Esto produjo variaciones en el ecosistema y modificaciones en el espacio natural, lo que generó distintos perjuicios en la población. En principio la modificación del paisaje que ya no cuenta con los antiguos cangrejales o moluscos blancos propios de la zona y que los habitantes del lugar podían usar para el consumo propio. Por otro lado, además de la reducción de la fauna marina, la

---

<sup>45</sup> El polo petroquímico de Ingeniero White es una de las más importantes del país, dentro de él se desarrollan tres industrias: petrolera, petroquímica y la industria química. Entre las empresas que se destacan por importancia en su composición se encuentra PBB Polisor, Solvay Indupa, Compañía Mega y Profertil.

<sup>46</sup> Cf. María Alejandra, Ramborger y María Amalia Lorda “La situación ambiental del área costera de la Bahía Blanca” *Huellas*, 2009, N°13, pp. 172-191.

contaminación que volvió peligrosa su ingesta lo que incidió sobre la fuente de ingreso de muchos whitenses dedicados principalmente a la pesca<sup>47</sup>. Además muchos de los terrenos donde se encontraban los cangrejales y aquellos que eran usados como balnearios por sus habitantes fueron rellenados a fin de ganar superficie al mar. La tierra con que se los rellenó provenía del dragado realizado en el puerto para permitir la llegada de embarcaciones de mayor tamaño, en las nuevas tierras obtenidas se instalaron las empresas Profertil, Mega, Oleaginosa Moreno y cerealera Dreyfus

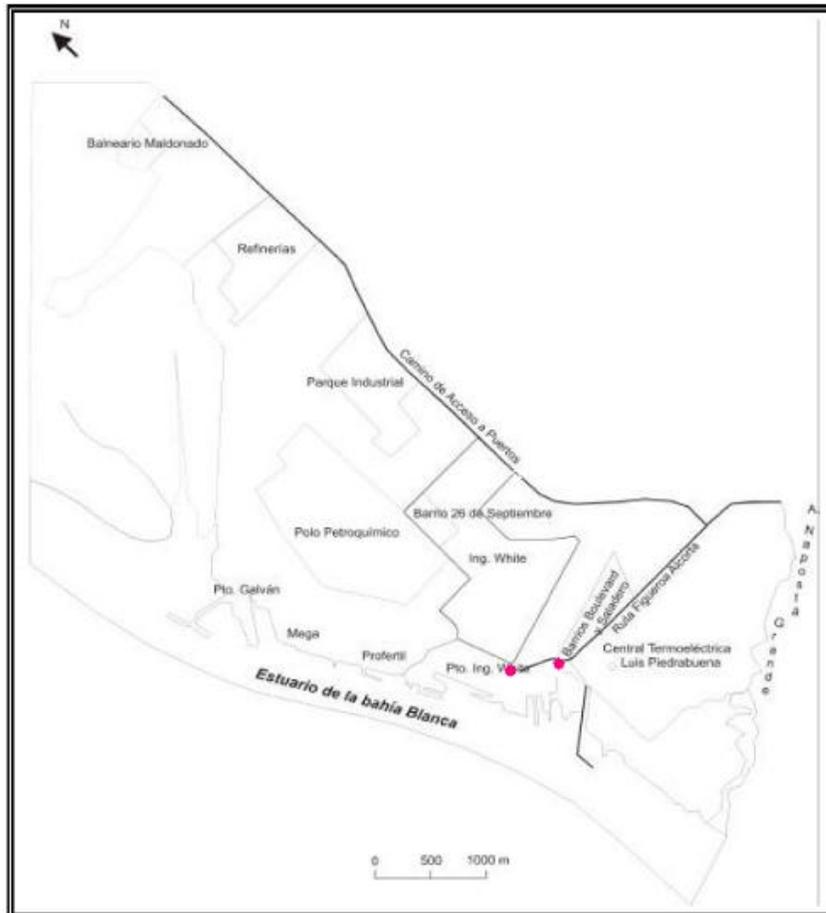
En 1993 fue promulgada la Ley Nacional de Puertos por medio del cual el Puerto de Ingeniero White y Galván pasaba a depender de Bahía Blanca y la nueva estación marítima así conformada adquiriría estado autónomo. Esto produjo un importante cambio en la fisonomía portuaria, ya que su normativa atrajo a gran número de empresas nuevas. La presencia de distintas multinacionales en la zona costera impide hoy la comunicación directa con el mar. La autonomización del puerto se estableció en detrimento de los intereses de sectores de la población whitense para los que el mar representaba también una fuente de trabajo. Dichos sectores, como el caso de los pescadores que mencioné, frente al poder de estas empresas quedaron en un estado de mucha vulnerabilidad en la negociación con entes municipales, provinciales y nacionales dado que estas empresas, a través de una política de asistencialismo, ofrecen fondos a la municipalidad que son utilizados para arreglar el piso de diferentes clubes y pintar escuelas entre otras cosas.

---

<sup>47</sup> La situación de conflicto entre los pescadores y la intendencia es permanente. En ese contexto sucesivas manifestaciones que los pescadores han realizado han sido fuertemente reprimidas sin alcanzar ningún tipo de negociación. Cf < <http://www.sololocal.info/noticias/1-de-bahia/189-paso-el-el-puerto.html> >, consultado en febrero del 2011.



[1] Vista aérea de la zona portuaria de Ingeniero White. Foto Gustavo Lobos



[2] Ubicación del Museo del Puerto y Museo de Ferrowhite en el mapa de la localidad de Ingeniero White y alrededores.

En Ingeniero White el paisaje que se ofrece al caminante eventual se construye a partir de un horizonte permanente de monumentales silos y chimeneas que expulsan vapor y fuego. Este horizonte desentona con la aparente fragilidad de la arquitectura local en su mayor parte típica casa cajón construidas en chapa y madera. Por otro lado el aire está inundado de residuos de los cereales procesados por las industrias y la contaminación sonora es permanente. En ese entorno viejas cantinas se ofrecen al turista como resabios de lo que supo ser un importante espacio de sociabilidad que se alimentaba de la actividad pesquera y eventuales trabajadores que llegaban al puerto.

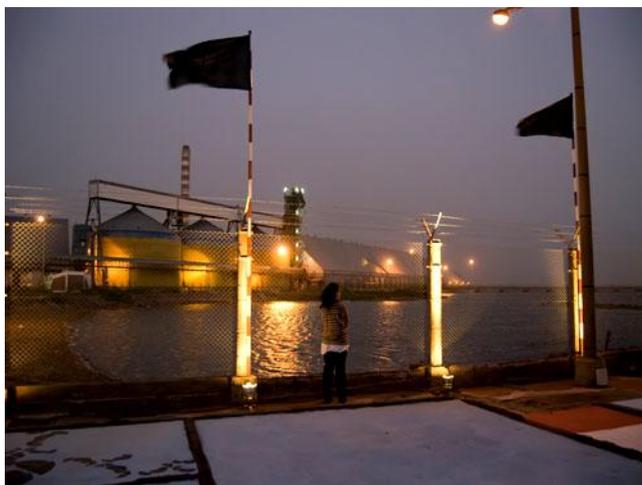
En el entramado urbano de Ingeniero White es posible encontrar casas que recuperan modos constructivos y materiales ferroviarios además de un sector histórico de viviendas diseñadas por el ferrocarril inglés para sus empleados, junto a otras arquitecturas que testimonian la presencia inmigrante que constituyó el núcleo urbano originalmente. Las tradicionales casas cajón se advierten frágiles ante el sector servicios que se desarrolla a escala monumental en torno al mar, sin embargo todas estas arquitecturas domésticas poseen mayor historicidad y permanencia. Frente a ellas la arquitectura de diversas empresas multinacionales se expande vertiginosamente ganando terrenos al mar, cambiando rápidamente la fisonomía de la zona portuaria.

Esta franja de industria y servicios, sobre la que se insertan los museos, se observa permanentemente desde los distintos barrios de Ingeniero White como un horizonte que obtura la vista directa al mar. En tal sentido se produce una contaminación de la visión como producto de cambios políticos, culturales y económicos que afectan al espacio sociocultural de la localidad. Dicha contaminación parece ser para los museos de Ingeniero White un elemento de disputa permanente que configura sus programas institucionales. Solo a modo de ejemplo es posible citar la probabilidad de que una aceitera se instale en el terreno de acceso libre al mar, aldaño al predio del Museo Taller Ferrowhite, el impacto ambiental que esto generaría cambiaría drásticamente la relación del museo con el lugar. Situaciones como ésta son las que definen el espacio del museo como un espacio de tensiones y disputas, por ello Reynaldo Merlino, su director afirma:

“En definitiva no se puede concebir el Museo Ferrowhite como un espacio entre medianeras. Estamos en una especie de espacio abierto en donde pasa de todo: con una ría que va a ser rellenada, con un lugar que nos manda cascara cereal envenenado, con una terminal cerealera gigante. Ahora el consorcio de gestión quiere llenar esa lengüeta de agua que nos comunica con la ría. Hoy tenemos casi ese atentado y nosotros vamos a intentar luchar contra eso (...)”<sup>48</sup>

En el caso del Museo del Puerto, Sergio Raimondi su director reflexiona sobre los escapes de cloro que acontecieron en el lugar durante el año 2000 y que movilizaron a los habitantes del lugar. En ese marco el museo debió interpelarse a sí mismo sobre la pertinencia y los modos en que su trabajo debía desarrollarse en relación a ese contexto conflictivo. Raimondi transmite la inquietud que en ese momento asaltó al museo:

“¿Qué hace un trabajador de un museo cuando de repente hay un escape de cloro y la comunidad empieza a cortar las rutas?” y agrega “ en un punto es volver físico una intervención del mercado mundial. No era una pregunta teórica, sino porque se nos metió el cloro dentro de la nariz entonces la coyuntura te pedía esa reflexión.”<sup>49</sup>



[3]La rambla Arrieta mirada desde el predio del Museo Taller Ferrowhite, ultimo acceso libre al mar. Allí podría instalarse la aceitera, al fondo se observa la terminal U.T.E Toepfer. Foto extraída de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

<sup>48</sup> Reynaldo Merlino, en entrevista con la autora, julio del 2010

<sup>49</sup> Sergio Raimondi, en entrevista con la autora, julio del 2010.

Esta dimensión física que advierte Sergio Raimondi se vuelve obscena en el caso de los escapes de cloro<sup>50</sup> pero, como también se observa en la lucha permanente por el espacio de Ferrowhite, es una constante dentro de los dos museos. Ambos museos establecen en una disputa física sobre las modalidades en que espacio y tiempo se administran en la vida de la comunidad. De allí que el modo de considerar la percepción sea una clave dentro de estos museos para pensar la producción de sistemas críticos del recuerdo a través de la experiencia y modalidades de mirada sobre el mundo que la misma fórmula en su particularidad

En líneas generales la descripción presentada permite observar que la experiencia de los museos de Ingeniero White se encuentra atravesada por un cambio en el modo de producción del espacio merced a la acción y desarrollo del capital en la zona portuaria. El breve recorrido histórico presentado muestra, en líneas generales, cómo la configuración social del espacio es afectada por una transformación del puerto que se desplaza en forma dominante de un espacio industrial a un espacio proveedor de servicios. Los cambios vertiginosos que se establecen con la expansión y cambios del modelo productivo en el espacio del puerto son los que se presentan como urgencias que el sistemas de estos museos incorpora en su reflexión. En tal sentido los casos de Ingeniero White, que introduciré en este y el siguiente capítulo, se destacan particularmente por una disputa en torno a la producción social del espacio.

De este modo encuentro se tensionan dos formas de economía política en la administración y producción diferenciada que espacio y tiempo adquieren en el modelo actual del puerto, por un lado, y el modelo de gestión de los museos, por otro. En tal sentido, identifico se produce una tensión entre el movimiento portuario determinado por una economía de flujos (de capital, de materia prima, de energías, de mano de obra), expresado por el incesante paso de los camiones y el cereal molido que permanece circulando en el aire; y la estabilidad y el tiempo lento del espacio doméstico y el taller. Esta problemática se visibiliza en forma contundente en la rajaduras de las casa cajón

---

<sup>50</sup> Una sirena suena regularmente a las 11hs como aviso de la situación de riesgo en que se encuentra la localidad. En caso de que la misma suene fuera de ese horario los habitantes de la localidad deben auxiliarse en espacios preparados para dichas situaciones de emergencia.

ocasionada por los drenados que requirió para su expansión el nuevo modelo de puerto. El fenómeno pone en escena la tensión entre diversas acepciones de la planificación y vivencia del espacio. La producción del espacio se ve afectada por las necesidades del puerto abocado al sector industrial y de servicio, y las tradiciones y hábitos de la comunidad que se desarrollan a una temporalidad diferente.

En ese marco las propuestas perceptivas que construyen los museos de Ingeniero White deliberan sobre la relación cuerpo -sociedad en el espacio, a fin de poner en crisis desde sus sistemas de acción el espacio dominante y espacio dominado<sup>51</sup>. Esa acción sobre el presente del espacio comunitario requiere de la elaboración de sistemas críticos del recuerdo que permita a los usuarios del museo una reflexión novedosa en torno a las sedimentaciones de sus prácticas y pautas de configuración del espacio común.

### *El espacio de emplazamiento*

El Museo del Puerto se emplaza sobre una arquitectura portuaria típica de estilo inglés, un cartel amarillo al exterior anuncia el viejo uso del edificio como lugar de Aduana de Ferrocarriles Sur. Se trata de una construcción de madera típica con distintas salas conectadas por pequeñas puertas y galerías, su arquitectura se mimetiza con los negocios y casas del entorno, que en algunos casos comparten el estilo.

El espacio del museo se define por una planta en la que se unen perpendicularmente tres galerías [4]. En estas galerías distintas salas temáticas se conectan mediante puertas estrechas definiendo así espacios independientes, a excepción del espacio de la cocina que se constituye de la unión de tres habitaciones que pierden sus divisiones. En el espacio que delimitan los ángulos rectos definidos por la intersección entre las galerías que conforman el cuerpo del museo se sitúan el patio interior y delantero, el cual se extiende más allá de los límites de la vereda. El edificio se encuentra pintado tanto en su interior como exterior de distintos colores (rojo, amarillo, verde y azul), cada plano de color resalta distintos elementos que hacen tanto a la arquitectura (barandas, paredes, pisos, puertas) como al montaje de la exposición del museo (marcos, carteles, tarimas). El

---

<sup>51</sup> Cf. Lefebvre *The production of space*. Great Britain, Blackwell Publishing, 2002

uso del color en el interior del museo además de reducir visualmente el espacio, crea un diálogo entre sus distintos elementos que contribuye a delimitar distintos énfasis dentro del texto museístico.

### La distribución del espacio

La exposición se distribuye por las 14 habitaciones que componen el espacio del museo, el patio y la vereda o patio delantero. Cada sala exhibe su contenido a través de una línea temática predominante que es complementada según el caso por un sonido en relación. De esas 14 salas, 3- que corresponden al espacio de la cocina- permanece con ruido ambiente.

El resto de las habitaciones que poseen una ambientación temática son diez: sala mar (a), sala ferrocarril y sala peluquería corresponden a una de las galerías que define el patio delantero. Sala bodega, sala mar (b), sala principios de siglo XX, sala de los años '30 corresponden a la galería que se sitúa entre el patio interno y el delantero; y finalmente sala bar y sala escuela se encuentran en una galería interna que marca el límite restante del patio interior.



[4]Planta del Museo del Puerto.

La colección del Museo del Puerto se constituye progresivamente a partir del aporte vecinal de diversos objetos que testimonian la vida del lugar. Así es posible encontrar en el museo viejas cajas de galletitas, fotos, una máquina de coser, elementos pertenecientes a una peluquería del lugar, objetos que testimonian la vida en el bar, la pesca, la educación, el trabajo, etc. Todos estos elementos son repartidos en las salas temáticas mencionadas. En ellas cada uno de los temas que las caracterizan están representados o se representan mediante la construcción de escenas. Cada interior se compone así a partir del trabajo con una luz baja y sonido, que puede ser el sonido del mar o fragmentos bien seleccionados de entrevistas orales pertinentes para cada ocasión.

A excepción de la sala mar (b), en el resto de las salas mencionadas prima una lógica de acumulación, acompañada por una luz tenue que contribuye a crear un ambiente intimista. Esta forma de ambientación recrea los interiores de casas y cantinas propios del lugar, a la vez que contribuye a incluir al espectador dentro de las escenas recreadas mediante la utilización de la luz y el sonido. En cada una de estas habitaciones el visitante camina inmerso dentro de un ambiente donde se rememoran espacios relacionados con el trabajo en el puerto, distintos espacios de sociabilidad, el hogar, etc.

La sucesión de las distintas áreas temáticas que definen la relación de las habitaciones a lo largos de la galerías del museo invitan a un recorrido ideal en forma lineal, el mismo determinado también por la estrechez de las puertas que no permite que las diferentes áreas se contaminen. Esta distribución es acorde con la idea de ambientación que limita el horizonte de referencia temático al interior de cada habitación, por ello cada sala se presenta como una caja de sonido diferente en relación a la escena que construye.

A esta caracterización es posible agregarle el modo en que los objetos tienden a distribuirse dentro de las salas, lo que determina el horizonte de movilidad posible del visitante/espectador. Si bien la arquitectura del museo define un orden sucesivo de recorrido de las distintas salas, en el interior de esas salas la mirada recorre el espacio en diversas direcciones a partir del punteo de rincones, tarimas o marcos, junto a los elementos, muebles y objetos que conforman la escena principal. En la sala bar [5] para

mirar las distintas vitrinas el visitante se ve obligado a darle la vuelta a una mesa que, ubicada en el centro, exhibe cartas olvidadas de un juego, dando cuenta de una acción que ha quedado incompleta. En la sala escuela [6] el centro de la habitación está ocupada por hileras de pupitres entre los cuales el visitante debe caminar para dirigirse a observar lo que se exhibe en armarios o los pequeños nodos expositivos que conviven dentro de la habitación. En la sala peluquería dos viejos sillones de peluqueros y una mesa conteniendo utensilios de zapatero se extienden desde los laterales hacia el centro de la sala.



[5] Sala Bar. Foto Pablo Gregui



[6] Sala Escuela. Foto Pablo Gregui

Otro criterio utilizado para la distribución de los objetos es el uso de los rincones que permite la definición, en el ángulo de alguna de las salas, de una unidad narrativa en sí misma. Así encontramos rincones que agrupan fotos de la playas y objetos afines [9]; un rincón sobre el que se posan una silla y la mesa de trabajo de un zapatero con sus distintas herramientas; una máquina de coser con maniquí [8] (en este caso la separación es completada por un tul azul que establece una distancia en la mirada). La presencia de estas unidades narrativas en los rincones propone en el recorrido del visitante, paradas o punteos de la salas en algunos de su extremos, y no necesariamente manifiesta una continuidad con la temática predominante de la sala en que se encuentran.



[7, 8 y 9] Ejemplos unidades temáticas menores que se desarrollan en los rincones dentro del Museo del Puerto. Fotos Pablo Gregui.

También el museo utiliza grandes peceras de vidrio y algunas vitrinas que contienen distintos universos de objetos que en algunos casos reciben el nombre de “cajas irónicas” en función de los enunciados que construye la asociación de los elementos que presentan. Estos dispositivos se hayan usualmente ubicados cerca de las paredes que conforman la habitación, determinando así una mirada frontal [10].

#### *Sala mar (b)*

Dentro del recorrido que el museo propone hay una habitación que se distingue del resto, se trata de la segunda sala dedicada al mar (sala mar b). En esta habitación la acumulación, presente en el resto del museo, desaparece y el piso cobra un inesperado protagonismo [11].



[10] Ejemplo de caja irónica. Foto Pablo Gregui



[11] Sala mar (b) Foto proporcionada por el Museo del Puerto

En esta sala encontramos una “caja irónica” conteniendo: una alcancía antigua, una pequeña carabela de juguete, espejitos de colores y la foto de un cacique tehuelche. En las paredes de esa misma sala hay un cartel que dice:

“AQUI SE CONSTRUIRÁ / LA ARGENTINA DEL PORVENIR / (Electricidad, puertos, ferrocarriles, agua corriente) / Se necesita mano de obra / (Si es inglesa, francesa o alemana, mejor) / (No se aceptan débiles, enfermos ni anarquistas)”

Completa la instalación un pizarrón que va cambiando sus textos para dar cuenta de noticias recientes [13].



[12, 13] Sala mar (b) detalles donde puede observarse el contenido de la caja irónica, el pizarrón y la inscripción en el piso. Fotos proporcionadas por el Museo del Puerto.

### *La cocina*

En este espacio la escenificación se retira para dar sitio al lugar de trabajo y discusión del museo. Los elementos expositivos se limitan aquí al espacio perimetral de las habitaciones que componen la cocina y el centro que es ocupado por mesas pequeñas usadas para realización de talleres, mesas de discusión y sociabilidad.

En la cocina se desarrollan las actividades más importantes del museo: los debates, la editorial, las entrevistas, los talleres educativos. En este lugar, los domingos, distintos vecinos e invitados se juntan a dialogar sobre historia e identidad a partir de recetas y comidas. Además de los objetos relacionados con la cocina y el comedor, también intervenidos, este espacio cuenta con algunos dispositivos especiales como la mesa pizarrón [15]. Una mesa que sirve para debatir sobre la historia a través de la comida.



[14] Detalle de una de las paredes de la cocina. Foto Pablo Gregui.

El espacio de la cocina [15, 16 y 17] que se caracteriza por su mutabilidad y vitalidad es el lugar de intercambio, discusión y construcción de sentidos.



[15, 16 (arriba)] y [17 (abajo)]: En la cocina del Museo del Puerto la mesa pizarrón, niños dibujando postales y un festejo. Imágenes extraídas de <http://museodelpuerto.blogspot.com>

### *La vereda o patio delantero*

La fachada del museo forma un ángulo recto cuya abertura recibe al visitante. Allí, en la vereda, hay un pequeño espacio verde sin cercas donde yacen desperdigados diversos objetos que testimonian la vida portuaria. Entre ellos un barco, un kiosco portuario, un cabrestante y otras maquinarias que hacen alusión al trabajo en el puerto [18]. La presencia de estos elementos no se limita a la vereda del museo sino que se expande a las veredas aledañas en un intento de fundirse con la localidad (aunque los carteles amarillos situados al lado de ellos vuelven siempre la referencia al museo)



[18] Vereda del museo. Foto Pablo Gregui

### *El patio*

El patio del museo se forma a partir de un trabajo de investigación en el que se registran mediante fotografías y audio más de treinta patios. Los mismos forman parte de Ingeniero White, el Bulevar, el barrio El Saladero y Villa Rosas. Más de 70 vecinos trabajaron (a partir de la contribución de plantas, macetas, saberes para sus cuidados) en la construcción del patio del museo que recibe el nombre de “Paseo de los Bidones”. En estos patios se observa el uso con criterios funcionales o decorativos de los desperdicios que generan la petroquímica, el propio consumo (plásticos, botellitas de actimel o gaseosa, tarros y bidones) o desechos del ferrocarril (hierros y chapas). Este trabajo pone en evidencia un desplazamiento de los conocimientos adquiridos en el espacio de trabajo

con otra finalidad (la cual difiere de la producción de excedentes)<sup>52</sup>. A su vez la estética de cada patio, los modos decorativos, los objetos utilizados para armar canteros, el tipo de plantas que contienen, testimonian experiencias y memorias de sus habitantes.

El patio del museo como se ha descrito se constituye a partir de un recorrido por los patios de Ingeniero White, recolectando distintos saberes en torno al cuidado de huertas y plantas que cada habitante implementa en su hogar. Pero además de los procedimientos en torno al armado del patio aparece en esta acción una consideración sobre la materialidad sonora que caracteriza cada lugar.



[19, 20]. Derecha: regador inventado y construido por Roberto Casinerio, jubilado del ferrocarril. Izquierda: el patio del museo. Fotos ArchivoMuseo del Puerto.

El catálogo editado por el museo registra la historia de conformación del patio y sostiene que “cada patio es una cámara de sonido”. Esta afirmación es la que conduce a incluir entre las distintas plantas y modos de plantar que conforman el lugar, un montaje de distintos sonidos que acompañan el recorrido. En tal montaje es posible escuchar los perros de un barrio, los camiones que pasan por otro, el sonido de la sirena comunitaria o el acento portugués de un vecino.

---

<sup>52</sup> Este trabajo permite al museo distinguir varias acepciones Naturaleza. En un catálogo pequeño sobre este trabajo, donde es posible observar las fotos de los distintos patios a partir de los que se armó el Paseo de los Bidones, el museo expone las reflexiones teóricas que esta investigación le ha permitido visibilizar. Allí desarrolla una oposición conceptual entre el jardín de los museos tradicionales, las plantas petroquímicas y el patio de las casas que conforman la comunidad. Se vinculan las nociones trabajo- naturaleza que luego son complementadas con la noción de saber, lo que los lleva a sostener “En los patios fuera del saber práctico no hay saber”. Véase *Paseo de los bidones [Notas de trabajo-catálogo]*, Museo del Puerto ingeniero White, 2007.



[21] Macetas armadas con cubiertas de automóvil, diseñadas y pintadas por Anibal Aramendi, comienza a realizar estas macetas en 1999 luego de ser despedido de Transportes Alonso. Foto proporcionada por el Museo del Puerto.



[22] Maceta realizada con el resto de un sifón, el cartel indica "Escuche a los canarios de Guillermo Martínez". Detalle del patio del Museo del Puerto. Foto Pablo Gregui.

### La exposición: formas de presentación

#### *La señalética*

Usualmente los museos acompañan los objetos de su exposición con etiquetas que aportan los datos más significativos de los objetos que dan a ver. Estas suelen tener un discurso evocador o didáctico a la vez que aportan una ficha precisa sobre el objeto que acompañan (año, material, procedencia). En el caso del Museo del Puerto estos carteles

evaden el tono objetivo o pedagógico, son portadores de la mirada que el museo, como institución, posee sobre la historia y desde allí buscan coaccionar el acto de lectura del eventual visitante.

En ellos se expresa una acentuada toma de posición y una exhortación al modo de leer e interpretar el entorno. En una de las primeras habitaciones que inicia el recorrido del museo una cajita de fósforos sobre un mueble recibe al visitante [23], un cartel junto a ella interpela y explica:

**¿Cómo se llamaría el tripulante que se fumó un cigarrillo acá nomás? ¿De dónde vendría? Sí: en esta cajita se puede leer el movimiento incesante del mercado mundial.**

Hecha en Suecia la cajita estaba tirada en la calle Guillermo Torres, frente al museo, el mediodía del 31 de octubre del 2007. Así tal como la ven



[23]Foto Pablo Gregui

Otros carteles introducen testimonios que se implantan dentro del objeto exhibido y lo dislocan o confrontan. De este modo se observa un gran marco ostentoso que sostiene un vidrio bombé, detrás de él, en lugar del clásico retrato familiar, se encuentra una foto pequeña en la que una prostituta de principios de siglos posa seductora [24]. Sobre ella interviniendo el objeto un pequeño cartel amarillo inclinado indica:

**¡Éramos la alegría de los trabajadores!  
¡Nosotras sí que hicimos historia!**



[24] Foto Pablo Gregui

En otra ocasión se observa una foto, en la que puede verse, junto a un almacén, un grupo de vecinos posando con el agua hasta las rodillas. La foto se encuentra sostenida dentro de un marco rojo y su profundidad genera un espacio interior que introduce luces. Completa el dispositivo una gallina de cotillón reposando sobre un arsenal de huevos de oro [25]. En la parte superior del marco puede leerse en letras manuscritas y en blanco: *El viaje*. Sobre la parte inferior del marco se posa una enigmática manzana verde y un letrero amarillo. En él las siguientes palabras:

**Era tan largo el océano  
No sabíamos qué nos íbamos a encontrar**



[25] Foto Pablo Gregui

Este tipo de cartel utilizado en referencia a distintos objetos dentro de la muestra puede adquirir en algunos casos una dimensión mayor. En estos casos bajo la forma de banner se sitúa en el interior de la sala como un comentario en relación a la totalidad de la escena en la que se inserta. De este modo en la sala referida a la escuela es posible encontrar un gran banner amarillo [6] que enmarca el recorrido y final del paseo por las galerías del museo, y lleva una cita de Brecht:

**“César conquistó las Galias... ¿no llevaba siquiera un cocinero?”**

**Bertolt Brecht. Pregunta de un obrero ante un libro de historia**

### *La opacidad*

Otro recurso utilizado en la muestra tiene que ver con la presencia de algunos sentidos que voluntariamente permanecen herméticos o reclaman una búsqueda que se prolongue más allá de la exposición. A lo largo del recorrido del museo, entre las distintas escenificaciones, un objeto se reitera. Se trata de una manzana verde, al lado de un cartel, debajo de una foto, suspendida en el aire, en una frutera de la cocina.



[26] Detalle de manzana. Foto Pablo Gregui

La manzana verde es un signo que se reitera en el texto museográfico sin ninguna referencia. Una evidente marca de extranjería [6, 25, 26]. El diálogo con Aldo Montecinos, uno de los empleados del museo, revela que la manzana verde es para las señoras de White “buena para la memoria”<sup>53</sup>, sin embargo, antes de esta explicación, la manzana se ofrece como un enigma que invita por un lado a múltiples asociaciones y al mismo tiempo ofrece una resistencia. Algo que se pierde, que no se agota en el concepto expositivo. En una línea similar es posible observar dentro de una pizzeria [27] que se exhibe en la cocina un cartel amarillo que explica:

**Disculpe las molestias**  
**La comimos el sábado ¿Qué? ¿No vino?**  
**Y bueno, ahora espere la próxima horneada**

---

<sup>53</sup> En entrevista con la autora en el mes de julio del 2010



[27]. Foto Pablo Gregui

A pesar de la acumulación que caracteriza el modo en que son concebidos los espacios de este museo, las manzanas y las pizzeras vacías vienen a instalar en ese mundo una falta. Ambas formas instalan la advertencia de que el museo no se agota en el recorrido expositivo sino que por el contrario adquiere vitalidad en otros espacios de trabajo con la comunidad. En este sentido, es relevante también la distribución de los espacios dentro del museo, que otorgan un énfasis fundamental a la cocina.

Otra forma de ocultamiento, pero en un sentido bien distinto, lo ofrece un fichero con muchos cajones pequeños. Cada uno lleva el nombre de una empresa o banco extranjero, en su mayoría capitales ingleses de comienzos del siglo XX. Si bien no hay ninguna indicación, algún visitante puede atreverse a abrir los cajoncitos, dentro de ellos encontrará volantes de distintas luchas y demandas anarquistas realizadas a principios de siglo. En este caso el dispositivo reitera el modo enunciativo de las cajas irónicas.

Finalmente es posible incluir dentro de este apartado lo que identifiqué como “los interruptores”. En confrontación con la atmósfera intimista y voluntad de escenificación que es dominante, en cada sala aparecen, escondidos en vitrinas y camuflados en inventarios, distintos objetos. Su función es correr a los objetos protagónicos de la interpretación empática y sentimental.

Detrás de una muñeca gordita y de rizos se coloca una foto de Barbie, una tarjeta del mundial del año 78 se filtra en una vitrina con distintos objetos sobre el totalitarismo en los años 30 o un trabajador exhibe sus músculos bajo la imagen de un diputado. [28, 29]



[28, 29]. Foto Pablo Gregui

Se trata de objetos que buscan desentonar voluntariamente del conjunto para evitar que la mirada se agote sobre un acto de empatía o rememoración privada.

### *Los cuadros de Paro*

Dentro del museo es posible encontrar varios cuadros que representan escenas portuarias, estos cuadros fueron realizados por Paro, un trabajador del puerto que aprendió a pintar mediante cursos por correos. Sus trabajos en forma de cuadros o murales se hallan en distintos lugares de la localidad, por ejemplo en la misma cantina frente al museo, es posible encontrar gran cantidad de ellos. Uno de los carteles que acompaña uno de esos cuadros pregunta al visitante del museo: “¿Cómo pinta una draga quién trabajó a bordo de ella como engrasador en su sala de máquinas?”.

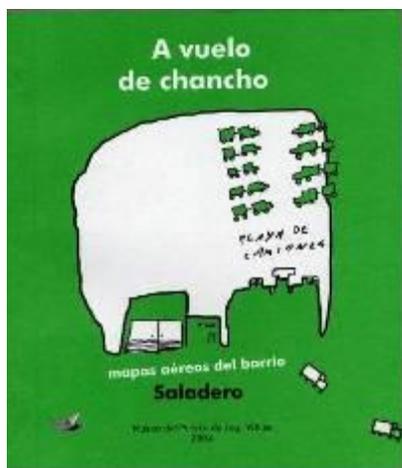


[30] Un cuadro de Paro y su referencia en el banner amarillo. Foto Pablo Gregui.

Talleres y eventos

*Los talleres*

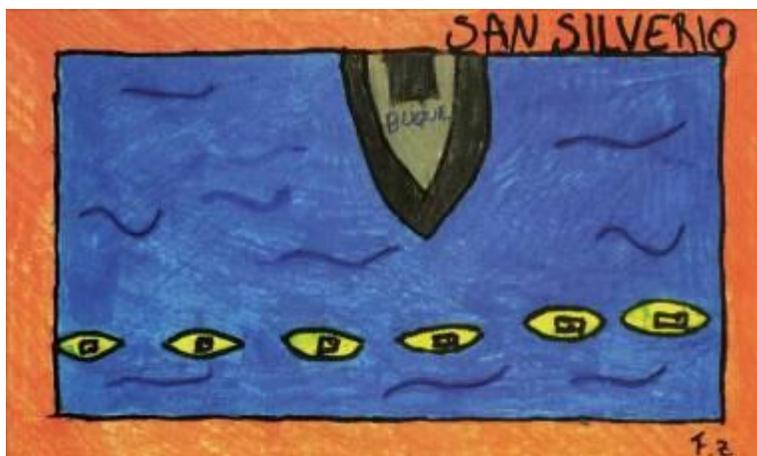
“A vuelo de chanco” fue un taller realizado con los chicos del barrio “El saladero” y que consistió en observar los mapas que muestran la grilla de Ingeniero White, entonces el taller proponía buscar en ellos la escuela, las casas, la cancha de futbol, etc. Al no encontrar correspondencias del espacio propio con la grilla que se les presentaba, los estudiantes eran invitados a corregir los mapas. Así el proyecto se materializó en gran cantidad de dibujos y testimonios que vuelven a definir el propio espacio. En ellos aparecen los animales, los camiones que pasan constantemente por el lugar camino al pueblo, las casas de amigos y familiares que se identifican, los espacios de juego, etc. Se incluyen las historias que se cuentan en torno a determinados lugares, y aparecen nuevas casas y calles no mencionadas en el mapa [31]



[31] Tapa del libro que recopiló el trabajo realizado en el taller “A vuelo de Chancho”.

Es importante en la edición impresa que recopiló el trabajo hecho en el taller, la oposición de la gestualidad, las líneas sinuosas del trazo de los chicos opuestas a la recta del mapa oficial, así como el respeto por su modo de escribir que descuida las normas ortográficas. En esos criterios el museo decide evidenciar distintas acepciones de la regulación ya sea cartográfica o gramatical, además de la singularidad de las voces locales que la transgreden.

En el taller “El puerto no es Postal” se propuso a los chicos de distintas edades dibujar el puerto con todo lo que usualmente no aparece en una postal: agua marrón, trabajadores sobre las lanchas de pesca, cocineras preparando lo que esos trabajadores van a comer, amarradores en el muelle, vagones, nubes de humo, ruidos de sirenas y dragas, el olor a girasol tostado, etc. Este taller comienza en el patio delantero del museo, mirando hacia el puerto y volviendo a pensar su relación con el trabajo, los cambios en el tiempo y otras cosas que no entran en la imagen idílica que se suele tener del puerto cuando se lo piensa como paisaje.



[32] Frente de una de las postales realizadas en el taller “El puerto no es postal”. En ella se representa un corte de la ría realizado por los pescadores del puerto.

Finalmente en la publicación “Qué bien se vive (en el Caribe)”, realizada con chicos de la Escuela N° 21, se hizo un recorrido por el barrio para dialogar sobre el antiguo balneario, la usina Gral San Martín, la Central Termoeléctrica, partiendo de las experiencias que tanto esos chicos como sus familiares y amigos tuvieron y tienen sobre la ría y su entorno industrial. Los distintos relatos permiten reponer la imagen de tiempos en los que la ría era utilizada como balneario o paseo de fin de semana. En este trabajo los chicos reflexionan sobre los cambios acontecidos en su entorno a partir de imaginar cómo disfrutarían hoy la ría si coincidiera con los relatos que sus mayores hacen de ella. Se intercalan en la publicación dibujos de situaciones de playa, actividades posibles si el mar fuera accesible y toda una naturaleza que hoy ya no existe o está en vías de desaparición [33, 34]

En la primer actividad “Qué bien se vive” los dibujos de los estudiantes reponen un espacio añorado y ausente, las proyecciones de las anécdotas de los mayores en lo que ellos conocen de lo que supo ser un balneario improvisado visibiliza las contradicciones del progreso. Este juego los induce a convertir los camiones de cereal que transitan por el barrio hacia el puerto en camiones de helados. En esta actividad el presente aparece como ausencia (como en algunos de los casos analizados dentro del Museo Ferrowhite), a través de la proyección de un idílico Caribe en un espacio que ya no puede usarse como

balneario, los chicos pueden reflexionar así sobre la pérdida del espacio comunitario y el deterioro del hábitat.



[33, 34] Detalles de la publicación realizada como resultado del taller “Qué bien se vive (en el Caribe)”.

### *Proyecto Canzonettas Rock*

Este fue un proyecto realizado en el 2009 y que consistió en una investigación que el museo realizó sobre canzonettas italianas presentes en la historia de White. Todo el material recopilado se compartió entre distintas bandas de rock locales para que “reinterpreten algunos de estos temas desde su propia experiencia o propongan en todo caso un tema nuevo que surja de escuchar lo que cantaban los abuelos”<sup>54</sup>. Las distintas canzonettas incluidas en un CD son acompañadas con un pequeño libro/folleto que también incluye relatos y anécdotas de los distintos habitantes de White. Allí se cuenta en qué ocasiones se cantaban, de dónde provenían las canciones o anécdotas fortuitas relacionadas con la memoria de la letra que evocan. Poco a poco en esas palabras aparece el trabajo relacionado con la pesca, la herrería o el hogar, así como también el descanso que las cantinas ofrecían a los trabajadores portuarios entre el vino y el canto.

Nuevas generaciones de músicos y bandas locales reinterpretan los temas de las canzonettas o elaboran a partir de ellos nuevas composiciones. En los ensayos y diálogos en torno a esta actividad se observan apreciaciones relacionadas con prácticas que

<sup>54</sup> Cita extraída del blog del museo. Cf. <http://museodelpuerto.blogspot.com>, consultado en marzo 2013.

sobreviven en el puerto y que esta tarea permite rescatar, ya sea a través de una vecina de White que ayuda con la pronunciación a una de las cantantes o un micrófono que se rompe y se repara con un remache. También el trabajo instala la reflexión sobre la resistencia de la pesca, un trabajo artesanal que tiene su historia en White y que hoy se encuentra en constante conflicto reclamando por la posibilidad de pescar en aguas profundas. De allí, que en relación al proyecto de las canzonettas, una de las bandas decida escribir un tema sobre San Silverio, patrono del lugar relacionado con la pesca o que una de las bandas que se forma para interpretar una canzonetta italiana en homenaje a su abuelo pescador afirme: “¿Y querés un cambio generacional? Yo, la última vez que fui a pescar, vi una corvina ahí, agonizando ¡Y me sentí tan mal...!”

### **Mirar en el Museo del Puerto**

#### *El despliegue de la colección: entre la inmersión y expulsión.*

En este apartado me propongo a partir de un análisis sobre los modos en que la colección del Museo del Puerto se despliega, y es dada a ver en su espacio, comenzar a cualificar el tipo de mirada que la institución construye y la modalidad de acción que este proceder pauta. Teniendo en cuenta la descripción realizada en el apartado anterior, es posible observar distintos recursos que el montaje del museo utiliza para explicitar los marcos y mediaciones que se interponen entre la mirada del visitante y su acervo. Estos recursos desorientan inicialmente al espectador ya que la idea de ambientación, presente en la mayoría de sus salas formula un espacio con un doble funcionamiento antagónico: de contención y a la vez de expulsión.

De este modo la propuesta del museo surge de un montaje polarizado, que se formula voluntariamente en tensión. Mientras por un lado las ambientaciones, utilizando recursos del sistema teatral promueven una visión que se sumerge en las escenas recreadas, esto es, una visión que apela al visitante desde lo afectivo de su recuerdo a través de la institución de una mirada cercana e íntima. Por otro lado las mediaciones o marcos de visión explicitados por el museo, expulsan o desvían dicho acercamiento para promover una

distancia crítica frente a un sentido que no se presenta como de fácil aprehensión sino como disputa.

Los diferentes obstáculos y mediaciones con los que el visitante eventual del Museo del Puerto se encuentra, lo invitan a sumergirse en una escena de la que luego es extrañado o expulsado. En principio el espectador del museo es convidado (teniendo en cuenta la luz, el modo como los objetos se dispersan y definen el espacio, y en algunos casos también el audio) a sumergirse en la totalidad de un relato. Luego la mirada más detenida y en detalle tropieza con un cartel o un elemento que desentona con el conjunto, desplazando así al espectador desde la primera impresión empática o familiar hacia la restauración de una distancia en la mirada que lo obliga a reconsiderar, bajo el nuevo filtro impuesto, la impresión primera. Se establece, de este modo, una dialéctica entre inmersión y separación de la escena que busca perturbar la mirada, se le exige una lectura atenta y crítica que incluye su posicionamiento en torno a la historia que se le presenta.

Es posible distinguir dentro del guión museográfico del Museo del Puerto recursos destinados a funciones diferentes. Algunos de esos recursos promueven una visibilidad de los marcos desde donde el museo construye el discurso que ofrece a la mirada del espectador. Otros, aquellos que he descrito como elementos de opacidad, requieren un trabajo del espectador que, además de comprometer su imaginación, es invitado a un acercamiento mayor a la vida comunitaria. A través de dicho acercamiento se busca que lo expuesto trascienda su condición de objeto, habilitando de esta manera significados que se revelan mediante la experiencia en el espacio y/o intercambio con el otro.

Entre los recursos que evidencian los marcos desde los cuales el museo da a ver sus objetos, es posible mencionar la señalética, el uso del color y los interruptores. Estos recursos acompañan de manera insidiosa la mirada del eventual visitante, expresando siempre la perspectiva de la institución y exigiendo desde allí una reconsideración del mundo.

La señalética del museo varía y se desplaza entre la ironía, la contradicción o en algún caso llega a proponer una pregunta que clama por un distanciamiento en la mirada. En tal distanciamiento objetos, que en un principio aparecen como familiares y pertenecientes a

la vida cotidiana, recuperan su densidad histórica. Mediante carteles amarillos, que constituyen dentro de la museografía el sistema de referencia, el museo explicita literalmente su lugar de enunciación plagado de valoraciones y juicios, el carácter irónico de muchos de ellos busca perturbar las representaciones establecidas sobre la historia local y nacional. Este tipo de señalética explicita la lectura política del museo y a través de este gesto intenta exhortar e interpelar al visitante.

El uso enfático del color en la totalidad del edificio es un punto fuertemente programático dentro del museo. Se busca explicitar las mediaciones y la construcción de la institución, superponiéndose incluso a la memoria material del edificio del museo. La utilización del verde, rojo y amarillo a lo largo de la exposición uniforma el texto museográfico a la vez que evidencia, de un modo estridente, el carácter constructo de su discurso.

Finalmente los interruptores, por hallarse camuflados en sistemas con los que se relaciona pero de los que también difiere, son los que reclaman atención y cierto trabajo en la mirada del visitante. Estos objetos extraños instalan un ruido sobre el sistema para, luego de la perturbación inicial, dar lugar al comentario y juicio sobre lo que se presenta ante la mirada. La irrupción de estos elementos presenta, frente al conjunto determinado de objetos que acompaña, un gesto de anacronía. La presencia de un tiempo diferencial en relación a un conjunto de elementos que se muestra como la imagen de un pasado. El objeto interruptor introduce una perturbación y/o pregunta en torno a continuidades y devenires de ese pasado protagónico del relato. La irrupción de otro tiempo inscripto en el elemento interruptor abre el texto del conjunto dominante a relaciones inusitadas que interpelan la mirada del espectador. El hecho de que se pueda distinguir el tiempo específico inscripto en un elemento interruptor sobre el relato de un conjunto coherente, direcciona la pregunta a realizarse. Es decir, se sitúa la temporalidad desde la que puede elaborarse la pregunta o relación. Reconozco en esta técnica que el museo desarrolla una alusión al montaje como forma de disputa con la acepción eucrónica predominante en el tiempo del museo tradicional donde los guiones suelen respetar un orden cronológico.

Entre el grupo de recursos que refieren a la opacidad se encuentran aquellos que apelan a la experiencia singular de la comunidad en la construcción de sentidos pero a partir de la

instalación de un interrogante. Dentro de estos es posible mencionar: objetos refieren a sucesos extraños - lo cuales denominaré recursos herméticos- y diferentes actividades que se desarrollan en el espacio de la cocina y los talleres. En este grupo de recursos museográficos la mirada del museo sobre su visitante se distiende. Se trata de espacios de trabajo, donde si bien la pauta del museo continua presente,<sup>55</sup> se abre la posibilidad de elaboración de nuevos sentidos que, diferenciándose del primer grupo de recursos, no surgen como reacción a una confrontación sino como respuesta a una incógnita que se dispone entre la institución y el espectador.

Los elementos herméticos, tales como la manzana o la pizzera vacía, instalan una demanda al espectador. Quién necesitará preguntarse sobre la construcción de sentido, a fin de trascender el lugar de extranjería que le impide al visitante interpretar la presencia, díscola y recurrente, de una manzana verde en el montaje general del museo; o participar de los eventos que la institución realiza con la comunidad. La cocina o los talleres son espacios de trabajo y elaboración de sentidos que requieren bajar la guardia (presente en la confrontación que el resto del recorrido impone) para participar de una situación comunitaria o de intercambio donde el conocimiento se trama en la escucha y disertación colectiva. En estos casos el museo, además de diseñar una pauta de trabajo, recolecta testimonios e imágenes que hacen a la historia del puerto y su comunidad. Es decir que en estas actividades la mirada certera del museo que prima en la exposición se retira, para dar lugar a un acto de mirada dispuesto al asombro.

Estas dos posibles funciones que adquieren los recursos del museo se vinculan también a dos acepciones del movimiento. Las propuestas que determinan el espacio de la cocina o los talleres requieren un movimiento más libre y electivo, destinado a la experimentación y la indagación. Dentro de estos espacios el mirar acontece como una actividad más distendida, avocada a la escucha y contemplación. Por el contrario en las habitaciones donde se desarrolla la exposición, la mirada vaga por puntos de interés desordenados

---

<sup>55</sup> Ya que es el museo quien decide quienes serán los sujetos protagonistas de estas actividades o a quienes se irá a escuchar en estos eventos. Así se privilegia por ejemplo en la cocina las tradiciones de inmigrantes que resultan más conflictivas (de países vecinos) que las tradicionales europeas y decimonónicas las cuales ya se han instaurado como parte de la identidad local.

dentro de la lógica que la acumulación de objetos y escenas disímiles (agrupadas dentro de la propuesta temática de cada habitación) instituyen. En esta acepción el impulso de observar el detalle se tropieza constantemente con el condicionamiento o los obstáculos instituidos por el museo a la aprehensión de su contenido.



[35] Sala Peluquería. Foto Pablo Gregui

En términos generales los distintos recursos del museo permiten dar cuenta de una exhortación a la toma de posición a partir de la continua exhibición de contradicciones que interpelan al visitante y al mismo tiempo, se reclama por un espacio de deliberación y construcción comunitaria. Así, más que dar cuenta de un relato uniforme y coherente sobre la historia de una comunidad, el Museo del Puerto se dirige constantemente a exhibir las tensiones y contradicciones dentro de esa historia. Para esclarecerla o debatirla se requiere una mirada del visitante activa y que de alguna manera participe en el intercambio. No hay por parte del museo una voluntad de informar sobre lo acontecido, trasladar linealmente la posesión de un saber a quien se supone no lo posee, para eso bastaría una mirada receptiva; lo que se promueve, más bien, es una intención de perturbar los presupuestos del eventual visitante.

Esa voluntad de perturbación que se manifiesta en el museo reside en instalar una pregunta o provocar un pensamiento que puede estar pautado por la direccionalidad del museo o bien generar una fuerte contradicción con él. Pero en todo caso, independientemente de si se comparte o no la perspectiva del museo, el visitante es expuesto a un acto de deliberación como el fin último de la búsqueda que realiza la institución. De este modo el museo intenta desentenderse críticamente de su rol comunicacional, revalorizando el lugar de la mirada como acción.

La mirada se comprende, en este caso, como un desvío constante del documento como discontinuidad, introduciendo la duda, el desplazamiento o la contradicción; mediante estas estrategias el museo apela a una labor deconstructiva en torno a los relatos en los que la historia se trama. Se instala al visitante en una operación de conocimiento coaccionada donde se confrontan los presupuestos adquiridos sobre la historia y el propio entorno.

*La conformación del campo visual como campo de fuerzas en el Museo del Puerto.*

En la introducción de esta primer parte de la tesis sostuve que en el desarrollo dominante de la institución museo hoy día, este parece haber perdido la radicalidad que en sus inicios les permitió irrumpir como un sistema representacional crítico a los regímenes sensibles establecidos hasta entonces, a la vez que permanece en su sistema una representación que requiere de una mirada que se despliega por el espacio. Es en ese marco que en esta tesis pretendo demostrar cómo los museos seleccionados producen sistemas representacionales que buscan recuperar un espacio vital donde las memorias vividas sustituyan a las memorias imaginadas<sup>56</sup>. Dicha preocupación por la experiencia, tramada a través de un proceso que reelabora las modalidades de la percepción dentro del

---

<sup>56</sup> En tal sentido al reflexionar sobre el desarrollo del museo dentro de la industria cultural Andreas Huyssen sostiene que las memorias imaginadas (aquellas suscitadas por los medios o el consumo) se olvidan más fácilmente que las memorias vividas, lo cual supone un arduo ejercicio de redefinición de la institución museística en la contemporaneidad. Tal redefinición tiene como fin resguardar otra experiencia temporal que pueda dar paso a la estabilidad, deseo en la que se funda el miedo a que las cosas devengan obsoletas y que se expresa en una pulsión de memoria que, de acuerdo al autor, merece ser atendida. Véase Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2002.

museo, permite continuar un problema que Andreas Huyssen deja abierto en su libro *En busca del futuro perdido*: “¿Cómo vivir en formas extensas de temporalidad y asegurarse un espacio por más permeable que sea desde el cual hablar y actuar?”<sup>57</sup> Como respuesta tentativa el autor llama a reconsiderar las memorias locales, reducir la velocidad, expandir el debate público, expandir los espacios habitables y asegurar un tiempo de calidad. Formas a través de las cuales los museos de Ingeniero White se dirigen hacia la recuperación de la experiencia dentro la localidad.

Dicho objeto se expresa en el Museo del Puerto a través del progresivo quiebre sobre el modo de comprender y configurar el campo visual dentro de la institución, lo cual es acompañado con un desplazamiento hacia la consideración del mundo visual en la actividad perceptiva. Por ello, observo que el Museo del Puerto instala progresivamente, a partir de su construcción del campo visual, un desajuste en el mundo visual para dar luego lugar a un entrecruzamiento entre ambos (campo visual y mundo visual). En ese desajuste y posterior entrecruzamiento es que se pretende la sedimentación progresiva de un conocimiento diferencial sobre el entorno, que a su vez abre la consideración del mundo como experiencia.

Es importante mencionar aquí, que el concepto de mundo y campo visual que será eje del modo perceptivo que configuran las distintas instancias de los museos tratados provienen, de un lado, de las primeras consideraciones realizadas en este sentido por los estudios gestálticos. Sin embargo, la reactualización de los conceptos mencionados realizada por Martin Jay alientan a retomarlos para pensar en diversas cuestiones. Tanto campo como mundo visual son experiencias visuales, forman parte de los escenarios y posturas de la visión y configuran estilos de ver. Y más allá del alto grado de culturalización que tiene la percepción en un sentido general, los conceptos tratados por Gibson incorporan también la consideración de que ningún grado de mediación cultural anula radicalmente un cierto número de características fundamentales que forman parte de los modos del ver fisiológico humano y que dialogan con las consideraciones culturales, ya que aquí se incorporaría la implicancia de la técnica, la ciencia y la experiencia en la visión.

---

<sup>57</sup> *Ídem*, p. 35.

### *En torno a los conceptos de campo visual y mundo visual*

Para corroborar la hipótesis planteada tomaré las categorías analíticas de James Gibson quien comprende campo visual y mundo visual como dos modalidades de la visión, a partir de una caracterización psicofísica del mundo<sup>58</sup>. Se desprende esta corriente de la segunda etapa de la Escuela de la Gestalt, aportando el cuerpo como aspecto fundacional del acto de percibir y a la vez, considerando el concepto de estructura como las invariantes de la visión. Posteriormente, en sus trabajos de finales de la década de 1960 y los de la década de 1970, Gibson abandonó el análisis de la estructura óptica en ese nivel. El concepto que preservó y elaboró es el concepto de invariantes, o lo que ahora llama “una información relacional de más alto orden” para objetos, escenas y acontecimientos. El concepto de información de más alto orden surgió naturalmente del abandono de Gibson de la información estática y monocular como necesaria para la percepción y su posterior énfasis en la información generada por el movimiento. La cuestión que agregará Gibson en su desarrollo es el tema de las variantes, como por ejemplo el medio ambiente, que a su vez termina definiendo las invariantes. El mote de ecologista visual, explica su sistema. No hay visión sin certeza del mundo, no es solo el cuerpo el que define los objetos sino un cuerpo en un entorno. Allí establece las referencias, las comparaciones, las diferencias y construye los modos de aparecer de los objetos. Desde estas nociones será posible estudiar cómo cada uno de los museos a estudiar administran el uso del espacio y su relación con el cuerpo que percibe.

El campo visual se caracteriza por una percepción literal que es definida como una necesidad de discernir que requiere tiempo y esfuerzo. De este modo lo observado en el campo visual no es del todo familiar, ofrece en principio una resistencia, razón por la cual requiere un ejercicio introspectivo y analítico. Esta forma de la visión está determinada por una pauta anatómica, lo que le permite cambiar de orientación, conformando siempre un espacio en perspectiva. Se crea así de un espacio limitado que posee más claridad en el centro y pierde precisión fuera de él; tal pérdida de precisión está determinada por lo que Gibson reconoce como gradientes que manifiestan fuerza en el centro y disipación hacia

---

<sup>58</sup>Cf. James Gibson, *La Percepción del Mundo Visual*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

la periferia o los bordes. Durante la locomoción en el campo visual las formas se deforman. Lo que se observa en el campo visual es aquello que nuestra experiencia habilita en una actividad de introspección. En esta primera modalidad, la visión se separa del resto de los sentidos. Aquí las formas del mundo se obtienen como proyecciones creadas por el esfuerzo ocular, por el cuerpo y la conciencia de ello.

La segunda modalidad de la visión que Gibson denomina como mundo visual, se define como estable y sin límites, posee profundidad, es constante y se halla orientado por la gravedad, es decir se comprende como espacio euclidiano. De este modo, este mundo visual está determinado por una pauta ordinal, el desplazamiento del observador es el que permite la definición de ese mundo que permanece inalterado por su locomoción, sobre todo en el sentido vertical. El carácter estable del mundo visual aparece a partir de la consideración del cuerpo humano, en esta modalidad la vista se entrelaza con otros sentidos. El mundo visual corresponde a la experiencia de un sujeto cuando no está abocado a una actividad introspectiva.

Todo espacio museístico se construye siempre sobre un recorte propio del mundo, en este recorte campo visual y mundo visual interactúan de modo conjunto. El recorte que el museo realiza sobre un objeto determinado es visto a su vez desde un mundo visual que incorpora la memoria de otros espacios museísticos conocidos. Esa memoria es la que en principio otorga al visitante una idea general de qué actitud tomar en el interior de su espacio y con esa memoria es que interactúa el campo visual que propone el museo.

En los casos que aquí estudiaré, el campo visual que se construye al interior del museo se desplaza también a la consideración del mundo visual produciendo en ese acto un desajuste sobre preceptos ya establecidos. En ese sentido es que reconozco un proceso en el que se busca desestabilizar o inquietar la propia mirada sobre el mundo.

Esa consideración o progresivo énfasis del mundo visual en relación al campo visual, que se manifiesta sobre todo en la utilización que cada museo hace de la noción de taller, se relaciona con un proyecto que reevalúa el modo de conocer el propio espacio de White (su historia, ecosistema, economía, etc.). Por ello es posible afirmar que desde un programa, que trabaja sobre una modalidad del ver, tensionando los presupuestos

adquiridos o trabajando desde la propia melancolía, ambos museos intervienen en un proceso de construcción de una subjetividad autorreflexiva.

En este punto, es necesario agregar otros conceptos que permitan extender las categorías de Gibson, preocupadas estrictamente sobre el fundamento de qué es lo que nos permite ver las cosas, e ir hacia otras que puedan introducir las consideraciones epistémicas que mencioné en la hipótesis de este trabajo. Por ello agregaré algunas consideraciones que, de acuerdo a Martin Jay, realiza Heidegger en su crítica al pensamiento ocularcentrista. Sostiene Jay que Heidegger se lamenta del descuido de la temporalidad en la metafísica occidental en beneficio de una “ontología espacializante, basada en la sincronidad de la mirada petrificadora”.<sup>59</sup>

El filósofo alemán distingue así dos modalidades de visión: asombro y curiosidad. El asombro corresponde a una modalidad de visión relacionada con la apertura del Ser en la que los sentidos se entrelazan, por el contrario la curiosidad se relaciona con una imposición del Ser (*Ge-stell*) que desea saber cómo funcionan las cosas<sup>60</sup>. La curiosidad responde a una forma de visión que Jay denomina epistemológica donde la distancia espectral con el objeto se mantiene y el Ser impone su dominio frente a la cosa. El asombro, por el contrario, permite la apertura del Ser, Jay llama a este modo de visión *ontológico*, donde el Ser posee un carácter enclavado en relación a lo que mira.

Luego de esta diferencia, Jay introduce lo que Heidegger denomina en *Ser y tiempo* como *Umsicht*, una forma de visión en la que el espectador se sitúa en el interior de un campo visual, no fuera de él; su horizonte está limitado por lo que puede ver a su alrededor a la vez que su relación con el contexto es nutritiva y no controladora.

---

<sup>59</sup>“Cuando la *theoria* se transforma en *contemplatio* (...) pasa a primer término el impulso, preparado ya por el pensamiento griego, de un mirar-a que separa y compartimenta. Un tipo de avance abusivo mediante sucesivos pasos interrelacionados hacia lo que es captado por el ojo lo torna normativo para el conocimiento” Martin Heidegger, “Science and reflection” p 166 citado en Martin Jay, *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Editorial Akal, 2007, p. 206.

<sup>60</sup> Para completar la definición de estas dos modalidades de visión tal como las define Heidegger Jay agrega una distinción introducida por Levin que contribuye a explicar el concepto Así dicho autor relaciona la curiosidad con la mirada asertórica que define como abstracta, monocular, inflexible, inmovible, rígida, propia de la lógica del yo y excluyente. Y la mirada alheteica relacionada con el asombro que se caracteriza por ser múltiple, consciente de su contexto, inclusiva, horizontal y cuidadosa. *Ídem*, p. 209.

Por otro lado Bergson define a su vez dos modalidades posibles bajo las que puede acontecer un acto de comprensión, a las que distingue como identificación y duración<sup>61</sup>. Con identificación se refiere a un acto de comprensión automático que, en la repetición que requiere para la comprensión de su objeto, anula el tiempo. En cambio con duración se refiere a un acto de comprensión no automático que acontece como proceso y por tal razón se inscribe irreductiblemente en el tiempo.

Ambos conceptos, duración y *Umsicht*, recuperan una dimensión temporal sobre el acto de conocer. Es en ese tiempo extenso que es posible identificar una forma de experiencia que acontece en el progresivo desajuste que los museos aquí analizados producen en la aprehensión del mundo. De este modo, la tensión que los museos plantean se vincula con un ingreso del tiempo en la mirada. En ellos se sedimenta una modalidad de mirada que se dirige a una reconsideración del entorno, que no se restringe en el museo simplemente a la elaboración de un enunciado para ser comunicado, sino que busca establecer una modalidad de mirada que propone instituir un acto de conocimiento reflexivo, procesual y en continua relación nutritiva con el contexto.

Para demostrar estas hipótesis de trabajo el siguiente punto se avocará a un análisis en torno al dispositivo expositivo del Museo del Puerto, con el objetivo de definir el campo visual que construyen y su relación con el mundo visual. Este procedimiento permitirá distinguir a los visitantes ideales que ese campo visual conforma y las características que adquiere la experiencia que el museo promueve desde su sistema representacional.

### *El campo visual en el Museo del Puerto*

Las elecciones en el modo de exhibir y ordenar el relato en el interior del Museo del Puerto contribuyen a una limitación y regulación tanto en los desplazamientos del visitante como en la direccionalidad de su mirada<sup>62</sup>. En tal sentido el modo de administrar

---

<sup>61</sup> Véase Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997, p. 54.

<sup>62</sup> “Una exposición posee una unidad de objeto cultural una coherencia global que comprende a la vez los elementos que la componen y el espacio en que estos se despliegan. [...] El visitante de una exposición instaura, por su comportamiento, una relación con el conjunto significante que se le propone. Las

un espacio contribuye a la definición de un visitante ideal proyectado de acuerdo a un programa museográfico<sup>63</sup>.

Cada sala del Museo del Puerto construye escenas diferenciadas a partir del uso de la luz, el color o el sonido, mientras que la arquitectura en forma de galería, impide que los distintos temas se contaminen entre sí. De este modo inicialmente el recorrido adquiere un orden sucesivo pautado por la continuidad de las habitaciones e interrumpido por el espacio de la cocina el cual se abre, más ampliamente que el resto, en uno de los ángulos del recorrido.

El interior de cada sala la mirada se encuentra determinada por el campo de fuerzas que generan los campos visuales propuestos por el museo, que seleccionan y determinan la mirada del visitante. Desde la organización del espacio el museo establece el recorrido del visitante ideal hacia el interior de cada sala que se va delineando cercano a la pared y aparece dictado por la utilización de rincones que contienen pequeñas unidades expositivas o la observación de cuadros, carteles y otros dispositivos colgando en el muro. Funcionan de igual forma los centros, en algunos casos obstruidos limitando el movimiento (escuela o bar) y así también la acumulación de objetos que de alguna manera parecen reducir el espacio libre.

Las estrategias que el museo introduce se dirigen hacia cierta desorientación y/o desafío en torno a la aprehensión de su contenido. En este sentido es posible mencionar algunos de los recursos que en el apartado anterior referí como mediaciones, los cuales impedían una aprehensión directa de la colección. A estos es posible agregarles la disparidad de alturas [36] que revisten los distintos objetos y los carteles que los acompañan, como también algunos dispositivos que invitan a abrir puertas [37]. Estos elementos determinan obstáculos o punteos a la visión. De este modo la mirada es estimulada una y otra vez por un ritmo que la lleva a subir y bajar, acercarse un poco más a una vitrina, detenerse

---

características de este conjunto significativo están en relación estratégica con los comportamientos de la visita” Véase Eliseo Verón, *Esto no es un libro*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1999, p. 74.

<sup>63</sup> La observación de tales comportamientos le permite a Verón, en el marco de estudio de una exposición particular dentro del Centro George Pompidou, identificar un bestiario que da cuenta de distintas actitudes interpretativas contenidas en el modo en que cada visitante decide “consumir” la exposición propuesta. El trabajo etnográfico puede consultarse en Eliseo Verón/ Martine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition. L'espace, l' corps et le sens*, París, Bibliothèque publique d'information Centre George Pompidou, 1989.

reiteradas veces a distintas alturas. En estas paradas la mirada del espectador es acechada por la mirada del museo con la que confronta. De este modo el espectador es obligado a una mirada y búsqueda temerosa, antes que recorrer tranquilo tantea el terreno de visión y decide en qué puntos adentrarse. Del mismo modo, cada cierta cantidad de pasos, detiene su marcha y vuelve a evaluar los movimientos posibles. Así se sucede el recorrido y la observación dentro del Museo del Puerto: entre la curiosidad y la interrupción constantes. En esa búsqueda prudente, pautada por alertas y pausas a la mirada, el visitante confronta la propia mirada sobre el mundo con los enunciados y recortes que el museo propone para que ésta sea reevaluada. Es así que el campo visual del visitante cambia constantemente su direccionalidad aunque no lo hace de un modo libre sino constreñido o en tensión con el dispositivo del museo.

El campo visual que determina el museo exige una mirada atenta a partir de la obstrucción de la familiaridad o cercanía que presentan sus objetos en tanto testimonios del mundo cotidiano. La confrontación del museo con la posible empatía que sus elementos puedan generar en el visitante busca instalar una instancia de introspección que conduzca a un tiempo de reflexión y/o posicionamiento.

Se define así una acepción normativa en el campo visual que el museo configura, ésta se dirige a observar continuamente los desplazamientos del visitante, bregando por el ritmo y dirección de su actividad introspectiva. Partiendo de esta conceptualización de la mirada, el ver dentro del museo encarna una lucha asimétrica en torno a la significación de lo observado desde la condición de un campo visual institucional previamente pautado. Constantemente la mirada inicial del visitante sobre un objeto cotidiano es atacada por la mirada del museo que la detiene volviendo extraño el objeto de visión. Su mirada es a su vez mirada por el museo y, en ese proceder, es constituida por él. Pero esta conformación no es un acto cómodo sino que acontece en forma deliberada a partir del campo de fuerza que determinan las estrategias expositivas del museo y los impulsos electivos de la mirada del visitante al interior de sus salas. Mirar al interior del museo es sobre todo participar conscientemente en una lucha entre distintos campos visuales, campos donde la

mirada es buscada y recepcionada y, por otro lado, otros donde la mirada del visitante resulta intrusa.

La acumulación, la disparidad de alturas, la sintaxis aleatoria de la señalética, las formas en que alternan distintos focos de luz dentro de cada habitación<sup>64</sup>, propician esa lucha. A través de estas estrategias se marcan perspectivas privilegiadas, a la vez que el corrimiento constante de la mirada del visitante induce a la exploración de los pequeños mundos que se abren cercanos a cada a pauta.

La lucha de campos visuales que determinan el campo de fuerza de percepción dentro del museo se dispone contra la percepción distraída a la vez que revela la intención sedimentada en la mirada.



[36, 37] Foto Pablo Gregui

---

<sup>64</sup> El uso de una luz tenue y amarillenta que resalta distintos elementos de una escena intimista construyen la idea de que el visitante irrumpe en un escena teatral, de allí que su mirada vague con la incomodidad de un espía, o un espectador repentinamente dentro de escena.

### *Entrecruzamientos y desajustes del campo visual en el Museo del Puerto*

A esta operatoria mediante la que el museo genera un dispositivo que busca tensionar los presupuestos del eventual espectador<sup>65</sup>, se agregan otros recursos a través de los cuales campo visual y mundo visual se entrecruzan, y producen desajustes mutuos, que llevan a reconsiderar las percepciones ordinarias y su historicidad. Un ejemplo significativo donde se manifiesta una relación conflictiva del campo visual con el mundo visual, es el que ofrecen algunos de los carteles en el exterior del Museo del Puerto. Uno de ellos llama a inhalar y considerar la materialidad del aire cargado de residuos de cereal [38], otro propone escuchar la sonoridad singular de los patios del barrio<sup>66</sup> [22]. Olfato y oído ingresan en ambos casos en forma abrupta al interior del campo visual, a través de una pauta otorgada por el museo. En este punto es necesario recordar que el entrelazamiento de la vista con otros sentidos es, de acuerdo con Gibson, propiedad del mundo visual. El desentrañamiento de esos sentidos de la experiencia estable que ofrece el mundo visual introduce en él un desajuste que busca extenderse a partir de la consideración del propio entorno. En dicho desajuste el olor al cereal, su textura o el ruido de la sirena comunitaria adquieren una significación que los rescata del mundo ordinario. En estos casos el ingreso explícito del mundo visual al interior del campo visual diseñado por el museo inquieta los presupuestos establecidos que mantenía reducidos a una percepción desatenta dentro del mundo visual.

---

<sup>65</sup> Dichos presupuestos incluyen las nociones de tránsito y comportamiento en un museo que el visitante trae incorporada a través de sus vivencias y saberes.

<sup>66</sup> El patio del Museo del Puerto es ambientado con la sonoridad que se registró y capturo del patio de diversos vecinos



[38]. Foto Pablo Gregui

En otros espacios se enfatiza el ingreso del mundo visual en relación a un campo visual que ya no se muestra certero y confrontativo sino en proceso de disertación o construcción. Tal es el caso de los talleres, el espacio de la cocina dentro del Museo del Puerto. En la cocina del museo se trabaja con distintos miembros de la comunidad para reconstruir y dialogar sobre la historia y los cambios del lugar y en estas aéreas de trabajo se apela al olfato y al gusto en la elaboración de recetas presentando diferentes historias de vida o saberes vinculados a un oficio.

En el Museo del Puerto, en un comienzo, la premisa de los talleres se inicia designando un desplazamiento de la mirada: observar lo que no aparece en las postales del puerto, buscar el propio espacio en la grillas de los mapas oficiales, imaginar cómo sería la ría si aún se pudiera disfrutar como balneario. Observar lo que queda fuera de la representación instituida del puerto e imaginar otros destinos que hubieran podido acontecer. Se pasa

luego a un trabajo de percepción donde el sentido aparece como proceso a partir de la confrontación de las relaciones que la experiencia del taller instaura. El humo del puerto, sus ruidos y olores, las distancias a la escuela, a la casa de un amigo, las ausencias sobre lo que los mayores relatan y lo que el puerto es hoy en día, son reconsideradas críticamente dentro del museo a partir de un trabajo que se trama como experiencia consciente del espacio ordinario.

Los tres talleres incluidos en la memoria descriptiva son un ejemplo reducido de cómo ingresa la mirada del museo sobre el espacio cotidiano, en los tres casos se trata de una mirada que indaga libremente el entorno pero a partir de una consigna de trabajo que determina el modo en que este entorno será interpelado. En todas estas consignas la reflexión deviene luego de volver a caminar, recorrer el propio espacio a partir del desajuste que el campo visual del museo produce inicialmente en él. Si en el interior del Museo del Puerto se presenta al espectador un objeto acompañado de una alerta en el mirar, en el exterior del museo esa alerta se instala como acción de búsqueda. En el trabajo que se realiza en los talleres las escalas, perspectivas y relaciones que determinan la forma del mundo ordinario son cuestionados y se desvirtúan. El tiempo que requiere el trabajo e intercambio en estos espacios, como la experiencia de la inmensidad<sup>67</sup> que supone la expulsión de la mirada hacia la consideración e indagación del mundo exterior, son las formas principales bajo las que el mundo visual se hace presente en estos espacios.

Para comprender la disputa de lo visual que el Museo del Puerto emprende es necesario recordar las transformaciones que afectaron a la localidad de Ingeniero White, estas consideraciones son extensivas al caso del próximo capítulo: el Museo Taller Ferrowhite. He mencionado ya el avance de la presencia industrial y sobre todo del sector de servicios que se intensificó con la autonomización del puerto hacia el año 1993. En este sentido

---

<sup>67</sup> La categoría de inmensidad supone una construcción donde la mirada relaciona escalas lo que la ubica dentro del mundo visual. Dentro de esta modalidad bajo la cual se introduce el mundo visual es posible incluir las actividades que desde el museo impulsan la mirada del visitante hacia la indagación del exterior: el inventario de los patios que conforma el propio patio del museo, induce a recorrer los patios de ingeniero White reconociendo las singularidades que se marcan dentro de la exposición. Así como también los cuadros de Paro, reproducidos al interior del Museo del Puerto, realizan un eco visual con los cuadros del mismo autor expandidos en espacios laborales y cantinas del lugar.

Sergio Raimondi relata que al inaugurarse el museo era posible observar, desde su lugar de emplazamiento, la ría. Hoy el fondo que se ofrece a la vista desde ese mismo lugar ha cambiado drásticamente, en él los silos de Cargill se levantan imponentes. Estas arquitecturas industriales se multiplican en los terrenos cercanos a lo que era el espacio de la ría e instalan progresivamente un cegamiento sobre el propio entorno [39].

La obturación de la vista directa al mar, la restricción en el acceso a los espacios naturales, la mutación del ecosistema, pero también los cambios en relación a los cuerpos y sus modalidades de habitar que se ven implicadas en la transformación del mundo laboral, son los objetos que los museos de Ingeniero White deben tomar en cuenta a la hora de pensar las formas de visibilidad que instituyen desde su dispositivo. El vértigo con que estas industrias modifican cada vez la visión del espacio y su experiencia, el dinamismo con el que van copando lo que antes era espacio aéreo libre, la polución sonora y atmosférica, avasallan viejas nociones de espacio y tiempo. A esto hay que agregar los nuevos ritmos laborales de los habitantes whitenses, que ya no se relacionan con una fuente de trabajo estable, y en muchos casos deben trasladarse cotidianamente a Bahía Blanca, a los que se debe agregar también los que han partido ya definitivamente del lugar.



[39] Foto tomada una cuadra antes del Museo del Puerto, sobre la calle Guillermo Torres. En ella se observan los silos que constituyen el fondo del museo. Foto de la autora

Al tiempo lento de una localidad sin grandes comercios y varias calles de tierra, se superpone el tiempo continuo de las chimeneas que no cesan de quemar gases y el sonido de la producción constante. Las arquitecturas industriales que se observan por doquier en los límites del lugar, tiene formas monumentales, se levantan en poco tiempo y su presencia están dictadas por los vaivenes de la economía [40]. Nada las arraiga a la temporalidad extensa del espacio en que se insertan. Los museos que aquí estudio como dispositivos de visibilidad intervienen en la reorganización del conocimiento y las prácticas sociales, entonces piensan sus modos de dar a ver relacionándolos directamente con el problema comunitario que impone la transformación de su entorno merced al flujo del capital.



[40] Puede observarse en el horizonte los silos de Cargill. Foto de la autora

En tal sentido el recorrido expuesto sobre las estrategias desarrolladas por el Museo de Puerto demuestra cómo en algunos casos las representaciones desarrolladas exhiben una voluntad de ser leídas y contempladas, tal intencionalidad es explicitada por los modos enunciativos adoptados como preguntas o exclamaciones presentes en la señalética. Poco a poco, a través de las estrategias expuestas anteriormente, dicha interpelación al espectador se hace menos evidente, sobre todo a través del trabajo de los talleres actividades comunitarias tales como las meriendas domingueras del Museo del Puerto que convocan al espectador a incluirse en la experiencia en la que el campo visual se

construye. Es decir, no ya como dirección de la mirada sino como partícipe de un evento, en el que esta mirada se construye.

En este sentido es necesario complementar, como se sostuvo al comienzo de este capítulo, las categorías de Gibson con las observaciones que Heidegger y Bergson realizan. El mirar adquiere en estos espacios la dimensión procesual de la comprensión y por esa misma razón la relación con el contexto es factible de ser comprendida como nutritiva. Al situarse el espectador en el interior del campo visual adquiere una dimensión temporal que anteriormente le era ajena, el conocimiento adviene en este sentido en forma de experiencia.

El saber práctico que el Museo del Puerto busca evidenciar en el inventario de los patios<sup>68</sup> da cuenta de un sujeto que se sedimenta en la forma de la materia no solo en su marca o huella (memoria que corrompe un objeto, memoria que el objeto testimonia) sino como voluntad que incide en la forma o modalidades que ese objeto exhibe o instaura. Estos objetos subjetivados dan cuenta del sitio holístico de la experiencia, en ellos la oposición entre la mirada y su objeto se desvanece. En este sentido Jay sostiene: “el hombre se disuelve en el lenguaje que lo habla”<sup>69</sup>. En este caso tal lenguaje está conformado por los mismos objetos en los que se reconocen modos de los sujetos. Este procedimiento trasciende el fin comunicativo o informativo que los objetos usualmente poseen en un marco museístico tradicional, para superar, en algún sentido, la escisión entre sujeto y objeto que tal marco impone<sup>70</sup>. En la observación de estos objetos el conocimiento llega como una forma de reconocimiento que permite iniciar la búsqueda de similitudes en el

---

<sup>68</sup> Como se evidencia en el catálogo que registra este proyecto, el patio se conforma por distintas macetas, carteles y/o sistemas de riego que comprometen modos singulares de hacer, decir e incluso recordar. Véase *Paseo de los bidones [Notas de trabajo-catálogo]*, Museo del Puerto ingeniero White, 2007.

<sup>69</sup> Con esta frase Martin Jay hace referencia a la acepción benjaminiana sobre la experiencia. Esta forma de experiencia supone un conocimiento más cercano al modelo de Montaigne y opuesto a la forma de visión cartesiana que anula el punto subjetivo de la observación, lo que permitió establecer un metasujeto tácito de la visión en los albores del pensamiento moderno. En este sentido sostiene Jay “La trascendentalización y la despersonalización del sujeto epistemológico significaron la extensión de su ciclo vital más allá del ser humano individual”. Martin Jay *Cantos de...op. cit.*, p. 47.

<sup>70</sup> Recuérdese en este sentido que el museo tiene su génesis como institución baluarte de la modernidad, donde se forjó un modelo de experiencia con pretensiones universales. Martin Jay sostiene en este sentido “La democratización del sujeto de experiencia moderno significó su reducción a un modelo universal”. *Ídem* p. 46.

propio mundo. Es decir, el objeto no reside en el contenido informativo singular que tales objetos portan (léase cómo permitir que crezca una determinada planta) sino que el énfasis se deposita en las modalidades de recordar o decir que estos objetos sostienen, modalidades que permiten iniciar la búsqueda de formas similares en el pensamiento sobre la propia historia. En relación a esta idea de experiencia a la que el sujeto se abre frente al objeto, Walter Benjamin formula un concepto de memoria que actúa no como fuente sino como musa. Es decir, una forma de conocimiento sobre el pasado que no se arroga la facultad de recuperar retrospectivamente todo cuanto ha precedido al presente sino que, por el contrario, incorpora el olvido y lo fragmentario como parte constitutiva de sí.

#### *La representación del pasado y configuración del recuerdo en el Museo del Puerto*

El recuerdo en el Museo del Puerto compromete un acto de dislocación y/o disenso. Como tendencia dominante, las mediaciones que explicitan la posición del museo interpelan a la mirada del visitante, reclaman un trabajo de deliberación conjunto sobre el pasado.

Las mediaciones analizadas en los apartados anteriores en torno a las formas de dar a ver los objetos en el museo se relacionan con una modalidad de rememoración en disputa con otras formas instituidas de la memoria, en las que las mediaciones del pasado se presentan a través de nociones como patrimonio y/o documentos. Estas últimas, dentro del museo tradicional, se relacionan con pretensiones de verdad y garantía y se vinculan a una voluntad fundada principalmente en la preservación. En este sentido la institucionalización del resto histórico, si bien es necesaria en tanto asegura la posibilidad de volver a los distintos pasados inscriptos en él, no basta. Luego del resguardo del documento o la huella se hace necesario el emprendimiento de un trabajo del recuerdo que se relaciona con otro tipo de olvido diferente de aquel que se funda en la pérdida de una huella que el museo repone.

El trabajo de rememoración que las mediaciones<sup>71</sup> imponen se relaciona con una forma de olvido diferente a aquella signada por la falta del objeto recordado. Esta forma del olvido es definida por Ricoeur, apelando al psicoanálisis, como “el impedimento”, es decir los propios obstáculos para acceder al recuerdo. En este punto la recuperación de la arena pública como espacio de deliberación y búsqueda, tal como se ha visto, acontece y se desarrolla en estos museos y ofrece un espacio de afrenta para esta modalidad particular del olvido.

Las mediaciones de los museos que aquí estudiaré constituyen filtros a la mirada destinados a asegurar un espacio para el trabajo del recuerdo. Estos filtros ofrecen la resistencia necesaria para activar un detenimiento de la mirada y se dirige a asegurar la referencia al pasado como trabajo que se inicia con el museo. Mientras el objeto que apela a la identificación automática evita la elaboración de su sentido ofreciéndose como un significante ya procesado y determinado, los objetos de los museos de Ingeniero White se ofrecen mediante marcos que explicitan juicios, contradicciones y valoraciones singulares. De este modo dan cuenta del difícil acceso a la significación de los mismos e imponen desde su irrupción sobre la mirada del visitante, una pregunta que interpela sus propias representaciones del pasado.

El trabajo del recuerdo se traduce así en un arduo proceso de deliberación y reconstrucción que se encarna mayormente a través de la mirada<sup>72</sup>. Pero también gran parte de este trabajo es el que se desarrolla en el acto mismo de construcción de objetos que de distinta forma se integrarán al material que el museo da a ver en su ámbito expositivo. En el proceso de construcción de dichos objetos intervienen diferentes miembros de la comunidad, con ellos el pasado se observa a través de un oficio, de las prácticas que inciden en la transformación del hábitat cotidiano, los saberes y tradiciones que se esconden en la elaboración de una comida.

En ese intercambio que los museos realizan con distintos sujetos de la comunidad, se elaboran meriendas comunitarias, diarios que rememoran huelgas y luchas sindicales,

---

<sup>71</sup> Me refiero tanto a los carteles amarillos del museo del Puerto.

<sup>72</sup> Es significativo en relación a la idea de trabajo la acción de la mirada que varía sus puntos de vista y vuelve sobre otros ya vistos. El tempo de la mirada como trabajo se contraponen a una idea fluida de la mirada.

construcción colectiva del patio del museo, etc. De este modo la noción de trabajo hace referencia a la arena pública donde acontece la reflexión sobre el pasado. En ella los procesos históricos que han sido dolorosos para la comunidad, se tramam mediante la palabra y el intercambio de distintos integrantes de esa comunidad, así como también mediante la acción de cocinar o, como observaremos en el caso de Ferrowhite, la producción de los artefactos documentales<sup>73</sup>. Tal intercambio desplaza la preocupación sobre el pasado hacia un presente y un futuro que se manifiestan en la mirada de los sujetos que participan en todas las actividades propuestas por el museo.

### *Ocultar el emplazamiento: el recuerdo como negación*

La relación en el Museo del Puerto con el espacio de emplazamiento, manifiesta un acto de recuerdo como negación. Como se refirió el espacio que el museo ocupara era la vieja Aduana del ferrocarril, por ello la memoria original del edificio posee una inscripción antagónica a los sujetos que hoy el museo incluye como sujetos privilegiados de su relato histórico. Por tal razón la institución marca, desde el modo de dar a ver su emplazamiento, la historia del edificio en disputa con las memorias que el museo privilegia en su interior. En este sentido su director Sergio Raimondi afirma:

“[...] no hay una voluntad manifiesta por destacar el uso anterior del edificio, pero sí hay de hecho una voluntad de que se lea, o al menos de que se pueda leer, el carácter histórico de la construcción porque las características mismas de la construcción, de chapa y madera, ya son una información explícita del tipo de arquitectura portuaria (incluso a nivel mundial) del capital inglés. [...] en el espacio de la Cocina se efectuaron distintos cortes en las paredes de algunas salas para que el visitante pueda distinguir con facilidad los materiales y el diseño de la construcción. Pero bueno, está la conciencia y la intención de que en este espacio que alguna vez, en realidad en los inicios oficiales e históricos mismos del pueblo, alojó al capital, hoy es el espacio donde se encuentran, se ven, se pueden oír las voces de los vecinos y los trabajadores. Esos colores podrían entonces dar cuenta de ese desplazamiento, de esa expropiación de un espacio para darle otra función, otro uso.”<sup>74</sup>

La relación que se establece con el pasado de este edificio es ambigua: el edificio de Aduana se denuncia en el acto de ser negado, pero no invisibilizado. Por el contrario se

---

<sup>73</sup> En estas últimas modalidades el saber práctico y la materialización de objetos ofrecen una expresión del recuerdo allí donde la palabra se ve imposibilitada o resulta dificultosa.

<sup>74</sup> Sergio Raimondi, en entrevista con la autora. Julio del 2010

necesita de su reconocimiento para enfatizar su negación. La pintura en colores vivos (rojos, azules, verdes y amarillos) avanza sobre sus huellas pero no borra su forma, sino que permanece para que el gesto de expropiación adquiera un sentido político explícito. Por otro lado resulta también significativo que la mirada sobre su materialidad aparezca como un corte sobre su arquitectura. Usualmente cuando los edificios de un museo buscan rescatar la memoria material del espacio que los alberga lo hacen mediante el señalamiento; el gesto del corte supone una violencia sobre el espacio que se exhibe en ese acto deconstructivo<sup>75</sup>. A excepción de estos casos, al ingresar al Museo del Puerto las distintas escenificaciones, la cocina o el patio del museo por ejemplo, desplazan la memoria sobre la aduana para privilegiar el mundo de lo cotidiano dentro del puerto. En este sentido es válido aclarar que es el uso del color en los interiores hace referencia también a los interiores de las tradicionales casas cajón cuya arquitectura de madera y chapa eran revestidas y decoradas de ese modo.

Así puede resumirse el modo de proceder del recuerdo en relación al emplazamiento como un gesto de negación, que es a su vez gesto de denuncia y reivindicación. El gesto de expropiación remarcado por el uso del color se enfrenta a la vieja función y acepción política del edificio original, en ese gesto funda a su vez su posicionamiento político como lucha por el sentido de la historia. El recuerdo se comprende dentro de este espacio como la reafirmación de una lucha de sentidos que se da en la materia misma del edificio. La exhortación constante y los modos apelativos, que caracterizan la vinculación del museo con su espectador, forman parte de esta acepción del recuerdo en la que se comprende al sujeto de la comunidad que debe pronunciarse en relación al relato histórico singular que se ofrece a su mirada.

La recuperación del conflicto como valor positivo de la rememoración se enfrenta a un modelo conmemorativo y consensuado de la memoria. El intercambio que se genera de modo intempestivo a partir de la confrontación busca promover, desde la polémica, la

---

<sup>75</sup> En la cocina es posible observar algunos cortes en la arquitectura que dan cuenta del tipo de construcción y la historia que contiene. Un acto de mirada atento a la materialidad del edificio que en cierto sentido entra en tensión con la invisibilización que el uso del color supone sobre las antiguas funciones del edificio.

capacidad de narración y valoración sobre la propia historia que generarán los sujetos que integran la comunidad.

### *El presente como trabajo del recuerdo*

Memoria y recuerdo definen dos formas de referirse al pasado que Paul Ricoeur (apelando una vez más a Heidegger ) desarrolla como: el pasado que *ya no es* y el pasado que *ha sido*. La contraposición de ambas fórmulas implica una relación diferencial con el tiempo del acontecimiento al que se hace referencia: en el primer caso el pasado se manifiesta como algo cerrado e inmodificable, en el segundo como una relación de continuidad con el momento en que ese pasado se enuncia. El carácter de anterioridad de la segunda acepción del pasado funciona como un impedimento a su posible captación como totalidad, la condición de anterioridad hace que el acto de rememoración propio del recuerdo esté condicionado por un olvido constituyente. Esto es identificado como una forma positiva del olvido, en tanto deviene recurso del trabajo del recuerdo.

La noción de trabajo del recuerdo que Ricoeur traslada desde la clínica psicoanalítica hacia la arena pública, implica el abordaje de una memoria reconstructiva, que tiene su temporalidad privilegiada en el presente y en el futuro. Para eso es que el autor recupera las nociones de “espacio de experiencia” y “horizonte de espera” desarrolladas por Koselleck. Ambas categorías entrañan un problema de cognoscibilidad de la historia en tanto remiten a un dato antropológico, previo a la historia, que se acentúa en el presente vivo de una cultura.

El “espacio de experiencia” se constituye por situaciones diferentes, fragmentos de tiempo superpuestos y presentes simultáneamente pero que no conservan un orden cronológico; el “horizonte de expectativas” hace referencia, por el contrario, a lo inexperimentable, y cuando se alcanza la expectativa, ésta deviene en experiencia<sup>76</sup>. El trabajo de rememoración convoca de este modo una compleja trama temporal donde presente y futuro se erigen como protagonistas en la definición del acto del recuerdo.

---

<sup>76</sup> Véase “Experiencia y expectativa en Koselleck” en Oberti, Alejandra/ Pittaluga Roberto. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2006, p 211.

Presente y futuro reintroducen anhelos, deseos, frustraciones y expectativas en el pasado, de esta manera es que estos afectos movilizan las diversas representaciones del pasado habilitando un quiebre con el determinismo histórico, a la vez que se reintroduce lo contingente en la rememoración.

Los museos de Ingeniero White trabajan la referencia al pasado como una acción de apertura temporal, que en cada caso enfatiza diferentes acepciones del tiempo.

Dentro del Museo del Puerto puedo observar un énfasis sobre la dimensión del presente en relación a la aprehensión del pasado que se expresa ejemplarmente en un slogan del museo que sostiene: “Vení al museo a enterarte de las noticias del día”. Tal valoración se relaciona con la búsqueda constante del museo de establecer vínculos entre las urgencias que hoy asedian a Ingeniero White con la aprehensión y contrastación de experiencias pasadas<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Sergio Raimondi da cuenta de un cambio en relación a la percepción del pasado dentro del museo que habilitó una nueva introducción del tiempo presente en el acto de rememoración: “[...] un hecho puntual que comenzó a minar varios de los presupuestos con los que el Museo del Puerto trabajaba su relación con la comunidad y con la historia, a los escapes de cloro y de amoníaco que se dieron con apenas una semana de diferencia en el 2000 y en las plantas de Solvay-Indupa y en la puesta en funcionamiento de la planta productora de fertilizantes Profertil. Se trata de algún modo de los momentos finales de la década del '90, una década caracterizada [...] por una reconfiguración del rol del Estado, por la desregulación de las tareas portuarias, por la liquidación de la Junta Nacional de Granos, por la privatización de recursos y servicios fundamentales, o sea, por el arribo radical de grandes compañías multinacionales al espacio local de Ingeniero White (Cargill, Bunge, Glencore-Toepffer en el caso de las cerealeras, Dow, Solvay, Agrium, Repsol-YPF en el caso del orbe petroquímico), en fin, por una transformación radical de las condiciones de producción portuaria que por supuesto implicó una transformación radical en las condiciones de vida de los vecinos y de los trabajadores en el puerto. Nada en la historia sucede de un día para el otro. Pero esa semana de los escapes tal vez fue una semana particular porque de pronto la cantidad exorbitante de millones y millones de dólares que se estaban invirtiendo en el puerto (Machinea, ministro de De la Rúa, afirmaba en esa época que Ingeniero White era el sitio de la Argentina que más inversiones multinacionales había recibido de toda la Argentina), se evidencian no sólo extrañas o ajenas a los vecinos, sino explícitamente negativas. De hecho, el impacto de esos escapes generó una movilización bastante importante, inédita en muchos sentidos, de buena parte del pueblo, con cortes de rutas, acampes frente a las empresas, cierres de escuelas, etc. Fue una semana en la que, de modo explícito, se advirtió cómo toda esa transformación radical de las condiciones de existencia del puerto de White estaba basada en una asimetría radical entre el poder de las corporaciones y el poder de los vecinos y trabajadores. Ni hablar que, un poco más de un año después, sobrevendría la debacle del fines de 2001.

Sí, nada en la historia sucede de un día para el otro. Yo simplemente creo que esos eventos de algún modo funcionaron como un catalizador local de una época, y que tal vez se pueda distinguir en esos hechos el inicio de una perturbación de la perspectiva de trabajo de la institución. En principio, con respecto a la valorización, o a la concepción de tiempo de una institución museo, que habitualmente se concibe como abocada al pasado. Bueno, en un sentido se puede decir (a ver, esto lo puedo decir hoy) que los años '90 no sólo transformaron todo eso que acabo de nombrar, transformaron también nuestra percepción del tiempo, y por supuesto de lo que se puede entender por pasado. Porque sin duda los '90 ampliaron lo que hasta entonces se concebía como

Dicho trabajo del y con el presente supone en primer lugar un intercambio intergeneracional mediante el cual se recuperan tradiciones, deseos, añoranzas y frustraciones de padres y abuelos que vivieron otra acepción de la vida portuaria. En tal sentido el pasado se convierte en una interpelación sobre el propio espacio de acción de los sujetos que actúan sobre él. Esta preocupación donde presente y pasado se cruzan es la que ya se ha observado en el uso del pizarrón que diariamente cambia el enunciado desde el que se interpela al espectador o también en los trabajos aquellos que invitaban a dibujar el barrio o a recrear las postales del puerto.

Esta inversión del modo tradicional en que el pasado se comprende dentro de la institución museística se relaciona con la recuperación del presente vivo en que una cultura se desarrolla. De esta manera la apelación al pasado se realiza desde una mirada inserta en el devenir del tiempo. Esta forma de comprensión del pasado se opone a aquella en la que el sujeto se comprende como efecto o consecuencia de ese pasado, lo que lo conduciría a afirmar la imposibilidad de modificación de los marcos que lo preceden y definen. Por el contrario pensar que el pasado se significa y aparece a partir

---

pasado. ¿Qué era el pasado antes de los '90? Básicamente el pasado del más o menos definido, más o menos atacado, Estado de Bienestar. Es decir, el pasado de ese Estado de Bienestar era evidentemente el proyecto de la generación del 80: capital extranjero y mano de obra inmigrante. Cuando se crea el Museo del Puerto en 1987 su objeto primordial era el pasado inmigratorio del puerto, el trabajo con las colectividades españolas, italianas, griegas, croatas, etc. Pero bueno, los '90, al terminar con ese tiempo en que el Estado regulaba de modo definitivo la vida de la mayor parte de la sociedad, amplía el orbe del pasado. Un trabajador de la YPF estatal, "un", como diría el propio trabajador, "yepifiano", se vuelve de algún modo pasado al terminar la década del 90.

Simultáneamente, el museo empieza a plantear la posibilidad de que, frente a toda la determinación originaria y decimonónica, tal vez su tiempo privilegiado sea menos el pasado que el presente, en todo caso un presente indagado desde el pasado, pero en definitiva el presente. No mucho tiempo después empezamos a plantear esta frase: Vení al museo a enterarte de las noticias del día. Esto: ¿y si hay que ir al museo para entender este presente que vivimos? ¿al menos para indagarlo? Por ejemplo, en el año 2002 el Museo del Puerto inició un proyecto que atravesó todo ese año titulado "Comer y cocinar con 150 pesos". Ahí se puede verificar el desplazamiento de los intereses de la institución: de preocuparse por la cocina inmigratoria a preocuparse por la cocina de los planes sociales tras la gran crisis del 2001. Que hoy mismo el museo plantee la pregunta de si un paquete de harina recién comprado en el supermercado puede formar parte de una muestra de museo, un paquete de harina "Blancaflor" en el que se pueda leer, por ejemplo, la presencia de una multinacional como Bunge en sus transformaciones a lo largo del siglo, sin duda proviene de las reflexiones suscitadas en aquel momento. ¿El Paseo de los Bidones no es acaso una muestra del presente? Los talleres 2006-2009 en los que se indagó con los propios trabajadores las modificaciones en sus ámbitos laborales a partir de las privatizaciones. El proyecto Canzonettas y rock busca intervenir en la crisis actual de los trabajadores de la pesca artesanal, y así cuántas acciones configuradas en la articulación pasado / presente ...” En entrevista con la autora vía correo electrónico el 6 de octubre del 2010.

del presente permite al museo pensar los hechos acontecidos como actos de quienes participan del presente, y recuperar en tal sentido cierta responsabilidad y voluntad sobre el acontecer histórico. Finalmente el énfasis sobre el presente denota la introducción de lo contingente en el pensamiento histórico, es en función a ello que se redefinen los horizontes de expectativas desde los que la comunidad se piensa y entonces recupera su pasado.

### *El Museo del Puerto y la melancolía freudiana*

El trabajo de la melancolía ofrece una mirada singular sobre las marcas que la transformación del puerto infligió en las subjetividades que conforman la comunidad. En el proceso del trabajo comunitario que los museos de Ingeniero White emprenden se reconoce una tristeza que impregna tanto el relato como la acción de diferentes integrantes de la comunidad whitense. Desde allí, y en coyunturas distintas, los museos desarrollan un trabajo que enfrenta al efecto destructor y enceguedor de la melancolía sobre la subjetividad local. La presencia dentro del Museo del Puerto de quienes fueron protagonistas de esas experiencias pasadas permite observar cómo el museo se compromete con ellos en un trabajo de elaboración cuya intención reside en transformar la tristeza. La distinción del trabajo inteligente que transforma los desperdicios del puerto en macetas, por ejemplo, es una gran metáfora de ese trabajo de transformación donde la muerte deviene vida

Como tendencia el modo de trabajo que el Museo del Puerto desarrolla como afrenta a la melancolía que sedimenta la mirada local consiste en impulsar la reposición de la palabra como reacción. Por ello comprende su trabajo como una constante confrontación con la melancolía que obtura el ver, se manifiesta así una acepción negativa de la melancolía en tanto obturación de la visión crítica del eventual observador.

En una entrevista a Aldo Montecinos<sup>78</sup> (uno de los integrantes del Museo del Puerto), éste contaba que al pensar el programa museográfico la memoria emocional se presentó como

---

<sup>78</sup> Aldo Montecinos, entrevista realizada por Pablo Gregui, Paula Zambelli y la autora en el mes de octubre del 2009.

un problema y objeto de debate dentro del equipo de trabajo. Con ello se refería a la empatía que generaban los objetos dispuestos en escenas fácilmente reconocibles como parte del mundo cotidiano, la vida familiar o la propia historia de quienes llegaban al museo. Aldo relacionaba el problema con la fuerte predisposición a la melancolía que él describe como propia de Ingeniero White. Tal sentimiento de empatía aparece permeado por la melancolía como efecto del reconocimiento de escenas u objetos que en muchos casos remiten a espacios perdidos; esta reacción por parte de los espectadores da cuenta de un fenómeno sintomático que obstruye el espíritu crítico sobre la mirada de la historia y el presente comunitario que el museo desea propiciar. En tal sentido las escenificaciones presentaban un riesgo, frente al cual el museo desarrolló las diferentes estrategias ya analizadas en los modos de exponer que recurrían a la contraposición inmersión- expulsión de la mirada.

La melancolía adquiere dentro del Museo del Puerto una acepción negativa desplazándola hacia el régimen de la repetición<sup>79</sup> que impide al pasado dar paso hacia otras dimensiones temporales. La razón de rechazo de la aparición de la melancolía en el acto perceptivo se debe a que se adjudica a ésta un carácter inhibitor del proceso crítico que requiere el trabajo de rememoración. En tal sentido Freud opone el trabajo de la melancolía al trabajo del duelo, ambas son formas en que un sujeto puede procesar la pérdida de un objeto amado. La primera considerada como enferma, la segunda como necesaria en la elaboración normal ante la pérdida. La diferencia sustancial entre ambas reside en que mientras el duelo manifiesta un rechazo a las cosas que en el mundo presentan un vínculo con el objeto perdido, en la melancolía la reacción por la pérdida se manifiesta como rechazo de sí mismo. A su vez en el caso de la melancolía a veces no es fácil identificar su objeto, por ello, agrega Freud, esta suele referirse a una pérdida de objeto sustraída a la conciencia.<sup>80</sup> Tal rechazo o empobrecimiento del yo se relaciona con reproches hacia el

---

<sup>79</sup> Sobre la relación entre melancolía y el régimen de la repetición de la memoria puede consultarse Paul Ricoeur, *La historia, la memoria...*, *op cit.*, pp. 99-109.

<sup>80</sup> “La inhibición melancólica nos impresiona como algo enigmático porque no acertamos a ver lo que absorbe tan enteramente al enfermo”, por el contrario el trabajo del duelo no acontece nada fuera del plano de la

objeto perdido que, ante su ausencia, se revierte catastróficamente hacia el propio Yo, produciendo así un desfallecimiento de la pulsión que aferra a todos los hombres a la vida. Por ello, en la afrenta con la melancolía, el Museo del Puerto lidia contra el empobrecimiento del Yo que impide la cancelación del pasado necesaria para propiciar una actitud atenta a la vida. De allí que el museo vuelva a visibilizar en cada uno de sus carteles una presencia enunciativa fuerte que busca desestabilizar las representaciones del espectador. Tal presencia enunciativa exhorta a su Yo a pronunciarse, en cierto sentido busca redimirlo del estado de adormecimiento mediante el cual la melancolía lo reduce y lo vuelve hacia su interioridad.

En esa exhortación que busca despertar al espectador, es que el museo emprende un trabajo del recuerdo comunitario, no como el analista que escucha, sino como miembro, él también, de la comunidad en la que se pronuncia con una posición claramente delimitada y desde allí provoca el intercambio. Tal noción de trabajo opone al adormecimiento melancólico el conflicto de las interpretaciones sobre lo acontecido en pos de posicionar al sujeto en relación al mundo exterior. Esta noción de trabajo significa así un abandono de una actividad interior sobre la que el sujeto melancólico desplaza los reproches del objeto amado hacia sí mismo y por otro un desplazamiento a la conciencia o identificación del objeto perdido.

### **Algunas consideraciones finales**

Las distintas estrategias que el museo desarrolla para enfrentar la melancolía implica un sujeto cuya memoria herida impide una elaboración del pasado que pueda refigurarse en una experiencia presente. En tal sentido las diversas estrategias observadas en la reconfiguración del pasado son el correlato de una subjetividad herida por los drásticos procesos que llevaron a una transformación del hábitat, los espacios de sociabilidad, las prácticas y los saberes que asedian a la localidad.

---

conciencia. Véase Sigmund Freud “Duelo y melancolía”, en Obras completas XIV, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2008. pp. 235-256.

En las modalidades del recuerdo que el museo construye es posible distinguir dos niveles de interlocutores, primarios y secundarios. En el nivel primario es posible identificar el habitante de Ingeniero White a quién las materialidades que refieren al hogar o la labor cotidiana interpelan directamente. Las manzanas verdes, desperdigadas en forma enigmática en la exposición permanente del Museo del Puerto, son emblemáticas en tal sentido del significado y la importancia que para ambas instituciones adquiere la memoria local y su lenguaje específico.

En el nivel secundario se encuentra el espectador foráneo que no es partícipe de los hábitos locales, si bien los procesos económicos, sociales y culturales de los que da cuenta el museo lo incluyen. Para él, la reflexión dentro del museo acontece previo requerimiento de desplazar su mirada hacia el mundo local, con el que se evidencian filiaciones y diferencias. En ese trabajo al que museo lo convoca, que comporta un desplazamiento al espacio de Ingeniero White, construye progresivamente una forma de recordar que se encarna en la reconsideración de los cambios que se expresan dentro del propio espacio y el tiempo y que inciden en la mutación de las propias prácticas.

Memoria individual y colectiva convergen y se constituyen entre sí a través del lenguaje. Los niveles secundarios forman entidades que derivan de un proceso de intercambios subjetivos que necesitan de la mediación de la representación, mientras que la persistencia de lo subjetivo y singular introduce la sorpresa que puede cuestionar o modificar las representaciones objetivadas colectivamente. El trabajo de la memoria para realizarse necesita de un tercero que habilite el acto de deliberación sobre un determinado pasado común, y entonces, incluso en la reflexión en primera persona, lo social se aparece a través de la mediación de la palabra. La dimensión lingüística se manifiesta en el Museo del Puerto como disputa de sentidos establecidos o la búsqueda de la palabra obliterada a partir de la recuperación de distintos testimonios locales en los cuales se enfatizan los vocablos o actividades del nombrar singulares del lugar. En tal sentido puede observarse como tendencia general en su formas de exponer, en la forma de articular sus campos visuales como campos de fuerzas y los modos de representar el pasado el trabajo del Museo del Puerto se caracteriza por un modelo confrontativo, a

través del cual el recuerdo se configura como conflicto. Esta modalidad busca desestabilizar los presupuestos heredados a fin de activar el trabajo del pasado en función de las urgencias presentes.

## **CAPITULO II: El Museo Taller Ferrowhite. El recuerdo como ruina**

### **Memoria descriptiva**

El Museo Ferrowhite se inaugura en el 2004 como derivación de un proyecto de conservación, relacionado en parte, con el excedente de objetos que generó la acumulación del Museo del Puerto y cantidad de objetos de un mundo ferroviario que no encontraban lugar. La mayoría de ellos son objetos que fueron recuperados por el personal ferroviario del proceso de privatización de los 90, algunos atesorados en forma personal y luego donados, otros entregados a la municipalidad. El contexto histórico y urbano en que esta institución se desarrolla fue presentado en la memoria descriptiva del capítulo anterior debido a que el Museo del Puerto y Museo taller Ferrowhite trabajan en el mismo espacio comunitario. Sin embargo sus objetos y procedimientos difieren, razón por la cual en la presente tesis he optado por desarrollar los casos en capítulos diferenciados a fin de resaltar las especificidades en relación a la configuración de la mirada y el recuerdo que cada uno emprende

### *El espacio de emplazamiento*

El espacio que hoy ocupa el Museo Taller Ferrowhite supo ser el predio en que funcionaba la ex usina San Martín<sup>81</sup>. Luego del cierre de esta usina se procede a su desguace (hacia mediados de los 90), el predio deviene en un terreno no rentable debido a lo costoso que resultaría tanto demoler la estructura arquitectónica que contenía las

---

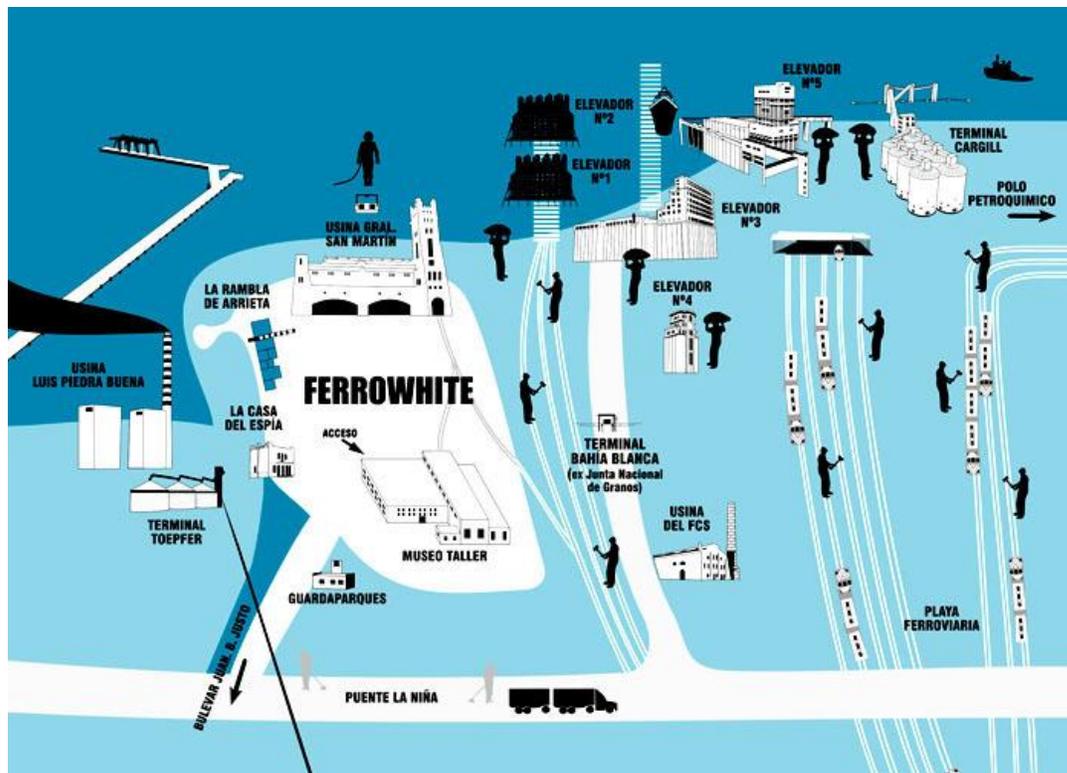
<sup>81</sup> “La usina fue inaugurada en el año 1932. Se trata de una gigantesca construcción de hormigón armado erigida junto al mar, cuyo exterior evoca la apariencia de un castillo. Su historia, sin embargo, poco tiene que ver con el pasado medieval europeo. Fue la primera construcción de hormigón armado levantada en este puerto y proveyó de electricidad a la ciudad de Bahía Blanca durante 56 años. Construida por la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad, a través de su subsidiaria Empresas Eléctricas de Bahía Blanca, fue adquirida por el Estado Nacional en 1948, para ser finalmente desguazada entre los años 1997 y 2000. Hoy permanece en ese estado, por lo que se encuentra cerrada al público”.  
[Publicado en http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/](http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/) consultado en marzo del 2011.

turbinas. Por tal motivo ese espacio pasa de pertenecer a la provincia a pertenecer a la municipalidad, sin un destino definido.

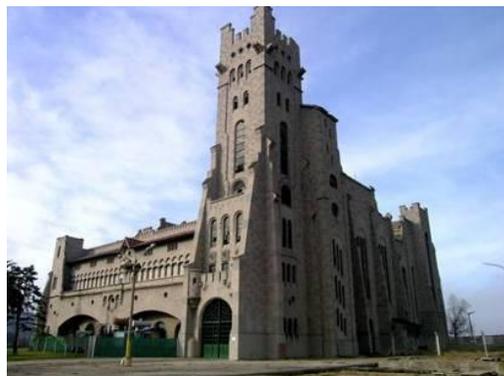
La disponibilidad de este predio coincidió con un grupo de trabajadores, procedentes en parte del Museo del Puerto, que estaban desarrollando un proyecto de conservación de objetos que hasta entonces no encontraban lugar, es en ese contexto que la municipalidad cede el espacio para el desarrollo de un nuevo museo. El predio de la ex usina llega al museo ya desguazado, destruido y abandonado; su reparación fue parte del trabajo que como institución debieron emprender.

Para llegar al predio, hoy Museo Taller Ferrowhite, es necesario cruzar el puente La Niña. Este puente ofrece un punto panorámico desde donde es posible observar los elevadores del puerto, la playa ferroviaria, la terminal Cargill y Toeffler, el predio del museo, la usina Luis Piedra Buena. De esta manera, la mirada se extiende sobre un paisaje industrial que avanza sobre el mar y donde se observa poca concurrencia de personas. Por el puente, además de los pobladores, es usual el paso de camiones que trasladan cargas pesadas hacia o desde el puerto perdiendo a su paso parte de esa carga. El maíz o cereal que queda al costado del camino es barrido por los habitantes del lugar con el fin de alimentar a sus animales o para su venta. [1]

Al final del puente un cartel de diseño moderno anuncia, al borde del camino, el ingreso al museo, desde allí parte una huella de tierra de unos 200 metros aproximadamente [38]. Luego de cruzar el edificio del guardaparque es posible ingresar a lo que parece ser un predio industrial. En este lugar hay tres edificios, uno de ellos es la vieja usina Gral. San Martín construida en los años '30 [2]. Esta usina tiene un valor propio en tanto patrimonio arquitectónico nacional. Su arquitectura está compuesta de almenas y arcos ojivales que, en una escala monumental para el espacio de Ingeniero White, imita la arquitectura de castillos medievales. Debido a su desguace, hoy es posible ver a través de su puerta enrejada un gran vacío en el interior de edificio.



[1] Detalle de folleto con plano y planta del Museo Taller Ferrowhite, entregado a su ingreso.



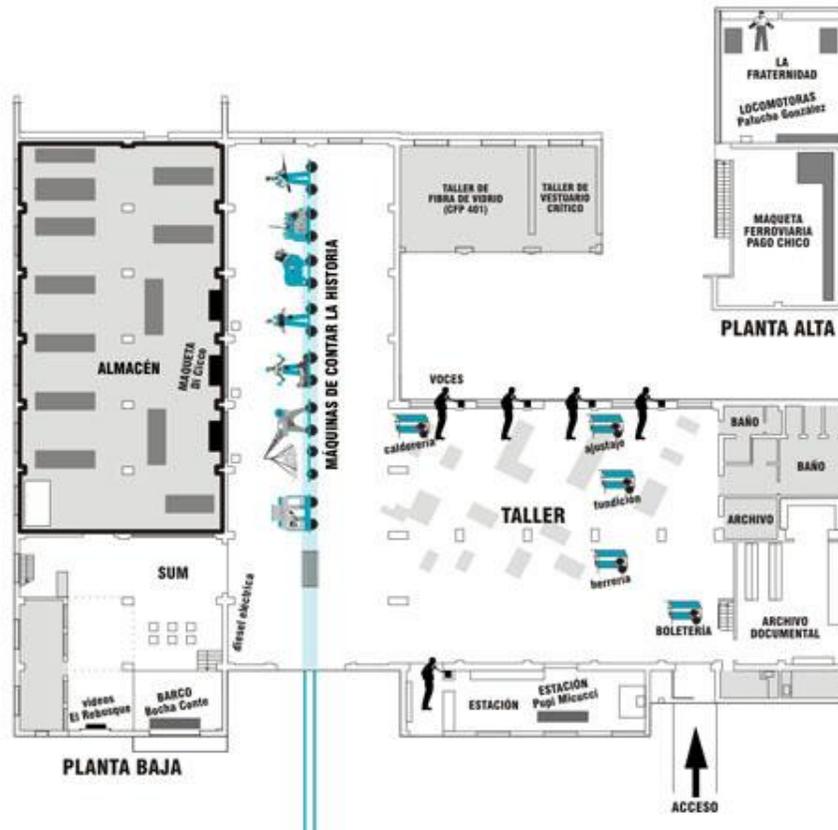
[2, 3] Ex usina eléctrica San Martín y Casa del espía. Foto Pablo Gregui.



[4] Viejo taller la usina donde hoy se ubica Ferrowhite. Foto Pablo Gregui

Otro edificio dentro del complejo lo constituye una pequeña construcción, también almenada, conocida como la casa del espía [3]. Se trata de la antigua casa del propietario de la usina. La nominación como casa del espía proviene de un mito local que sostiene que quien allí vivía podía ser un espía alemán refugiado en Ingeniero White. Allí funciona hoy, en la planta baja, el café del museo. El resto de la casa está destinada a actividades poéticas relacionadas con mitos, leyendas o representaciones del futuro que son relegadas del texto museográfico elaborado por la exposición principal, la cual se desarrolla en otro espacio, que fuera antes el taller de la usina [4].

Luego de atravesar un panorama casi romántico (que ofrece el cordón industrial, las chimeneas de vapor, el gran castillo al borde de la última salida directa al mar que queda en el lugar) es posible ingresar al interior del museo dentro del taller. Este es el último edificio que compone el complejo, allí funcionaba el taller de reparaciones de la ex-usina San Martín. En este espacio se emplazan hoy las oficinas del museo, los espacios de archivo y la exposición permanente. La sala principal contiene una exhibición que reflexiona sobre el mundo del trabajo en el puerto. En las salas aledañas existe un gran área de conservación y archivo conocida como el almacén, donde se guardan objetos que en su mayoría pertenecieron al mundo ferroviario. Otros espacios más pequeños dentro del mismo edificio son el Taller de fibra de Vidrio, el Taller de Vestuario Crítico, un espacio destinado al archivo documental y un pequeño espacio destinado a la exhibición de videos. [5]



[5] Detalle de folleto con mapa y planta del museo entregado a su ingreso. Dibujo de la planta del taller donde se indica la distribución de la muestra, archivo, talleres y artefactos documentales.

### La distribución del espacio

La exposición del museo se concentra en el espacio que ofrece el edificio del antiguo taller de la Ex-usina General San Martín. Su planta está conformada por dos grandes tramos en ángulo recto, uno de ellos más largo que se diferencia del restante, a su vez más ancho [6].

Inicialmente el concepto expositivo de esta institución pretendía un museo vacío donde se dieran a ver las huellas de un mundo laboral destruido. Así se pensó inicialmente en el enclaustramiento de la colección, la ausencia de objetos que ocuparan el espacio y señalización, mediante el uso de estencil, de las marcas de grasa y desniveles que la anterior maquinaria había dejado sobre el edificio cuando el taller se encontraba activo.

En el proceso de trabajo del museo este concepto se fue modificando a partir del intercambio con la comunidad, que en algunos casos, como en el de los artefactos documentales, comienzan a producir objetos que vienen a llenar el espacio vacío del taller. La exposición que hoy exhibe el museo se tensa entre aquella pretensión originaria de vacío radical y cantidad de objetos y producciones que progresivamente, y a partir del intercambio con la comunidad, han ingresado al guión de la muestra.

El espacio del taller se encuentra pintado de blanco, dentro de él es posible distinguir la vagoneta, los obreros de cartón, los estencils y huellas en el piso, los artefactos documentales, el almacén, la zona de archivo y talleres. El modo en que estos espacios se distribuyen dentro del gran taller define distintas modalidades de visión para cada uno de estos elementos.



[6] En esta imagen puede observarse la intersección de las dos salas principales del Museo Taller Ferrowhite y la distribución de objetos en el espacio y su iluminación. Foto extraída de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

Dentro de la planta del museo, el tramo más ancho y corto se encuentra dividido longitudinalmente en dos, mediante vidrieras y una puerta de vidrio. De un lado queda la exposición propiamente dicha, del otro el gran almacén que guarda la colección en condiciones apropiadas para su preservación y un espacio cuadrangular donde se encuentran ubicadas unas oficinas, una gran mesa de trabajo, un espacio donde se exhiben los videos del Rebusque y una especie de tarima que es utilizada en las funciones de teatro y donde también se halla ubicado el buque Bocha Conte (uno de los artefactos documentales).

El tramo restante, más largo y angosto, es por el que se ingresa al museo. Este espacio contiene en su mayor parte lo que distinguí como la exposición principal, la cual se ordena sin criterio de continuidad. Desde el interior de este espacio es posible observar una habitación que se adiciona al espacio central en dirección a la entrada. Dicha

habitación se comunica con el espacio central mediante una vidriera y una entrada que ofrece un acceso limitado para observar desde otro ángulo la estación de trenes recreada en su interior.

En el extremo opuesto al ángulo recto, en que los dos tramos centrales de la planta se unen, se ubica un espacio de dos pisos. En la parte inferior es posible encontrar los baños del museo y el archivo documental (sin visibilidad al exterior). La planta alta se divide en dos espacios que pueden observarse desde el piso inferior (donde se desarrolla la exposición central) mediante vidrieras. En estas salas se encuentran ubicadas maquetas que eran utilizadas para enseñar al maquinista el funcionamiento de la locomotora, las locomotoras de Patucho Gonzales y la maqueta ferroviaria de Pago Chico (estos últimos dentro de lo que el museo reconoce como artefacto documentales).

La totalidad del espacio se halla iluminada mediante luz natural que proviene de grandes ventanales fabriles, ubicados en la parte superior de las distintas paredes (en el tramo b). Otras entradas de luz se sitúan a la altura de los hombros aproximadamente, esto impide observar el exterior una vez dentro del museo. La altura de estas ventanas destaca la escala del edificio, propia de un espacio fabril destinado a albergar maquinaria.

La distribución de la exposición ofrece dos opciones complementarias en el recorrido de la misma. Por un lado la gran escala del espacio -acentuada por la disposición dispersa de maquinarias, marcas de grasa y obreros de cartón- induce al visitante a recorrer el espacio libremente, vagando desde un punto a otro de acuerdo a su interés. Por otro las vidrieras y dispositivos fotográficos y la vagoneta imponen un recorrido lineal a través del perímetro del taller.

### *La exposición: formas de presentación*

#### *El almacén*

Como ya he referido, el Museo Ferrowhite se inaugura en el año 2004 como derivación de un proyecto de conservación, relacionado en parte con el excedente de objetos que generó la acumulación del Museo del Puerto y cantidad de objetos de un mundo

ferroviario que no encontraba lugar<sup>82</sup>, la mayoría de esos objetos se fueron recuperando del proceso de privatización de los años 90.

Si bien el museo nace a partir del cuidado y puesta en valor de una colección que no tenía lugar, de un modo paradójico y considerando el origen de esos objetos, decide restringir la exhibición de dicha colección. De este modo, una colección inmensa es guardada en una gran sala: “el almacén” [7]. Dentro del museo es posible espiar, desde las paredes vidriadas que lo conforman, el contenido del almacén aunque sin entrar en detalles. Se observan herramientas variadas, piezas del ferrocarril y mobiliarios.

Los objetos de la colección solo son dados a ver en el contexto de obras, cuando distintos trabajadores dan testimonio de sus usos, o en la actividad de eventuales talleres. Es decir que esos objetos solamente son dados a ver acompañados de sujetos que los accionan [8, 9, 10]. Ante la ausencia de tales sujetos el espectador solo accede a una vista parcial y general de los mismos acumulados en estantes, desde las vidrieras que se sitúan en uno de los lados del almacén.

---

<sup>82</sup> “En 2004, se trasladó a este edificio una colección de aproximadamente 4000 objetos relacionados con el mundo ferroviario y portuario naciendo así Ferrowhite como un espacio autónomo. La donación fue realizada por un grupo de ferroviarios particulares quienes pusieron a resguardo de la Municipalidad de Bahía Blanca estas herramientas consideradas por los nuevos concesionarios privados del ferrocarril y el puerto como "material de desecho". Se trata de piezas provenientes de los grandes talleres ferroviarios instalados en la región (Talleres Noroeste, Taller Maldonado, Taller Spurr, Galpón de Locomotoras Ingeniero White), y en menor medida, de las estaciones, oficinas administrativas y terminales portuarias pertenecientes al Ferrocarril del Sud (1884-1948), el Ferrocarril Bahía Blanca al Noroeste, el Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico y el Ferrocarril Nacional General Roca. En su mayor parte herramientas, útiles y equipamiento, estos objetos corresponden a los numerosos trabajos desempeñados dentro del ferrocarril y el puerto desde 1884 hasta el presente: herrero, soldador, calderero, fundidor, carpintero, estoperero, mecánico ajustador, maquinista, foguista, cambista, guarda, señalero, catango, relevante, peón, farolero, mensajero, telegrafista, llamador, guardabarreras, guardatrenes, en cada objeto se halla implícita la memoria de un oficio, con conocimientos y habilidades específicas y modos establecidos de transmitir la experiencia.” Publicado en < <http://ferrowhite.bahia blanca.gov.ar/patrimonio.htm> >, consultado en febrero del 2011.



[7] Almacén o sala de conservación. Foto extraída de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>



[8, 9, 10]. Distintos trabajadores con herramientas y objetos que ellos usaban en sus respectivos trabajos y hoy se conservan en el almacén. De izquierda a derecha: Pedro Caballero y bocina Supertyfon de locomotoras diesel; Claudio Fabbi y reloj de la tornería de talleres BBNO donde trabajaba; Luis Firpo (jefe del taller que hoy ocupa Ferrowhite). Fotos extraídas de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

Del mismo modo, el almacén es posible de ser visto a través de tres vidrieras que lo comunican con el espacio central. Aunque no de modo directo, ya que lo próximo a estas vidrieras en dirección al almacén son una especie de ambientación en alusión a la historia del ferrocarril [11, 12]. Dichas vidrieras recuerdan las cajas irónicas y escenas del Museo del Puerto con la salvedad de que en este caso el recorrido está restringido.



[11, 12]. Detalle de una de las escenas recreadas en las vidrieras que dan del espacio principal del taller hacia el almacén. Al fondo es posible observar estantes donde se guarda la colección. Fotos de la autora.

Cada vidriera está signada por el protagonismo de un panel gráfico central. En uno de ellos se observa la tapa de un diario en el que llaman la atención dos noticias: una hace referencia a la firma de convenios entre Roca y Gran Bretaña; la otra a un inefable balneario de diseño modernista que por ese entonces un intendente socialista, Agustín de Arrieta, proyectaba para la ciudad de Bahía Blanca. Al lado se observa un mapa inglés de Puerto Galván donde es posible distinguir las playas ferroviarias que permiten la extracción de materias primas. El puerto socialista y el capitalista se oponen, y sobre estas ambientaciones, carteles azules introducen enunciados alusivos en un tono no exento de ironía. Los mismos se disponen en el medio de la vidriera, de manera perpendicular al espectador que observa desde una posición frontal, fuera del espacio del almacén, el contenido de esa vidriera.

#### *La vagoneta y los obreros de cartón pintado*

Otro elemento que compone la exposición es lo que en el museo recibe el nombre de “historia de cartón pintado” [13]. Se trata de la representación de obreros forzados en madera que, montados en una especie de pequeñas zorras, relatan la historia argentina desde Roca hasta De la Rúa. A partir de un sistema simple el tren adquiere movilidad al ser accionado por la fuerza del espectador.



[13] Foto de la vagoneta o historia de cartón pintado. Las ventanas que se observan detrás son las que ofrecen una vista limitada al contenido del almacén. Foto extraída de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

Es posible recorrer la vagoneta desde el frente donde pueden observarse distintas figuras alegóricas en relación a distintos momentos de la historia nacional. O también recorrerla por su lado de atrás, donde junto a los mecanismos que dan movimiento a las figuras es posible encontrar las referencias en relación al momento que representan.



[14] Detalle del reverso de la vagoneta, también puede observarse en el fondo de la imagen otros obreros forzudos que aleatoriamente se reparten en el edificio. Foto extraída de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

Al mismo tiempo y con la misma forma de representación, estas figuras de obreros forzudos se expanden por distintas zonas del museo. Algunas de ellas poseen también mecanismos que les permiten adquirir un movimiento limitado a partir de la fuerza del espectador [14].

La vagoneta comparte el modo enunciativo que observaban algunos carteles del Museo del Puerto, exclamaciones y preguntas irónicas se suceden en la invitación a reflexionar

sobre los distintos momentos históricos. Sin embargo todo en ella es un artilugio didáctico creado por el museo. Es decir, aquí, a diferencia del Museo del Puerto, los objetos de la colección han sido desplazados completamente.

### *Los artefactos documentales*

Finalmente se incorporan al museo otras producciones a las que se les otorga el nombre de “artefactos documentales”. Se trata de objetos creados por distintos habitantes de Ingeniero White, que trabajaron en diferentes áreas laborales y que hoy se encuentran retirados o jubilados. Estos objetos testimonian de una manera singular la historia y las transformaciones del lugar, relacionadas con la mutación del mundo laboral.

Entre esas producciones o “artefactos documentales” encontramos la Estación Micucci [15]: una maqueta que reproduce una vieja estación ferroviaria incendiada. Micucci (ex empleado) trabajó en esa estación y durante años difíciles de desempleo decide reconstruirla. Ante la imposibilidad de visitar los restos de lo que quedó, por la tristeza que le genera, Micucci reconstruye de memoria los detalles de la estación. Para su construcción utiliza la pinotea del piso de su casa:

“Empecé a hacer un dibujo de memoria... y después caminaba. En casa, yo me contaba los pasos. Decía: la oficina de carga tenía más o menos así, y caminaba diez metros por, que sé yo, doce. Iba contando, uno, dos, tres, miraba la distancia y ahí estaba el armario y atrás del armario, yo sabía, quedaban otros cuatro metros... así se fue haciendo esta estación.”<sup>83</sup>

Junto a este tipo de objetos expositivos es necesario agregar al buque de Bocha Conte [16]: un buque carguero construido con cajitas de tetrabrik. En lugar de las marcas de multinacionales que suelen tener estos barcos, Bocha Conte (ex trabajador del las dragas) decide armar la carga con 194 contenedores que portan el nombre tanto de viejos como actuales sindicatos, bares, kioscos y peluquerías de White.

---

<sup>83</sup> Testimonio del archivo Ferrowhite publicado en el blog del museo. Cf < <http://museotaller.blogspot.com> > consultado en febrero del 2011.



[15, 16]. Maqueta de la estación realizada por Ernesto Micucci y el Buque realizado por Bocha Conte. Foto extraída de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

Nicolás Testoni, que es un trabajador del museo refiere en este caso que algunas de las personas que hicieron estos artefactos, incluidos en la exhibición actual, resultaron difíciles de ser entrevistadas y que a través de trabajos que ellos producen acercan de algún modo el testimonio de su experiencia y visión sobre la transformación de White y el mundo de trabajo que se desarrolló en torno a él.

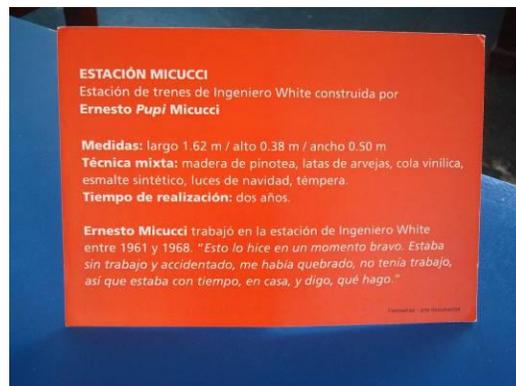
Estas producciones entran en el espacio expositivo pero son exhibidas en espacios distantes al espectador, distintas estrategias limitan el movimiento en torno a ellas. En la planta del taller se puede observar los espacios en los que son confinados estos artefactos, los cuales ofrecen un acceso limitado [5]. Algo de la prudencia que el museo observa en la restricción de exhibir la colección se manifiesta en el modo de dar a ver estos artefactos.

De esta manera, el buque Bocha Conte es dispuesto fuera de la exposición central, en un nivel más alto en relación al resto del piso del museo, al que se accede por una pequeña escalera. Al mismo tiempo es exhibido sobre unas especies de módulos de hierro que lo sitúan dentro del campo visual de un espectador erguido. La ubicación del barco en relación a la pared define en su parte posterior un ángulo agudo que impide el ingreso del visitante. De este modo se determina una vista predominantemente frontal [17].



[17] Buque Bocha Conte dispuesto a la mirada del espectador sobre tarimas.

La Estación Micucci se encuentra detrás de una vidriera que es observada desde el espacio central, en la misma es posible encontrar una referencia en rojo donde el museo describe la singularidad de este artefacto documental. Si bien la estación fue recreada como una maqueta que es factible de ser recorrida por sus cuatro lados, el museo pone a disposición de la mirada del visitante, dos ángulos posibles: uno de frente dado por la vidriera y otro de costado dado por un pequeño ingreso, restringido por muebles, a la habitación en la que se encuentra [18, 19, 20]. Desde ambos puntos de vista la relación de la maqueta con la mirada que la observa es distante, ya que entre la vidriera y el otro espacio descripto, existe un pequeño trecho que impide la mirada cercana y detallista.





[18, 19, 20]. Referencia de la estación Micucci en el marco de la vidriera y los dos ángulos distantes de visión que ofrece el montaje de la exposición. Fotos tomadas por la autora.

### *Las marcas de grasa*

En la entrada del taller es posible observar un cartel. Dice: “se necesitan peones” [37], sin embargo al ingresar lo más llamativo del museo son marcas de grasa y cierto desnivel que exhibe el piso [21]. Estas marcas están señalizadas con esténcils que indican el nombre de la maquinaria que produjo esa marca y que hoy ya no está. El desguace es la palabra que resuena en la mirada de quien visita la muestra, una palabra ya implantada en el recorrido exterior a través de los carteles que informaba sobre la historia de la Usina Castillo.

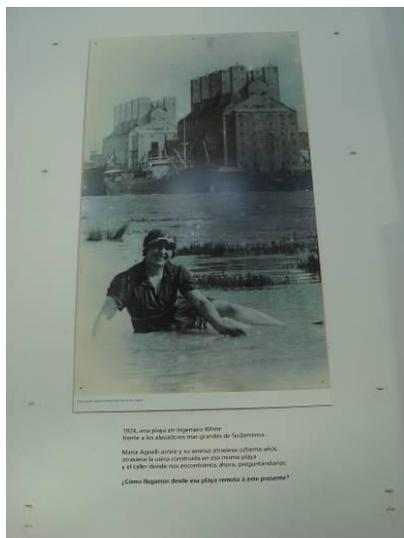
Sobre algunas de estas huellas se posan máquinas que no se corresponden con lo que se indica estuvo anteriormente. Una salvedad la constituye un torno de más de 4000 kilos, que fue recuperado recientemente, y que, en ese caso, coincide exactamente con las marcas.

### *Los paneles fotográficos*

Otro recurso utilizado por el museo son grandes paneles fotográficos<sup>84</sup>. Estos paneles -en algunos casos en forma de banner- manifiestan una uniformidad en su escala. Se distribuyen en las paredes de la sala central, conteniendo fotos de distintos trabajadores que juegan en sus poses con las formas de las máquinas que usan. También es posible encontrar en ellas pobladores de Ingeniero White bañándose en la ría.

<sup>84</sup> Es relevante notar la diferencia con las fotografías en el Museo del Puerto, allá son mostradas en diversos soportes y reproducidas por el museo, puestas en cajas rojas con objetos o de distintos tamaños y con la forma original con que llegaron al museo, donde el color del papel fotográfico y su conservación testimonian una memoria del material.





[22] Foto de la autora.

Otros paneles similares reproducen dos fotos que se enfrentan en una misma línea. En una de ellas se observa un grupo de obreros descargando en el puerto bolsas de cereal, debajo de ella una especie de marco contiene y muestra granos de cereal. La foto contraria muestra los nuevos elevadores del puerto donde ya no hay presencia humana, y por debajo de esta foto, un marco similar al anterior contiene granos de pellets (materia prima del plástico que produce el polo petroquímico) [22, 23].



[22, 23] Fotos que incluyen y oponen muestras de cereal y pellets. Fotos de la autora.

### *Los teléfonos*

En una de las paredes del tramo (a) se hallan dispuestos en una línea continua, con un espacio aproximado de dos o tres metros entre ellos, unos teléfonos industriales (el auricular cuelga sobre una caja que no ofrece posibilidad de ser discada) [24]. Al levantarlos es posible escuchar algunos testimonios recopilados por el museo. Esos audios de los ex empleados de los talleres ferroviarios relatan anécdotas vinculadas a su trabajo. El relato que es posible escuchar en los teléfonos no posee ningún tipo de vínculo descriptivo en relación a la maquinaria dispersa a su alrededor.

Mediante este dispositivo ingresa el oído en la actividad perceptiva. Pero esto no es todo, también puede acontecer, (como en el caso de la visita de la autora de este texto) que mientras alguien se encuentra escuchando el audio del teléfono se le acerque una persona que la interpele diciéndole “eso que escuchas ahí lo grabé yo”, entonces el visitante se ve obligado a colgar el teléfono y dialogar con quien interrumpió tal actividad. El hecho no es un evento fortuito ya que si uno visita el museo durante los fines de semana es posible que



[24] Imagen extraída del facebook de Ferrowhite Museo Taller.

el visitante eventual sea recibido por un grupo de empleados jubilados o retirados tanto del mundo ferroviario como de otras áreas. Estas personas gustosas intervienen el

recorrido del visitante para intercambiar sus recuerdos en torno a las historias y objetos que el museo conserva. Su presencia en el lugar no está regulada, asisten espontáneamente por la filiación que tienen con el espacio y las cosas que el lugar alberga. El museo los recibe, trabaja con ellos y sus testimonios<sup>85</sup>, pero no hay ningún elemento institucional que regularice o garantice su presencia.

Este aspecto en torno a la presencia espontánea y no regulada de los trabajadores en el museo se vincula también a la introducción de los artefactos documentales que diferentes miembros de la comunidad acercan a un museo, que inicialmente se pretendía vacío. Se trata de intervenciones sin institucionalización que el museo admite y permiten una mayor movilidad en la deliberación del pasado que el museo promueve.

### *Los videos*

En un pequeño televisor, situado frente al espacio del almacén, por fuera del espacio de la exposición, se exhiben videos, ediciones realizadas a partir de las entrevistas y trabajos de investigación del museo [25]. En estos videos (como también en los que se pueden consultar en el blog del museo) es usual ver a estibadores, trabajadores ferroviarios y empleados de la usina recorriendo el espacio, dando indicaciones de sus cambios, reencontrándose con sus viejos elementos de trabajo, contando anécdotas y demostrando sus habilidades (un estibador levanta una bolsa de 70 kilos con sus dientes, Pedro Caballero explica con precisión el funcionamiento de una bomba, etc). Así estos sujetos que testimonian distintos aspectos de la transformación del espacio son también quienes mediante su testimonio, su presencia o su saber reponen las imágenes de lo que ya no está. Es posible distinguir distintos tipos de videos teniendo en cuenta la situación que acompaña el testimonio.

Por un lado los videos de *El Rebusque* muestran algo que también se observa en el Museo del Puerto como uso inteligente del trabajo (en el caso de la creación de distintos

---

<sup>85</sup> Los tipos de trabajo que el museo realiza con estos trabajadores que espontáneamente se acercan al museo consisten en la realización de obras de teatro, incorporación a través de sus experiencias de información sobre los objetos de la colección, elaboración de registros sobre sus experiencias de vida, intercambios con colegios que asisten al museo, etc. A su vez estos trabajadores ofrecen sus testimonios y saberes en las visitas que realizan los colegios al museo, a la vez que atraen a nuevos informantes al museo.

dispositivos para el patio) partiendo de la idea de la reutilización de material residual. En este caso, estos videos muestran diálogos con distintos trabajadores, mirando sus espacios de trabajo: el objeto de estas filmaciones es mostrar “la adaptación de los saberes del oficio en situaciones de crisis o cambio”<sup>86</sup>. En este marco es posible encontrar el testimonio de Eliseo Campo, mecánico que hoy vive en lo que quedó de los talleres ferroviarios. En el video muestra cosas encontradas y que pudo arreglar; al mismo tiempo reflexiona sobre la necesidad de cuidar el lugar en el que vive y trabaja.

El segundo grupo de videos registra testimonios de distintos trabajadores del puerto mientras se recorre el lugar exacto en que sucedieron los recuerdos que se relatan. Es el caso de la entrevista realizada a Mario Simón quien fuera empleado en los talleres Noroeste recorriendo hoy las ruinas de lo que esos talleres fueron<sup>87</sup>. O, por ejemplo, el video que recopila, mientras se realiza un recorrido por la Rambla Arrieta, el relato de vida de Juan Carlos Allesoni quién trabajara en la playa de maniobras de Ingeniero White y hoy es sereno en uno de los molinos harineros de Puerto Galván<sup>88</sup>.

Un tercer grupo se distingue por la utilización de un punto de vista fijo. En este grupo de videos el punto de vista de la cámara permanece siempre estable mientras una voz en off, la que testimonia, complementa el cuadro. Los relatos que se suceden no mantienen una

---

<sup>86</sup> Cita extraída del mapa que se entrega al ingresar al Museo Taller Ferrowhite.

<sup>87</sup> Mientras la cámara filma las ruinas, lo que quedó de los viejos talleres, se oye el crujido de los pasos de Simón sobre los viejos cimientos de las construcciones hoy destruidas. Simón mira los restos y repone lo que falta: dónde estaban las fraguas, qué trabajo se hacía en esos lugares, quiénes lo habitaban entonces.

<sup>88</sup> Juan Carlos camina y recuerda la pesca en la ría, el baño en el agua al que también asistían su abuela y su padre, la cantidad de cangrejos que mordían sus pies. Luego su mirada da cuenta del cambio del lugar, la contaminación y entonces sostiene “es una vergüenza que no tengamos ni un poco de agua, ni siquiera para ir a ver o aunque sea para ir a pasear”. En el blog del museo se describe: “Mientras Allesoni padre trabajó casi toda su vida en la playa de maniobras de Ingeniero White, la historia laboral de Juan Carlos –que es parte de la del país de los últimos cuarenta años-, lo ha tenido de un lado para el otro. Fue puestero en el viejo Mercado de Abasto de calle Aguado, operario en una fábrica de fideos, ordenanza en La Nueva Provincia, chofer de camiones para YPF y de colectivos para las compañías Coronel Ramón Estomba y La Unión. Hoy es sereno en el [molino](#) harinero de [Puerto Galván](#), actual propiedad de la empresa de agronegocios [Los Grobo](#). Juan Carlos ha vuelto a pasar la mayor parte de sus días cerca de las aguas de la ría, aunque una de sus obligaciones presentes consista en impedir que alguien no autorizado por la compañía llegue hasta ellas”- Citado en <http://museotaller.blogspot.com/>, consultado en febrero del 2010.

relación de continuidad con la imagen, sino que amplían el campo visual hacia otras escenas, las cuales en general manifiestan una tensión con la imagen filmada<sup>89</sup>

### Talleres y eventos

#### *El taller: cómo funciona la cosa.*

El taller de serigrafía es un espacio de trabajo que el museo abre a distintos chicos de los barrios aledaños al museo. En este taller los chicos aprenden la técnica de serigrafía y crean sus propias herramientas para trabajar. Según el blog en el que se registran las distintas actividades realizadas por el taller, los objetivos del espacio se definen como “fortalecer la producción simbólica de los chicos, a través de imágenes y palabras, en relación al lugar en que viven, y en aprender a llevar esas producciones a distintos soportes, en principio prendas de vestir”<sup>90</sup>

En el taller se realizan remeras para el club de fútbol local, bolsas de tela para evitar el plástico excesivo en White, y se inventan flores y plantas de papel y plástico, muchas de ellas adornan la reja que separa el museo del espacio de la rambla [25, 26]. Las flores se

---

<sup>89</sup> En uno de ellos (identificado en como video 31) se observa desde tierra el traslado de un Buque tanque que pasa cargando 5000 toneladas de combustible; en otro la cámara se sitúa en un punto de vista alto registrando la escena de unos trabajadores que se mueven muy lentamente, por efecto de la edición, en un paisaje de chatarras. En un paisaje similar el punto de vista fijo elige mirar desde una especie de escondite (hueco entre un entorno de chatarra), en un punto de vista muy bajo, el desguace de un buque que parece enorme (video 10). En el video 31 escuchamos la reflexión de una persona del lugar sobre el infinito y las galaxias, que según él evidenciaría la ausencia de principio o de Dios. Simultáneamente un Buque enorme y cargado de combustible se desplaza irónicamente frente a la pantalla. La voz luego de argumentar comenta “la gente no reflexiona, no profundiza en el análisis, entonces se traga cada buzón que da miedo”. Mientras escuchamos semejante aseveración el buque gigante se desplaza (ayudado por dos más pequeños) y el relato incorpora nuevos principios y dioses que también parecen ser aceptados sin cuestionamiento. En los otros videos las voces son trabajadores que se encargan de la tarea de desguace de viejos buques. En uno de los testimonios un trabajador chileno recuerda la naturaleza del lugar en que nació donde podía abastecerse de los productos de la quinta que los terrenos amplios de las casas permitían incorporar; a través de su voz ríos y montañas se interponen con el paisaje marrón y lleno de óxido que la cámara toma. En el otro video la cámara está escondida en una especie de refugio entre la chatarra, mientras la voz reflexiona sobre un mundo en guerra del cual según el relator este país no participa: “Acá se puede vivir tranquilo, no” cuando la frase culmina coincide con un corte de una chatarra a los lejos que se derrumba, en este caso la imagen discute con el enunciado que la acompaña. Estos videos se encuentran disponibles en Nicolás Testoni on vimeo <http://vimeo.com/user1829815>, consultado en febrero del 2010.

<sup>90</sup> Véase: <http://vasaescucharmiremera.blogspot.com/>, consultado en febrero del 2010.



[25, 26] Fotos extraídas de <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/> y <http://vasaescucharmiremera.blogspot.com/>

arman con botellas de plástico o latas de gaseosa, también crean afiches textiles que son colgados en el barrio como publicidad del taller. En este espacio los chicos crean sus propias herramientas, miran su entorno y producen nuevas naturalezas para él. En el blog es posible leer la siguiente definición sobre el espacio del taller:

“El taller es ese lugar donde se conciben nuevas imágenes. El taller es la posibilidad de esa contracción. De la creación de formas nuevas que aumentan el lente con el que se mira lo que hay alrededor pero volviéndolo comprensible, traduciéndolo en un lenguaje local. O al revés. Los recorridos por afuera no son para que los chicos ‘vean’ qué hay. Son introspecciones para unos y otros. Introspecciones, al fin, de la mano del de afuera y de la mano de quien habita.”<sup>91</sup>

### *La Rambla Arrieta*

Otro trabajo realizado por este museo consiste en la recuperación de un proyecto utópico de quien entre los años 1932 y 1935 fuera el intendente municipal de Bahía Blanca: Agustín de Arrieta, (hasta hoy el único intendente socialista que tuvo Bahía Blanca). En esta ocasión el museo se proponía recuperar y reflexionar sobre las representaciones de futuro pasado mediante la edición de una tarjeta postal que reeditaba la imagen de un proyecto de balneario público que quedo sin realizar.

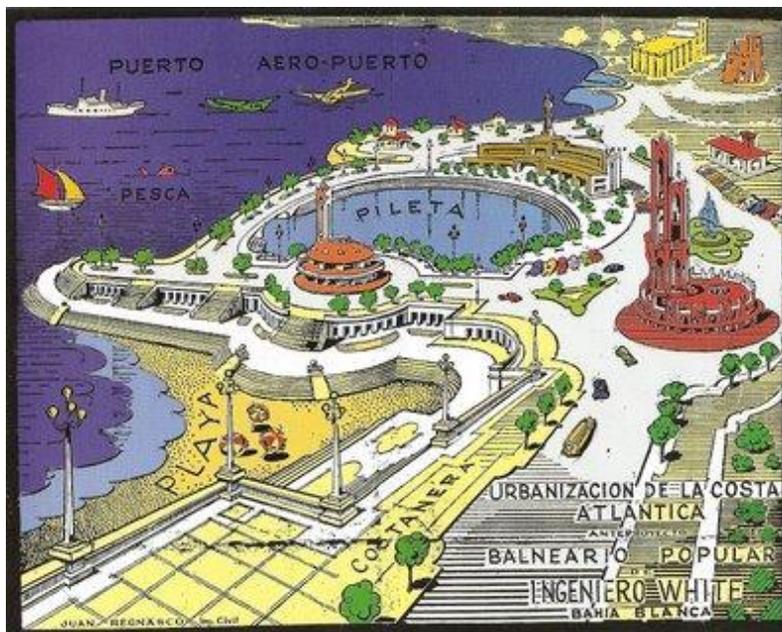
<sup>91</sup> Véase <http://vasaescucharmiremera.blogspot.com/>



[27, 28]. Flores realizadas con botellas de plástico en el taller median la visión del espacio libre de la ría y el museo. Foto extraída de <http://vasaescucharmiremera.blogspot.com/>

Éste espacio fue concebido por dicho intendente en los terrenos cercanos al lugar que hoy ocupa el museo y donde es posible observar la central termoeléctrica Luis Piedra Buena y la multinacional cerealera Toepfer. Si bien el utópico balneario nunca llegó a concretarse, los habitantes de Ingeniero White pudieron disfrutar de un balneario improvisado en los terrenos aledaños a la ex-usina San Martín, hoy dentro del predio del museo. Esta usina usaba para su refrigeración el agua del mar, que era despedida luego nuevamente al mar pero con mayor temperatura, creando un balneario natural de aguas tibias. De este uso de la ría se conservan fotos de los habitantes del lugar aprovechando la cercanía del agua para tomar sol y refrescarse.

Otra forma en que el futuro pasado encarna la imagen idílica de la Rambla Arrieta, es aquella que se actualiza a través de eventos o fiestas que el museo organiza con la pretensión de reclamar por el proyecto nunca concretado. Dichas fiestas recrean simulacros de playas y otorgan a la ría, aunque solo sea efímeramente, su anterior vitalidad en relación al uso comunitario que tenía. Con este objeto los invitados a la fiesta llevan reposeras e implementos de playa.



[29] Postal impresa por el museo en la que se reedita el proyecto Agustín Arrieta para la construcción de un balneario popular.

Siguiendo esta línea el museo publica también un libro titulado “*Cómo era Bahía Blanca en el futuro*”. En este libro se recopilan distintas visiones del futuro de Bahía Blanca publicadas en los periódicos locales a fines del siglo XIX. El blog del museo describe sobre los motivos de ambas actividades:

“Cómo era Bahía Blanca... extiende el trabajo iniciado con la tarjeta postal ‘Las ciudades fabulosas’. Si aquella publicación proponía mirar la ciudad presente como la ruina de un tiempo futuro, este cuaderno invita al ejercicio, en cierta forma complementaria, de rastrear en el presente los restos de la ciudad soñada en el pasado.

"Cómo era Bahía Blanca..." trata sobre las esperanzas y los temores de quienes vivieron aquí hace más de un siglo. Hoy, quienes vivimos en este mismo lugar podríamos preguntarnos ¿Bajo qué figuras imaginamos hoy nuestro porvenir? ¿Qué nos permite soñar y qué no está presente? O en todo caso ¿quiénes están imaginando el futuro por nosotros?"



[30]. Publicidad que anuncia uno de los eventos del museo en el marco de “La noche de los museos”. Extraído del blog del museo.

### *Taller de vestuario crítico*

Otra forma en la que aparece en el museo la reflexión sobre el futuro, acontece mediante el diseño de diferentes indumentarias y su uso performático. Por un lado se recuperan los modelos de antiguos trajes de baño, de cuando la comunidad disfrutaba del balneario improvisado, estos son portados por nuevos sujetos en ocasión de desfiles que el museo realiza en el marco de fiestas [31]. Acontecen dentro del predio del museo, en el espacio más cercano a lo que hoy queda de la rambla que solía usarse entonces como balneario (de manera similar unos muñecos de madera con esa vestimenta forman parte de los elementos exhibidos en el espacio abierto del museo pero de forma permanente [32]).



[31, 32]. Izquierda: figuras con vestuarios (foto de la autora), Derecha. Práctica de un desfile sobre la rambla (foto extraída de: <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>)

En las antípodas de este vestuario, que desde la nostalgia de experiencias pasadas exhibe las contradicciones del progreso presente, el museo elabora otras indumentarias. Tales como el vestuario de supervivencia donde lo que se trabaja es la representación de los futuros presentes. Estos vestuarios realizados con materiales sintéticos y de descartes son portados por supuestos seres del futuro que parecen provenir de un desastre nuclear [33, 34, 35]. Mientras el vestuario que rememora el viejo uso de la ría, en lo que era un balneario improvisado, cumple la función de señalar un futuro hoy negado y cada vez más distante por el avance de las multinacionales sobre los terrenos del mar; el vestuario de supervivencia prevé un deterioro aún mayor de la naturaleza que requerirá de equipos asépticos para transitar el espacio cotidiano extremando las riegos del actual modelo de desarrollo portuario.





[33, 34, 35]. Vestuario de supervivencias. Fotos extraídas de <http://museotaller.blogspot.com/>

## **Mirar en Ferrowhite**

### *Visibilizar la acción.*

En el caso del Museo Taller Ferrowhite, la mirada de la institución parece retirarse en relación al lugar de enunciación permanente que reviste en el caso del Museo del Puerto. Su prudencia en relación a cómo mostrar la colección se extrema, optando directamente por no exhibirla y restringiendo el acceso a la misma.<sup>92</sup>

En el caso del Museo Taller Ferrowhite también es posible distinguir dos conceptos contrarios que conforman el montaje. Por un lado es posible observar una restricción o inaccesibilidad a un conjunto de objetos que se ofrecen distantes a la mirada; por otro lado, un grupo de objetos, impulsan al espectador hacia la expansión y experiencia del espacio.

Los recursos museográficos que refieren a la inaccesibilidad se definen a partir de la utilización de vidrieras y obstáculos tales como tarimas o muebles, estos recursos marcan un punto de vista restringido y distante. Esta estrategia se aplica para el modo en que se dan a ver los artefactos documentales y la gran colección dentro de lo que se conoce como “el almacén”.

Los artefactos documentales y las piezas del almacén poseen un valor testimonial pero al mismo tiempo son productos del trabajo realizado o fueron accionados por distintos

---

<sup>92</sup> La colección del Museo Taller Ferrowhite permanece de este modo dentro de un gran espacio vidriado que es posible observar desde el resto del museo pero cuyo acceso es limitado. Los objetos de dicha colección se movilizan y muestran en ocasión de actividades educativas, para ser utilizado en la realización de entrevistas o ser puestos nuevamente en movimiento a través de obras de teatro testimonial que el museo realiza con distintos trabajadores del lugar.

empleados del mundo laboral de Ingeniero White. La restricción a la mirada manifiesta una preocupación por la carga vital del trabajo que se pierde cuando el objeto se independiza dentro del espacio museo. La ceguera a la que son expuestos mediante la distancia se propone enfatizar la subjetividad y actividad vinculada a ellos. Tal disposición parece dirigirse a evitar la fetichización del objeto de trabajo para trasladarse y poner el acento en el trabajo como cuerpo que acciona.

Entre los recursos que refieren al segundo concepto, relacionados con la expansión y la experiencia del espacio, es posible mencionar la utilización de estencils, obreros de cartón, disposición de maquinarias y algunos paneles fotográficos. El modo en que estos objetos se distribuyen por el espacio libre de los tramos principales que conforman la planta del taller, impulsa al espectador a recorrer y experimentar este espacio. Las fotos se expanden por el perímetro en general a la altura de la mirada del espectador pero en algunos otros casos se opta por puntos más altos, y del mismo modo, algunos de los obreros de cartón se colocan en la parte superior, por ejemplo cerca del techo, otros se muestran con la maquinaria en la ocupación del taller, dejando también grandes espacios libres. Finalmente puede mencionarse también en este grupo, el uso de estencils que señala las marcas del piso dejadas por maquinarias que estuvieron allí y ya no están.

Estos dispositivos se complementan por el uso de la luz natural que se extiende en el interior del taller desde grandes ventanales fabriles (desde los cuales por su altura no es posible observar el exterior). La expansión devela el espacio del taller como un elemento testimonial más. El visitante, que es impulsado a recorrer e indagar la materialidad del lugar mediante la distribución estratégica de los objetos mencionados, porta en este caso la acción con la cual el taller es dado a ver.

Por ello al mirar hacia abajo la mancha de grasa, testimonio de lo que ya no está, es posible percibir el propio cuerpo [21]. Las propias piernas, torso y brazos son también los que se ponen en evidencia en ese acto. Este énfasis sobre lo corporal aparece también en las siluetas de los trabajadores de cartón, forzudos, que en algunos casos adquieren movimiento a través de la fuerza del visitante que los acciona. A su vez este tema también

es considerado por ejemplo en los videos del museo<sup>93</sup> donde viejos obreros dan indicaciones para trasladar un torno de 4000 kilos.

Restricción y expansión permiten volver a pensar en una dialéctica en la que por un lado se establece la distancia de la mirada y por otro se la compromete e incluye en el trabajo que el recorrido requiere. La ceguera parcial de la primera modalidad escenifica una reflexión sobre el trabajo como fuerza vital, la segunda modalidad compromete la imaginación del espectador en el pensamiento de la falta.

Fuera de esta forma propuesta de cómo dar a ver la colección (a través de la relación restricción - expansión), es posible mencionar dos estrategias expositivas donde la enunciación del museo se explicita. Se trata del caso de la vagoneta o historia de cartón pintado y las ambientaciones expuestas en las vidrieras que median entre el espacio del taller y el almacén. En estos casos el museo apela a la contradicción y la ironía para exponer la historia nacional del ferrocarril. Ambos dispositivos contienen carteles con enunciados que apelan e interrogan al espectador exhortándolo a la deliberación y el posicionamiento. Las ambientaciones detrás de una vidriera (por ende imposible de ser recorridas) introducen la mirada del espectador mediante carteles dispuestos sobre la vidriera, en la parte central, donde idealmente se ubicaría el visitante para contemplar la escena. En ambos casos el modo enunciativo de la señalética explicita la mirada del museo.

A excepción de estos casos, en el resto del Museo Taller Ferrowhite su mirada se hace menos evidente si lo relacionamos con el caso del Museo del Puerto. La diferencia reside en que es el concepto expositivo lo que la hace menos evidente ya que traslada el énfasis a la relación del cuerpo del espectador/visitante con el espacio y materialidad del taller.

En los dos modalidades en que se dirime la visión del patrimonio del museo, restricción y expansión, la institución opone el vaciamiento del mundo del trabajo durante los 90 (que se expresa constantemente en la consideración de la memoria material del taller) a otros

---

<sup>93</sup> Es posible encontrar también esta consideración de la fuerza, en algunos trabajos editoriales del Museo del Puerto donde un hombre que exhibe sus músculos se reitera como si fuera un matasellos, así como también en algunas de las fotos que se exhiben en la exposición del museo. Véase *¿Arriba los que van de a White? Del progreso: locomotoras y caballos*, Museo del Puerto, 1999.

cuerpos presentes. Por un lado este contrapunto se establece entre el visitante y el cartel que al ingreso del museo-taller lo interpela con la frase “se necesitan peones” [37] y por otro lado, se da a ver también el cuerpo de quienes supieron ser sujetos activos de ese mundo laboral (ahora perdido) ya sea a través de sus producciones o mediante su presencia directa en el museo<sup>94</sup> [36].



[36, 37]. Izquierda: Pedro Caballero y Cacho Mazzone reciben visitantes en el museo un sábado. Derecha: cartel colgado en el ingreso del Taller Ferrowhite. Foto Pablo Gregui

Así la restricción en torno a la exhibición de la colección, y los distintos elementos que en su lugar ocupan el espacio expositivo, ponen en evidencia una tensión que discute y visibiliza el vaciamiento del espacio del taller. Progresivamente algunas de sus producciones, como el señalamiento del espacio exterior del museo, instalan una reflexión sobre la mirada que avanza desde distintos frentes hacia la consideración de la transformación del hábitat cotidiano.

#### *La estructura de campos visuales en el Museo Taller Ferrowhite*

La definición del campo visual dentro del Museo Taller Ferrowhite varía en relación a lo que identifique como la producción de un sistema que restringe y expande la mirada. Entre estos extremos es posible distinguir diversos campos visuales que se instauran en el interior del museo. La acepción restrictiva de visión, que se distribuye en la zona

---

<sup>94</sup> Es válido aclarar que dicha presencia acontece en forma espontánea.

perimetral del taller, constituye (a partir de la utilización de vidrieras, obstáculos y tarimas) una tendencia a privilegiar la acepción frontal del campo visual donde el espectador del museo observa los objetos de un modo distante y sin posibilidad de recorrerlos e indagar en su materialidad. Por el contrario en la modalidad expansiva los campos visuales tienden a direccionar la mirada a través de fuertes diagonales que hacen alternar la mirada entre la parte superior del edificio y el piso del mismo (mirada direccionada en lo alto por lo paneles fotográficos y siluetas de obreros y al piso mediante el señalamiento de los estencils). En ambos casos la variedad de campos visuales induce un recorrido del taller ya sea por su contorno o promoviendo el cruce del espacio.

El visitante del Museo Taller Ferrowhite define su movimiento a partir de la pauta que dicho sistema de campos visuales determina en su integración. Cuando el visitante accede al espacio central del taller es posible tener una vista extensa y homogénea sobre lo que acontece en el resto del museo. El espacio abierto del gran taller permite que, al mirar una maquinaria, el fondo del campo visual que se define en esa observación se halle contaminando por otro objeto u señalamiento [36].



[36]. En el campo visual que esta imagen define puede observarse la contaminación detrás de su objeto principal por otros elementos de la exposición.

Esta característica es la que hace avanzar al espectador en el recorrido del taller “a saltos” de acuerdo a los objetos que se le entrometen en el fondo de cada campo visual y sobre

los que decidirá sus siguientes paradas y sus movimientos. El recorrido en forma de saltos se determina a partir de la posibilidad que se ofrece de percibir desde lejos lo que le interesa, como también la ausencia de órdenes, paneles o cronologías dentro de la sala permiten que el visitante puntee la muestra de acuerdo a su motivación. De este modo el movimiento del espectador varía entre el recorrido perimetral al que le inducen la disposición de fotografías y vidrieras, y la necesidad de atravesar el espacio vacío del taller a partir de los objetos que se dispersan en él.

Esta forma de presentar el campo visual exige al visitante una pauta de reconocimiento del lugar. El espacio libre, las escalas, las maquinarias dispersas y la luz natural que se difunde de forma homogénea incitan en principio a un deslizamiento por del espacio. El orden del recorrido puede variar, en tanto el espacio es más abierto en relación al Museo del Puerto y los objetos dispuestos en él no poseen un orden secuencial. Es posible agregar que en este espacio no hay detalles escondidos sino que las distintas maquinarias o el señalamiento de las huellas de grasa conforman objetos abarcables desde una mirada general que los pone en relación con el espacio que los contiene; tal característica define el recorrido del taller en un tiempo más corto que en el caso de las escenas del Museo del Puerto. Dentro del taller no se hace necesaria una mirada exhaustiva que se detenga en todas las maquinarias, sino que basta con la elección de un conjunto representativo de ellas que inducirá al recorrido del espacio. Por consiguiente el movimiento del visitante tiende a transcurrir sin coacciones bruscas en la selección de los diferentes señalamientos que el museo realiza sobre su espacio, lo que instituye una mirada subjetiva que se desliza en una actividad abocada al reconocimiento del espacio.



[37]. Esta imagen permite observar el recorrido y las distintas direcciones por las que la mirada del visitante puede optar. Foto extraída del sitio <http://undocumentalenvivo.blogspot.com/>

### *Desajuste y entrecruzamiento entre campo visual y mundo visual*

En este museo, como sucedía en el caso del Museo del Puerto, también es posible distinguir espacios en los que el mundo visual se presenta con mayor énfasis y desplegando diferentes tensiones en relación al campo visual. En tal sentido mucho de lo que se da a ver dentro del Museo Taller Ferrowhite son texturas, donde las marcas de desgaste y la grasa recuperan el trabajo ausente sedimentado en la memoria del edificio del museo.

Otro de los dispositivos que dentro del museo apelan al ingreso del mundo visual dentro del campo visual puede observarse en las fotos que confronta la imagen del viejo puerto y del nuevo. Son acompañadas por granos de cereal y granos de pellets. En ese caso el registro visual expone la caracterización de distintos momentos de la economía portuaria, planteando un artefacto que contrapone lo visual y lo táctil [22, 23] Introduciendo, como se observó en el capítulo anterior, desajustes entre campo visual y mundo visual.

Los espacios donde la relación campo visual-mundo visual advienen más permeables, habilitando procesos de exploración visual, se vincula aquí a los recorridos que el Museo Ferrowhite realiza en la elaboración de distintos registros sobre la historia del lugar. Dentro de este grupo es posible incluir también el taller llamado “Cómo funciona la cosa” propuesto por el Museo Ferrowhite. Este taller se propone como un espacio de intercambio entre quienes cotidianamente habitan los barrios de Ingeniero White y

quienes trabajan en el museo. Dicho intercambio se trama en un reconocimiento del espacio o entorno en que el museo se inserta, lugar donde se desarrollan las prácticas y costumbres de los chicos de barrios aledaños al museo. Las actividades que allí se realizan requieren un previo reconocimiento del lugar, los cambios y transformaciones acontecidas traducidas en objetos cuyo material porta un sentido en relación a esa reflexión. De este modo el taller textil y de serigrafía elabora bolsas de telas que se reparten por la comunidad a fin de contrarrestar la gran cantidad de plástico que produce el polo petroquímico. Por otro lado la creación de flores realizadas con materiales de descartes son empleadas para la señalización de la reja que filtra la mirada hacia la “Rambla Arrieta”. Un límite marcado por una nueva materialidad que expresa a su vez una relación diferente con la naturaleza.

Dentro del museo Ferrowhite es posible incorporar a este trabajo sobre el exterior una premisa que desde el guión del museo se dirige constantemente hacia la consideración de la inmensidad fuera del espacio del taller. El movimiento que el sistema de campos visuales comienza a instalar dentro del museo introduce un énfasis sobre la escala del edificio. Lejos de la contención (que resulta característica del espacio del Museo del Puerto) el Museo de Ferrowhite marca una relación con su espectador en la que se resalta la escala poniendo de manifiesto la inferioridad del visitante (dentro de un gran espacio), a esto contribuye el hecho de que el edificio se encuentra en su totalidad pintado de blanco y la utilización de una luz natural que se expande en forma homogénea lo que amplía notablemente la dimensión percibida de este espacio. Esta percepción de la escala se complementa asimismo con distintos recursos destinados a introducir la presencia de la inmensidad fuera del espacio del taller.

En el exterior se pueden encontrar algunos carteles que marcan estaciones en el recorrido del visitante [38, 39]. Estos carteles y señalamientos marcan puntos de vista panorámicos y en profundidad donde ya no es posible distinguir un campo visual privilegiado. La utilización de estos carteles marcan pausas en el ingreso, frente a ellos la mirada realiza un recorrido de 360 grados que induce al visitante a reconocer el entorno en que el museo se inserta.



[38, 39] Carteles que puntúan la mirada al exterior del museo. Foto Pablo Gregui

Los diferentes carteles se hallan unidos por un camino lo que resalta la idea de mirada como experiencia que acontece en el recorrido del predio. Siguiendo esta misma idea, que se propone recuperar la experiencia del recorrido exterior, es posible agregar los videos en los que el testimonio de distintos trabajadores sobre la transformación de sus espacios laborales y experiencias de vida, se acompaña con una toma subjetiva que observa y recorre las ruinas de lo que el relato rememora.

Finalmente es necesario mencionar también un mapa entregado al ingresar al museo, en la boletería, donde se advierte al visitante: “El museo comienza afuera”. Ese enunciado es el que pone en constante relación todo el texto del interior con lo acontecido afuera. Permite, de este modo, la extensión del campo visual del museo a sus alrededores a la vez que proponen el ingreso del mundo visual partiendo de la apelación a la experiencia del recorrido exterior.

En dicha relación entre campo visual y mundo visual la foto de una mujer que se baña en la ría es mirada entonces con la memoria reciente del único pedazo de mar con acceso directo que sobrevive, el cual es visto en los límites del museo a través de un alambrado [40]. Las marcas de grasa que testimonian ausencia se relacionan con el gran agujero que ha dejado la usina desguazada dentro del predio y que es posible espiar desde su arquitectura en forma de castillo [41]. El eco del la usina vacía y el silencio del taller

entran en tensión con el ruido fabril que acecha los alrededores del predio. Todo un sistema de asociaciones y memorias ingresan en el espacio del museo a partir de la interpelación realizada.



[40, 41]. Observación de la ría desde el perímetro del museo, mirada al interior desguazado de la vieja Usina General San Martín. Fotos Pablo Gregui.

El desajuste del campo visual sobre el mundo visual produce significación en la experiencia estable de este último, introduciendo una percepción atenta. Al mismo tiempo la inclusión de la inmensidad -que ya observaba en el Museo del Puerto y aquí se amplía- impulsa una mirada que recorre el entorno en forma crítica, reconsiderando las relaciones que en dicho desplazamiento acontecen como parte del mundo visual.

En este ingreso del mundo visual instaura el concepto de un tiempo vital, sucediéndose. En este proceder se gesta el desplazamiento de la perspectiva condicionante del museo hacia una actividad introspectiva procesual y colectiva. El tiempo como devenir que ingresa en estos espacios se halla relacionado con la modalidad de conocimiento como proceso, al que anteriormente me referí como duración. En estas áreas de trabajo se privilegia, no ya la dislocación, sino un proceso de construcción de sentidos. Aunque la disputa permanece hay una apertura en la mirada del museo que coincide con una apertura a la actividad interpretativa que el visitante realiza dentro de su marco. En esta instancia el museo además de aseverar participa de un acto de escucha.

### *La representación del pasado en el Museo Taller Ferrowhite*

Los edificios que hoy integran el predio que el museo ocupa poseen una memoria material anterior a su emergencia. Se trata de espacios que pertenecen a la historia de la comunidad: el taller de la ex-usina eléctrica proveía de electricidad a toda Bahía Blanca en el caso del Museo Taller Ferrowhite, la zona costera aledaña a la vieja usina era usada de balneario merced al agua caliente que esta despedía luego de enfriar sus turbinas.

Por ello, y a diferencia del Museo del Puerto que debía construir su memoria en disputa en relación a la historia de su espacio, el Museo Taller Ferrowhite se aboca a una tarea de des-ocultamiento en pos de visibilizar una ausencia que mediante el abandono aparecía relegada al olvido.

### *La ruina y el recuerdo involuntario*

En el Museo Taller Ferrowhite la ruina y el fragmento propician la emergencia de sentidos del pasado que surgen de la asociación fortuita que el trabajo poético permite. La ruina ofrece un espacio para una evocación fortuita, menos regulada. Los recuerdos aquí son aquellos no contemplados por la institución o incluso por el visitante y en este sentido es posible admitir la presencia en este espacio de la memoria involuntaria<sup>95</sup> que el trabajo del recuerdo fundado en la voluntad de búsqueda (siempre en un plano consciente) no admite. Las ruinas son fundamentales ya que invitan a quien las contempla a imaginar la falta en su entorno. Encuentro que esta es la función que encarna en forma emblemática la usina desguazada que forma parte del predio de Museo Taller Ferrowhite y función que se repite en el interior del museo taller, precisamente en las marcas de grasas y hundimientos del piso, o también en los mismos elementos que componen el almacén del taller en tanto fragmentos (ruinas) de empresas desguazadas.

La carga material que supone su presencia predispone la producción del recuerdo como afección o *pathos*. En este sentido la evocación puede acontecer de modo pasivo, como

---

<sup>95</sup>De acuerdo a Ricoeur la memoria involuntaria cobra sentido en el plano literario, lo que da cuenta de la importancia estética y en este sentido observa que quizás el problema de la melancolía le permita llevar en un futuro el debate ético sobre la memoria al estético. Véase Paul Ricoeur. *La lectura del tiempo...*, op. cit., p. 113.

respuesta a un afecto generado por la presencia de un fragmento irreductible. Un fragmento que interpela a quien lo observa, por la falta.

Si la noción de trabajo supone un acto de desentrañamiento y búsqueda sobre un pasado que se resiste, la ruina hace presente un ausente mediante su experimentación, como refiere Ricoeur, la ruina participa del enigma entre la señal y la semejanza. Señal que acontece en presencia del sujeto del recuerdo, semejanza que interpela su pasado o impone un ejercicio de traducción sobre lo que ese resto fragmentario significa de modo difuso. En este sentido, señala el autor, descifrar la ruina requiere de un saber práctico o de la costumbre. Aquí se encuentra otra característica singular que hace al modo en que el recuerdo se problematiza dentro de los museos Ingeniero White y que refiere al “quién” del sujeto del recuerdo. La densidad de sentido o traducciones que esos restos ofrecen varían o se activan, de modo diferencial, de acuerdo a la mirada que los interpela. Por ello puede que el recuerdo no advenga ante el desconocimiento de la práctica o experiencia que esconde el resto material que se presenta a un sujeto determinado mediante la ruina. Existe en la ruina algo del orden de lo irreductible, tal característica se relaciona con la remisión del ícono al acontecimiento anterior que produjo la impresión o marca depositaria del resto.

La deuda y el poder (comprendido como capacidad) presentes en las nociones de trabajo y ruina implican un impulso prospectivo hacia el futuro. El punto de encuentro, entre las resistencias o mediaciones que promueven la noción de trabajo y las ruinas, se halla en que ambas constituyen retóricas del recuerdo definidas por una negación de la verdad como objeto alcanzable. Entre la puesta en lenguaje permanente que requiere el trabajo de rememoración y la negación de la representación que impone la ruina, encuentro que ambas retóricas se caracterizan por poseer objetos inagotables que las alejan de la idea de una verdad total, aquella verdad de la que la noción tradicional de documento se ofrece como garante

### *Recuperar y visibilizar la ruina*

Como ya se menciona, inicialmente el Museo Taller Ferrowhite se plantea como un proyecto radical de museo sin objetos, donde el documento primario para el observador fuera el espacio mismo, sin sus maquinas y trabajadores devenido del proceso de desguace y abandono. Este proyecto inicial se fue desvirtuando en la medida en que el museo comienza a trabajar con la historia del lugar y sus habitantes, aunque cabe destacar que la intención fundacional no desaparece totalmente. De este modo, el primer trabajo que el museo realiza en relación al lugar de emplazamiento es un trabajo de restauración sobre el propio edificio. El recuerdo se vincula inicialmente a un trabajo de recuperación y preservación del espacio taller como testimonio del proceso de vaciamiento del mundo del trabajo durante la década de 1990.

La propuesta del museo vuelve a edificar un espacio de trabajo con un sentido diferente al original, abocado a la tarea de supervivencia dentro de la localidad y ya no producción de excedente, allí donde los 90 produjeron un espacio en ruinas. Lo que se obtiene es una figura en tensión con esos extremos: hoy el taller no puede pensarse como ruina luego del trabajo del museo y del uso que la comunidad hace de él, pero tampoco el edificio recuperó su sentido y función originales. La nueva labor del museo en este espacio se edifica desde un desplazamiento de la ruina, reparada pero que aún deja ver la falta, y del mismo cuerpo de trabajo<sup>96</sup>, que dentro del espacio del museo se aboca a nuevas tareas relacionadas con la reconstrucción de su identidad y actividades reflexivas y creativas sobre la propia historia.

En este caso la estrategia desarrollada consiste en dar a ver la memoria del edificio, que en condiciones de abandono permanecía oculta. Un gesto de rehabilitación parcial de un espacio que convoca a quienes trabajaron en él a recuperar la descripción del lugar y reflexionar sobre el proceso de su vaciamiento. No se restaura el edificio sino sus ruinas, que se presentan en tal condición. El trabajo del recuerdo se define aquí como evocación

---

<sup>96</sup> Me refiero a los trabajadores que espontáneamente ocupan el lugar y participan de las diferentes actividades del museo, desde cortar un boleto al ingreso, orientar al visitante, hasta participar en los espacios de investigación y elaboración de registros del museo como informantes privilegiados.

y producción impulsada por la falta, lo ausente es condición de imaginación y recuperación del pasado.

En este caso el trabajo del recuerdo del Museo Taller Ferrowhite se alinea con el trabajo del Museo del Puerto pero ya no como necesidad de posicionamiento sino como la restauración de un espacio del decir impulsado por la incertidumbre en dirección a un desciframiento del pasado y su relación con los futuros posibles. Comprendo el acto de restauración (la recuperación del espacio del taller en Ferrowhite) como una mirada que vuelve sobre ese pasado, una invitación a la imaginación sobre las promesas incumplidas y los futuros posibles. El enigma que el resto o la ruina devela ofrece en este sentido un terreno para el intercambio desprovisto de certezas últimas. El espacio no es en este sentido materialidad que encarna una disputa sino objeto de búsqueda, desprovisto de certezas. El edificio se restaura y se imagina como un vacío radical. La memoria se configura, desde esta pretensión fundacional, como una pregunta sobre el propio espacio y un ejercicio indefinido de resolución.

#### *El futuro como trabajo del recuerdo*

Algunas de las actividades que realiza el Museo Taller Ferrowhite muestran un modo de abordar el trabajo del recuerdo como un problema sobre la acepción del futuro, manifestándose como una confrontación entre el futuro pasado (La rambla Arrieta) y futuro presente (los vestuarios de supervivencia), aparecen aquí las proyecciones y anhelos de los whitenses a comienzo de siglo XX, el devenir de tales anhelos y su relación con el horizonte posible de expectativas que se erigen en el presente del museo y la comunidad.

Dicha preocupación por el futuro pone de manifiesto una disputa sobre el espacio de experiencia, los usos posibles de la naturaleza y la modificación de los hábitos y de las formas del tiempo. Estas acciones invitan, de acuerdo a los testimonios de quienes trabajan en el museo, a pensar e imaginar el futuro en un contexto particular: el futuro de

los whitenses es imaginado por otros, ajenos a los deseos de gran parte de la comunidad. Sostiene Reinaldo Merlino: “el futuro acá te lo imaginan”<sup>97</sup>.

En este sentido Nicolás Testoni (trabajador y videasta del museo) diferencia los espacios del museo, distinguiendo por un lado el espacio del Taller de Ferrowhite que se piensa como un espacio de experiencia, como una forma de actualizar una memoria en el presente. En contraposición, la Casa del Espía (aquella que pertenecía a los dueños de la vieja usina) se centra en actividades relacionadas con la imaginación de la historia mediante la apelación a fábulas y mitos, o la recreación de futuros imaginarios. Tal preocupación sobre el futuro es lo que lleva al entrevistado a reconocer dentro de este espacio un fuerte acento prospectivo.

Uno de los proyectos relevantes en este sentido son las distintas actividades y eventos que el museo realiza para recuperar el proyecto de la Rambla Arrieta. A pesar de su manifiesto carácter utópico la mención de este proyecto otorga un espacio diferente de rememoración a quienes vivieron otra relación con la naturaleza de la ría, hoy en deterioro. No es solo la nostalgia de lo que ya no está, sino también la contradicciones de cómo se proyectaba el futuro en el pasado y los futuros posibles hoy. En la imagen de antaño es posible observar la proyección de un espacio con el que el progreso industrial traería una mejora a la calidad de vida social, manifiesta en la creación de modernos espacios de esparcimiento público.

La actualización del viejo proyecto mediante simulacros de playas que incluyen a los habitantes de White llevando sus reposeras a los espacios cercanos a donde antes funcionaban los balnearios y hoy se erigen edificios de diversas industrias, implica la reflexión sobre las políticas económicas y sociales que construyen el presente comunitario. A la vez que conduce a pensar sobre lo futuros que esas políticas proyectan y su relación con los anhelos históricos y presentes de la comunidad.

#### *Ferrowhite y las acepciones activas de la melancolía*

Mientras el Museo del Puerto comprende su trabajo como una constante confrontación con la melancolía que obtura el ver, por el contrario, el Museo de Ferrowhite pareciera

---

<sup>97</sup> Reinaldo Merlino. Entrevista con la autora en julio del 2010.

desarrollar sus propuestas perceptivas trabajando con la melancolía en un sentido activo, comprendiéndola cómo posibilidad de desarrollo de una mirada singular.

Se manifiestan así una acepción afirmativa de la melancolía, donde esta pareciera ser el punto de partida para la apertura al pasado. De este modo, la melancolía adquiere una acepción activa relacionada con una intensificación del Yo, vinculándose a lo poético.

Si en Freud la melancolía se entiende como un síntoma relacionado con la suspensión de la pulsión que nos mantiene aferrados a la vida, la melancolía, tal como aquí la abordaré, se relaciona por el contrario con un interés por la vida. Es en este sentido que, en una entrevista con Ricoeur, Gabriel Aranzueque plantea considerar otras formas, a las que comprende como “fenómeno de la melancolía activa”<sup>98</sup>, en tanto divergen de la acepción negativa que la misma adquiere cuando es interpretada como neurosis, tal como sucede en “Duelo y melancolía”<sup>99</sup>. Ricoeur afirma que “es posible que la conjunción entre la tristeza de lo finito y la alegría del nacimiento y de la vida conlleven realmente a un sentimiento de melancolía activa”<sup>100</sup>.

Pero ¿a qué se refiere exactamente esta dimensión activa de la melancolía?, y ¿cómo se manifiesta en Ferrowhite? En el libro *Saturno y la melancolía* Klibansky, Saxl y Panofsky estudian el cambio de la representación de la melancolía en la historia. Allí observan que hacia el siglo XV se produce un quiebre que será el punto de partida para nuevas acepciones de la melancolía y que, de allí en adelante, se alejan cada vez más de las acepciones patológicas a la que la asociaban la “Teoría de los cuatro humores” durante la Edad Media.

La nueva acepción de la melancolía que comienza a desarrollarse hacia el siglo XV, se relaciona con una concepción poética que la vincula a un estado subjetivo y transitorio, desplazándose de este modo hacia la apreciación de un estado de ánimo. Por ello la melancolía comienza a representarse en contextos narrativos, adquiriendo una función

---

<sup>98</sup> Véase Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo...*, *op cit.*, p. 112.

<sup>99</sup> En este sentido menciona: “ la “dame Mérencolye” pos medieval, que cumple la función de despertar el estado subjetivo del poeta, la “Melancholia generosa” glorificada por el neo platonismo florentino, la sensibilidad negativa romántica de un Schlegel, que comporta la conciencia de auto destrucción del verdadero creador, [...] la razón melancólica de Jacob Bohme”. *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*

psicológica y dramática más activa y, a medida que la modernidad avanza, los aspectos emocionales e intelectuales se acentúan sobre aquellos fisiológicos o patológicos. Finalmente, la melancolía se identificará con una intensificación del propio Yo, a partir del cual el hombre pensativo característico del estado melancólico adquiere un valor positivo. Se relaciona entonces más bien con una valoración de la reflexión cavilosa que supone a su vez una sensibilidad intensificada, permitiendo ambas una afirmación de la conciencia del Yo.

En el período barroco se produce una liberación dinámica en la que la imaginación se transfigura en condición ideal, placentera más que dolorosa<sup>101</sup>, aquí el melancólico sufre la contradicción entre el tiempo y la infinitud, «a la vez que da un valor positivo a su propia pena “sub especie aeternitatis”, porque siente que en virtud de su misma melancolía participa en la eternidad»<sup>102</sup>. En dicho proceso la melancolía se identifica cada vez más con una fuerza intelectual positiva, vinculada al éxtasis poético y visionario, y a la contemplación profunda o artísticamente productiva.

De acuerdo a los autores de *Saturno y la melancolía*, la nueva figuración de la melancolía, que combina la fuerza intelectual con la condición emocional subjetiva, son resultado de un impulso emancipatorio que buscaba liberar a la personalidad individual de la tradición y la jerarquía que hasta entonces la habían sostenido, para permitir así “un acceso directo a su propio pasado cultural [...] y esto habría de lograrse mediante el intento de develar las fuentes auténticas del pasado”<sup>103</sup>.

Dicha acepción de la melancolía vinculada a la actividad especulativa y contemplativa es la que se observó en las operaciones que el Museo Taller Ferrowhite desarrolla. La mancha de grasa y las ruinas que dentro de su espacio se ofrecen a la mirada del visitante, componen restos a la espera de un significado, caracterizados por poseer una procedencia implícita por lo que refieren a un sujeto singular capaz de reponer, en el acto perceptivo,

---

<sup>101</sup> “[...] una condición que por la tensión, continuamente renovada entre la depresión y exaltación, infelicidad y “apartamiento”, horror a la muerte y conciencia acrecentada de la vida, podía comunicar una vitalidad nueva al teatro, la poesía y el arte.” en Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*. Madrid, Editorial Alianza, 1991, p. 231.

<sup>102</sup> En el texto se hace referencia a las pretensiones humanistas y protestantistas respectivamente. *Ídem.*, p. 233.

<sup>103</sup> *Ídem.*, p. 240.

una realidad escurridiza. Su mismo carácter fragmentario hace del “resto” sugerido un enunciado abierto, y por lo tanto, un espacio para que la mirada recupere su pasado libremente. Allí se amplía la actividad de escucha en relación al material presente pero a la vez se oculta, y así reclama cierta especulación e imaginación en la actividad contemplativa.

A partir de esto es posible observar el vínculo con la acepción moderna de la melancolía activa, tal como se describiera al comienzo de este apartado. En Ferrowhite la melancolía adquiere un sentido activo en tanto se ofrece a la mirada una invitación a trabajar con los restos del pasado. En este punto resulta importante también el juego con la imaginación propuesto dentro de la casa del espía, confrontándose futuro, pasado y presente futuro, a partir del juego especulativo. Ahí la mirada melancólica logra superar parcialmente la finitud a la que la huella muerta lo enfrenta.

La mirada melancólica se confronta con su finitud: un tiempo y un espacio perdidos. Pero a la vez, dimensiona cierta trascendencia en la acción que elabora los predicados de las superficies materiales a las que se enfrenta. En esta confrontación o dualidad, la fragilidad de la huella y el acto del decir que la reactualiza, es posible acceder a lo que Ricoeur refería con el concepto de *memoria feliz*. La mancha de grasa despierta la mirada de quien puede completar los procesos que la llevaron a la singular figura que hoy dibuja en el espacio del taller o también dibujar su relación con otros espacios laborales. A partir del vacío o la falta, Ferrowhite busca poner en evidencia lo particular, lo contingente y lo frágil manifestado como garantes y guardianes de un *poder decir*. La mirada que se confronta con una materia fragmentaria le devuelve su vitalidad perdida mediante un acto enunciativo singular.

### **Consideraciones finales**

Al igual que en el Museo del Puerto, en el Museo Taller Ferrowhite observa con un dispositivo que busca considerar el trabajo sobre la singularidad que adquiere la experiencia histórica local y desandar así los diferentes impedimentos que operan en la memoria herida de quienes habitan el lugar y que deben afrontar nuevas tensiones vinculadas con el desarrollo de aquel pasado. Sin embargo la particularidad que distingue

a este museo se relaciona con un trabajo que como tendencia incorpora la dimensiones pre-reflexivas del lenguaje<sup>104</sup>. De este modo, si el Museo del Puerto creaba un modelo de recuerdo que se proponía tensionar los impulsos hacia la empatía o lo emocional que inicialmente se presentaban en la recuperación local del pasado comunitario. En el caso del Museo Taller Ferrowhite el problema con el que deben lidiar es el impulso a llenar un espacio que contiene una fuerte historia afectiva para muchos miembros de la comunidad. De este modo en el trabajo que el Museo Taller Ferrowhite propone en relación a la configuración del recuerdo se destacan las dimensiones pre-reflexivas donde el olvido deviene un elemento sustancial de una acepción productiva de la memoria. Por ello el cuidado de espacios previos a la objetivación de la palabra se manifiesta en la convocatoria a la mirada sobre la materialidad singular del espacio en tanto ruina restaurada. Es espacio contiene un pasado sujeto a las contingencia de la situación de mirada que lo vuelve a activar cada vez.

La acepción fuertemente local de la memoria que he distinguido dentro de los museos de Ingeniero White se relaciona también con el carácter contingente de la memoria que forjan.

De este modo, la contingencia de la memoria está dada por la observación atenta que ambos museos realizan sobre los diferentes procesos socioeconómicos con incidencia en las formas de aprehender y vivenciar el mundo dentro de la comunidad. Esto se observa de modo radical en la disputa espacial que ambos museos sostienen, de este modo, por ejemplo el espacio en que el museo se inserta no se encuentra garantizado. En este sentido el Museo de Ferrowhite, que se emplaza sobre un espacio sujeto a cambios y disputas, situación que se transforma, de acuerdo a sus trabajadores, en un elemento de tensión cotidiano que se pone de manifiesto al pensar y ejercer la labor del museo. Por ello, Nicolás Testoni, explica:

“En realidad el destino del museo no está asegurado porque es un espacio de grandes cambios. Y por eso el proyecto del museo no es algo clausurado sino que es algo abierto, porque nosotros desde que estamos acá tenemos una

---

<sup>104</sup> Aunque como se vio existen estrategias tales como las vidrieras hacia e almacén donde se observan filiaciones con el modelo confrontativo del Museo del Puerto. Se trata aquí más bien de destacar la tendencia que caracteriza y otorga especificidad al espacio

conciencia que más que en un museo estamos en un complejo que va a definir sus actividades a futuro, no vamos a estar solos en la definición de este destino. Esto es muy grande, es muy difícil de recuperar porque es muy costoso, pero cuando se realice es inevitable que entren a jugar otros actores a través de la municipalidad e incluso de privados”<sup>105</sup>

La contingencia se refiere a una memoria que se permea, reformulando su formas y modalidades en relación a la situación en la que se encarna. Esto evidencia un acento de lo experimental sobre lo conceptual de la memoria, en tal sentido tampoco los sujetos que la ejercen pueden ser pensados como trascendentes a la contingencia que determina la memoria. La rememoración que privilegia la contingencia es receptiva al mundo, se abre a él; el conocimiento o la forma de mirar que supone esta forma de rememoración incluye también al sujeto y al objeto de la memoria.

En este punto la memoria que convoca a lo contingente se relaciona con el concepto de experiencia desarrollado en el capítulo anterior donde la rememoración incluye el olvido. Al fin de posibilitar una forma de mirada en la que elementos insospechados del pasado se conectan con el acto perceptivo al que convoca el recuerdo presente, el rol del olvido consiste en evitar la totalización de la memoria comprendida como un contenido abordable.

El presente capítulo permitió ampliar dicho concepto de experiencia a partir de la inclusión de lo circunstancial y la valoración de la opacidad en el recuerdo. De este modo Jay explica que el concepto *Erfahrung* dentro de la obra de Walter Benjamin implica “la facultad de trasladar las huellas de los acontecimientos del pasado a los recuerdos del presente, pero también la de registrar la distancia temporal entre el entonces y el ahora, de reconocer la inevitable tardanza del recuerdo en lugar de subestimarlos y preservar una relación alegórica, no simbólica, entre el pasado y el presente (y, en consecuencia, entre el pasado y el futuro potencial)”<sup>106</sup>

A partir de allí rememorar se comprende como forma de conocimiento continuo sobre el mundo, admitir que rememoración y pasado comparten un tiempo implica una actividad

---

<sup>105</sup> Nicolas Testoni. En entrevista con la autora, julio del 2010.

<sup>106</sup> Véase Martin Jay, *Cantos de Experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires, Paidós, 2009, p. 388.

de reconocimiento entre ambos donde las relaciones causales son desplazadas por las de semejanzas. Por ello la memoria no actúa como fuente sino como musa, en este sentido el pasado aparece en la contingencia siempre sujeto a la perspectiva de la propia experiencia histórica.

## **CAPITULO III: El “Museo Móvil” de Federación (Entre Ríos). La mudanza como forma de ver**

### **Memoria descriptiva**

El recorrido que aquí presento se propone hacer particular énfasis en las transformaciones de la fisonomía urbana que sufrió la ciudad de Federación (Entre Ríos) a fin de comprender las motivaciones que llevan a concebir el Museo Móvil de Federación y los singulares procedimientos de rememoración que este artefacto buscó instaurar.

Debido a que el Museo Móvil ya no existe más, este estudio recompone las condiciones de producción del artefacto a partir de la entrevista con algunos de sus gestores. La observación etnográfica sobre el espacio urbano en que el mismo estuvo activo, la consulta de materiales de audio y gráfico, así como sus dispositivos visuales que se conservan en el archivos del Museo de los Asentamientos. También se extrajeron testimonios de la película “Construcción de una ciudad” de Néstor Frenkel filmada en el año 2007.

### *Historia y transformaciones urbanas en la ciudad de Federación*<sup>107</sup>

#### *Vieja Federación*

Federación es una ciudad signada por el desplazamiento desde sus orígenes. En sus inicios fue el antiguo pueblo de Mandisoví, fundado en 1810 por Manuel Belgrano al iniciar la campaña al Paraguay, luego, debido a que su ubicación mediterránea fijaba límites a su actividad comercial, Justo José de Urquiza dispuso en 1846 su traslado hacia un nuevo lugar donde podría funcionar como puerto. En este acto la ciudad recibió el

---

<sup>107</sup>Los datos utilizados para la realización de esta memoria descriptiva han sido extraídos principalmente del libro “Ciudades relocalizadas” de María Rosa Catullo y entrevistas realizadas por la autora de esta tesis a los gestores del Museo Móvil: Gisela Santiago y Gustavo Gilbert. El material visual corresponde a Secretaría de Turismo de Federación, recorte periodísticos y distintos trabajos de relevamiento realizados por el grupo de “Grandes Proyectos, Patrimonio e Identidad (Ciudad de Nueva Federación, Argentina)”, desarrollado bajo la dirección de la Dra. María Rosa Catullo, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, con la participación de colegas de la Facultad de Bellas Artes- UNLP que se inició a mitad del año 2008.

nombre de “Pueblo de la Federación”. A partir de entonces Federación se emplazó sobre el margen del río Uruguay, a 500 km de Bs As. Con la llegada de inmigrantes europeos Federación deviene un importante centro económico y comercial. En 1874 se convierte en punta de rieles del Ferrocarril Este Argentino, más tarde la ciudad comienza a funcionar como abastecedora de servicio a las colonias aledañas, lo que le permitió constituirse en 1884 en cabecera de partido. La ciudad concentró así sus actividades en dos funciones: como proveedora de servicios de la región y como centro administrativo gubernamental.

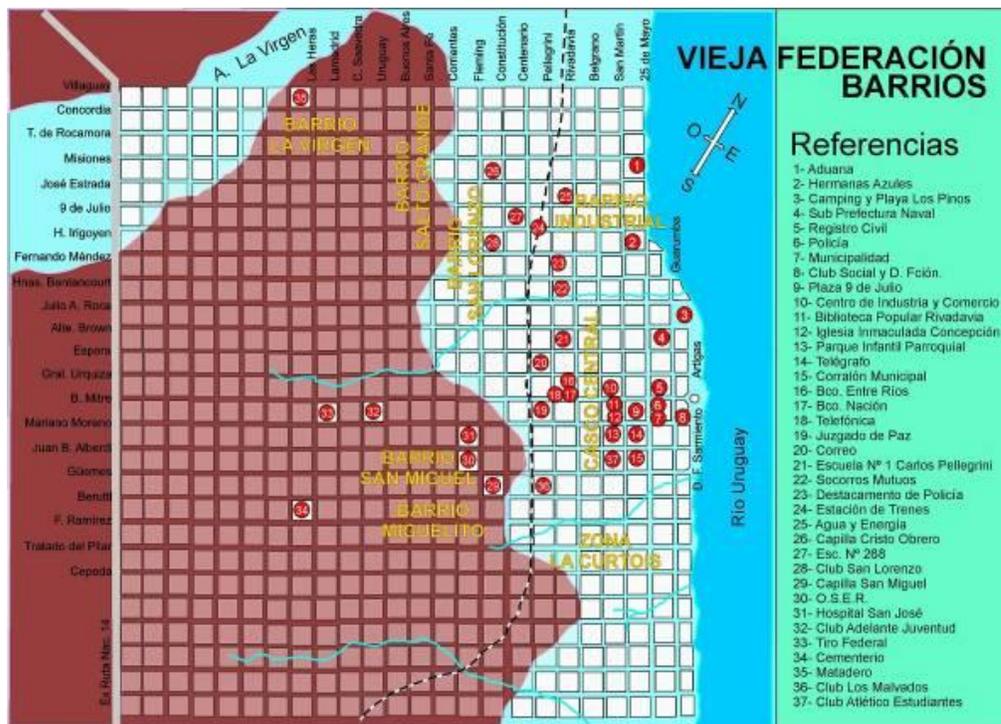
Desde su segunda fundación Federación se estructuró sobre el clásico damero de la urbanización indiana [1]. De este modo la planta urbana se dividía entre el casco central, la zona de la Curtois, el barrio industrial, el barrio San Lorenzo, barrio de Salto Grande, barrio de San Miguel, barrio Miguelito y barrio la Virgen<sup>108</sup>. El casco central era la parte más antigua y poblada de la ciudad. Allí residían sectores medios, en su mayoría profesionales e industriales. La plaza central “9 de julio” se encontraba rodeada por edificios dedicados a funciones de culto, jurídicas, financieras, recreativas y comerciales. En la zona costera se ubicaban viviendas más costosas y modernas, el club de pesca y un área de esparcimiento sobre la playa denominada Los Pinos.

Las casas de la vieja ciudad de Federación eran bajas, no más de dos niveles, y estaban rodeadas de mucha vegetación. Tanto en el centro como en los barrios las veredas y calles eran amplias. En general, la casa tradicional del Federaense aparecía recostada sobre un lateral en sentido longitudinal del terreno; de este modo se encontraban comunicadas a través de sus galerías al espacio interior del hogar con el patio, conformando así un espacio de transición semipúblico. Muchas de las casas que se observan en el registro de

---

<sup>108</sup> En la Curtois, al sur de la ciudad, se encontraban las casa quintas de fin de semana. Al norte lindando con el río se ubicaba el barrio industrial donde residían familias que trabajaban en los aserraderos. Al oeste, desde 1950, se ubicaba el barrio San Lorenzo donde habitaban los trabajadores provenientes del ejido y la industria local. Sus habitantes podían asistir al Club Atlético San Lorenzo ubicado en su territorio. Asimismo se desarrollaba dentro del barrio un centro comercial propio que competía con el del casco central. Las viviendas de esta parte de la ciudad eran más recientes y económicas que la del casco central, poseían huertas y criaderos de aves que compensaban la economía familiar. El barrio Salto Grande, que se construyó luego, funcionaba como satélite de este último y era habitado mayormente por obreros. El barrio San Miguel separado del casco central por la vía del ferrocarril estaba habitado por obreros y empleados públicos, esta zona dependía del casco central. Véase Catullo, María Rosa, *Ciudades relocalizadas. Una mirada desde la antropología social*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006

la vieja ciudad eran construcciones de adobe y paja. De acuerdo al trabajo realizado por Catullo, el verde y la presencia del río en una ciudad de fuerte vocación ribereña formaban imágenes aglutinadoras de auto identificación<sup>109</sup>.

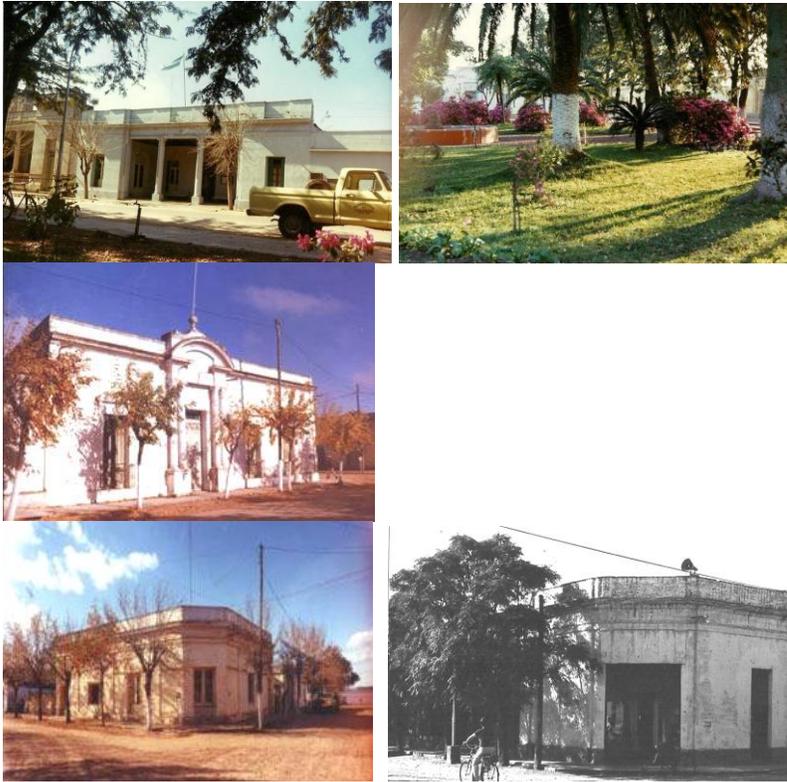


[1] Imagen extraída del sitio <http://volverlaaencontrar.blogspot.com.ar>



[1, 2] El club social Federación Estación Ferroviaria de Federación. Archivo Museo de la Imagen

<sup>109</sup> *Ibíd.*



[3, 4, 5, 6, 7]. Plaza y zona céntrica. Archivo Museo de la Imagen



[8, 9]. Casas en los barrios. Archivo Museo de la Imagen

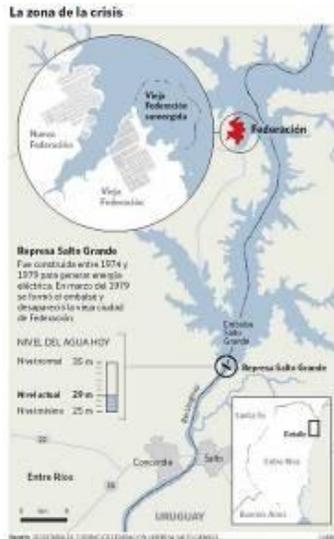


[10, 11]. Balnearios Casas en las afueras de la ciudad. Archivo Museo de la Imagen.

### *La Mudanza, la relocalización y sus efectos*

En 1946 se crea la Comisión Técnica Mixta de Salto Grande, ente binacional que tenía como fin la construcción la Represa Hidroeléctrica de Salto Grande. Desde entonces el rumor de una inminente mudanza de la ciudad a causa de la construcción de una represa restringe inversiones en la zona. Sin embargo, las obras para instalar la represa se emprendieron recién en 1974. Como consecuencia de estas se formo un lago artificial que ocasionó la inundación de áreas rurales, parte del poblado de Santa Ana y el 70 % de la planta urbana de la ciudad de Federación.

La superficie inundada de la Ciudad de Federación corresponde principalmente al casco central y la zona de la costanera, es decir la zona de mayores recursos y equipamientos. En ese espacio se encontraban la plaza principal, la basílica central, los edificios públicos y las casas más importantes pertenecientes a las familias tradicionales del lugar. También se inundó el barrio Industrial, la Curtois, la estación de trenes y, en forma parcial, el barrio San Lorenzo. El barrio La Virgen quedó totalmente inundado a diferencia del barrio Miguelito donde la mayoría de sus viviendas quedaron en pie.



[12] Infografía. Fuente Diario Clarín 07.07.2007

Como parte del proyecto de la represa se diseñó una nueva ciudad<sup>110</sup>. El proceso de relocalización se llevó a cabo entre 1977-1979. La mudanza se produjo con la nueva ciudad a medio hacer, sin hospital, ni escuelas. Las topadoras iban destruyendo la vieja ciudad al tiempo que la población se trasladaba. El nuevo tejido urbano no contempló los antiguos lazos vecinales y familiares. Aunque muchos habitantes fueron furtivamente, poco a poco, produciendo pequeños actos de apropiación de los distintos espacios<sup>111</sup> las modificaciones a las nuevas casas estuvieron prohibidas hasta 1982.

Sobre este periodo, Gisela Santiago -trabajadora del Museo de los Asentamientos en la Nueva Federación y quien sufrió el traslado junto con su familia- describe: *era como una guerra*<sup>112</sup>.

El lugar de pertenencia, la vieja ciudad se encontró repentinamente devastada por acción de las topadoras que preparaban el terreno para el ingreso de la represa, al mismo tiempo la nueva ciudad que esperaba a los habitantes desplazados presentaba múltiples hostilidades determinadas por una modernización deficiente donde nada funcionaba bien (no había calefacción, las casas de dos plantas no tenían escaleras, las canillas explotaban, en algunos casos los propietarios tenían las llaves de sus casas pero no las puertas). Esta difícil situación de adaptación al nuevo entorno trajo consigo en los primeros años de la ciudad una gran cantidad de fallecimientos de las personas mayores. Los habitantes de Nueva Federación relacionan este hecho a un efecto del desarraigo, mencionan también que quienes sobrevivieron cambiaron su actitud optando por el silencio o una sensación de fastidio y enojo ante la nueva cotidianeidad que expulsaba constantemente sus antiguos hábitos y costumbres<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup>En un espacio elegido por medio de un plebiscito que decidió que la nueva ciudad de Federación se erigiría sobre los terrenos llamados “La virgen- Federación”. Los motivos de su elección son la cercanía con la Vieja Federación y el lago de Salto Grande. El proceso se dio luego de varios conflictos e irregularidades. La situación de incertidumbre se extendió luego del mismo, ya que no se sabía aún si se podría construir una nueva ciudad y como opción se presentaba la posibilidad de repartir la población de federación entre las colonias cercanas Catullo Op cit.

<sup>111</sup>Tales como marcas de orientación en las fachadas a fin de identificar las casas que eran todas iguales, plantación de diferentes especies vegetales; inclusión de viejos marcos, puertas, cerámicos originarios de la vieja ciudad.

<sup>112</sup> Gisela Santiago. Entrevista con la autora, marzo del 2012.

<sup>113</sup> Estos relatos fueron relevados en la entrevistas realizadas y se reiteran en la película de *Construcción de una ciudad*. Dir Néstor Frenkel. 2007. Film

Hoy en el remanente de la vieja ciudad se encuentran los aserraderos y la zona industrial en general. También prevalece allí el cementerio, viviendas y construcciones demolidas parcialmente como el antiguo hospital. Más tarde se construyó una escuela primaria y una parroquia. Viven hoy en la vieja ciudad 1200 familias de forma precaria. A las familias que por entonces no pudieron mudarse, se agregan en este espacio nuevos habitantes que emigran desde el interior de la provincia. Viven en casillas de madera y materiales económicos o en los restos de la vieja ciudad no cubiertos por el agua. De este modo, hoy, referirse a “la vieja” o los de la “vieja” es un modo de nombrar al cordón de la población más excluido, en términos socio-económicos.



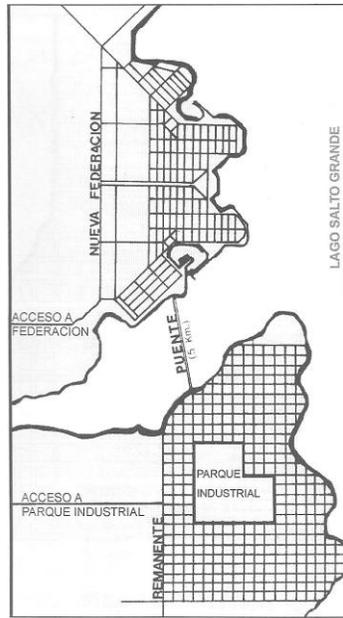
[13, 14 y 15] Remanente de Vieja Federación. Archivo Museo de la Imagen

Esta parte de la población (más de 500 familias) no fue contemplada en el proyecto de nueva ciudad. El puente que hoy comunica Vieja y Nueva Federación fue construido tardíamente, en 1985. Hasta entonces, para ir desde la vieja a la nueva ciudad, debían recorrerse 20 kilómetros bordeando el margen del lago.<sup>114</sup>

Progresivamente en esta parte aislada e incomunicada, el municipio construyó una iglesia, una escuela primaria, una delegación policial, un centro de asistencia sanitaria y un comedor infantil. El remanente de vieja Federación presenta hoy una trama confusa, constituida por espacios verdes y grupos de casas. A medida que distintos planes de viviendas permitieron la mudanza de algunas familias, el municipio continuo demoliendo las casas para evitar la presencia de nuevos habitantes.

---

<sup>114</sup> A pesar de la distancia los habitantes realizaban el recorrido hacia la Vieja ciudad, bien para ir al cementerio, jugar a fútbol o visitar familias que no pudieron mudarse.



[17] Plano Nueva Federación y Remanente Vieja Federación (Fuente Catullo 2006).

Se encuentra también, en el remanente de la vieja ciudad, el Museo de la Imagen que conserva registros fotográficos y de audiovisuales sobre el traslado de la ciudad y su historia. Es relevante, a lo fines de esta tesis, destacar su contraposición con el espacio en que se emplaza el Museo de los Asentamientos que se encuentra en la nueva ciudad. El Museo de la Imagen funciona en una vieja casa de planta cuadrada con un patio central. La exposición está montada en las distintas habitaciones que se suceden en las galerías que circundan un patio interno. Al ingresar en el patio delantero y también en el interior del museo caminan sueltas gallinas y cabritos. En tal sentido, el espacio del Museo de la imagen refiere en su experiencia a una forma de vida que el diseño de la nueva ciudad desplazó.



[16] Personas caminando sobre terrenos donde puede verse la vieja grilla urbana durante una bajante del lago.

### *Nueva Ciudad de Federación*

La ciudad de Nueva Federación consistió en una trama urbana con retícula cuyo eje principal lo definía una calle paralela al Lago. Si bien se contemplaban edificios para las funciones que antes se realizaban en la vieja ciudad, no concibió espacio para una plaza pública principal<sup>115</sup>. En su lugar se dispusieron pequeñas plazoletas de cemento ubicadas en medio de las líneas de comercio. La ciudad se proyectó como un emplazamiento urbano moderno, centro de residencia de sectores medios y altos.



[17] Plano de la Nueva Federación Fuente: Secretaría de Turismo de Federación.

Las nuevas manzanas no contemplaron delimitación individual de cada lote, en su lugar se dispuso una circulación diagonal que las atraviesa. Al mismo tiempo, el espacio urbano

---

<sup>115</sup>En los primeros años de la ciudad nueva, debido a la ausencia de espacios, públicos la reconstrucción del espacio familiar se dio en el encierro de las nuevas construcciones.

se uniformó limitando la construcción de las casas a tres prototipos<sup>116</sup>. De este modo, la nueva planificación urbana a la vez que perdía los viejos patios federaenses, eliminaba los espacios de comunicación entre lo público y lo privado. Las nuevas viviendas fueron más pequeñas que las de la vieja ciudad, por esta razón los muebles antiguos no entraban en los nuevos espacios<sup>117</sup>. Estas construcciones incorporaron a su vez cocinas y calefones eléctricos con la promesa de que la cercanía de la represa garantizaría un bajo costo. Sin embargo estos artefactos además de que no contemplaron los tiempos y hábitos de la vieja cocina a carbón, finalmente resultaron muy costosos y con el tiempo debieron ser reemplazados por garrafas.



[18] Avenida comercial, calle principal paralela al lago.



[19, 20, 21] Distintos tipos de viviendas en la Nueva Federación. Archivo Museo de la Imagen

Nueva Federación fue inicialmente una ciudad planificada simétrica y homogénea, inicialmente se construyeron 1015 viviendas dejando terrenos libres para edificaciones por iniciativa privada, donde posteriormente edificarían sus viviendas los sectores de mayores recursos.

<sup>116</sup> Viviendas de un solo nivel en planta baja con 1, 2 y 3 dormitorios; viviendas nivel único en planta alta con 2, 3 y cuatro dormitorios. Sobre locales comerciales; y viviendas en duplex con dos y tres dormitorios.

<sup>117</sup> Esto generó en su momento un abuso de los anticuarios que llegaban a la ciudad y especulando con la urgencia de la situación compraban muebles a precios muy baratos.

En sus inicios Nueva Federación era ciudad sin verde, sin río, sin plazas, progresivamente, en gran parte por iniciativa de los habitantes, esta imagen se fue modificando. Hacia los años 80 se forman dos asentamientos con formas tradicionales de construcción (adobe y paja) en aéreas externas de la planta urbana. Allí se ubicaron familias que provenían de la vieja ciudad y que no habían podido mudarse, y otras que debieron abandonar las casas otorgadas en la nueva ciudad debido a los altos costos que requería su mantenimiento mensual<sup>118</sup>.

En 1984 comenzaron realizarse las primeras fiestas públicas como la Fiesta del Lago, estos eventos permitieron restaurar un espacio de socialización comunitaria. En ese marco, en esta misma época, surgió el reclamo de una plaza pública como necesidad de los habitantes, la cual se habilitó recién en 1990. Durante la misma década, como contrapartida de la política económica a nivel nacional, la industria maderera pasó por una etapa de reducción. La crisis de la fuente de trabajo local más importante y la desestructuración de la economía familiar acontecida como consecuencia del desplazamiento urbano llevaron las posibilidades de subsistencia de los federadense a una situación crítica. Esta crisis impulsó a las autoridades municipales a realizar investigaciones sobre la posible existencia de aguas termales. Ante la ausencia de préstamos externos, la perforación se inició invirtiendo en ella todos los fondos municipales. En 1994 se descubrió la existencia de aguas termales, que comenzaron a explotarse económicamente hacia 1997, por lo que la ciudad se convirtió en un importante polo turístico. Esto permitió el crecimiento urbano en equipamiento e infraestructura,<sup>119</sup> lo que produjo una nueva modificación en la fisonomía urbana a fin de abastecer la nueva demanda turística. La ciudad, que solo contaba con la disponibilidad de 150 plazas destinadas a tal fin, dispone actualmente de 2063 plazas aprobadas a las que se agregan otras provenientes de ofertas informales.

---

<sup>118</sup> Las cocinas y calefacción eran eléctricas, los gastos que generaban las facturas de luz eran equivalentes al monto de un sueldo básico.

<sup>119</sup> Aumentan las aéreas recreativas, se inaugura un casino. En el 90 se inauguran un subse de la universidad concepción de uruguayas inauguraron escuelas, se formo un nuevo camping el juzgado de paz paso a ser juzgado de primera instancia



[22] Plaza Libertad en Nueva Federación.

A modo de resumen, el recorrido histórico presentado permite dar cuenta de un proceso en que se alinean el desarraigo, la hostilidad inicial del nuevo lugar, la crisis económica y posterior prosperidad con el descubrimiento de las aguas termales. Este desarrollo determinó, sobre todo para las personas mayores, que fuera difícil elaborar una memoria sobre la vieja ciudad y las circunstancias en las que el traslado aconteció. El desarraigo intensificado por una mudanza hostil parece haber supuesto, en un sector de la población, un trauma que se formalizó en la resistencia a hablar sobre la vieja ciudad. A dicha condición traumática, los trabajadores del Museo de los Asentamientos, atribuyen la imposibilidad de los habitantes de la ciudad a acercarse al museo, en tanto este es el único espacio dentro de la trama urbana que condensa la historia de la comunidad. Frente a este problema un grupo de trabajadores y amigos del museo se reúnen a fin de reelaborar las estrategias de exhibición disponibles, descubriendo procedimientos novedosos que permiten habilitar el diálogo sobre lo acontecido en la arena pública.

Frente al cemento, la ruptura de lo público, la espalda a la naturaleza que caracteriza a al diseño de la nueva ciudad, estas estrategias buscan abrir escenas de deliberación en una trama urbana que, en su concepto e historia, es antagónica al objeto del recuerdo que se pretende recobrar. En el próximo apartado propongo una breve descripción de las estrategias desarrolladas a fin evaluar las particularidades que las misma ofrecen para reflexionar sobre modelos críticos de rememoración en la institución museo.

## **El Museo Móvil: historia y características**

### *El espacio de partida: el Museo de los Asentamientos*

El Museo de los Asentamientos condensa la historia de Federación, su nombre refiere a las tres fundaciones y consecuentes traslados que signaron la historia de la ciudad. Dentro del paisaje urbano de Nueva Federación el edificio en el que funciona este museo es llamativo ya que es el único que conserva una arquitectura colonial correspondiente a la iglesia más primitiva de la vieja ciudad de Federación, construida entre 1846 y 1847. Su presencia implica dentro de la nueva ciudad un salto drástico, en tanto el resto de sus arquitecturas (e incluso árboles y plantas) ninguna trascienden más allá del momento fundacional de la ciudad, hace 35 años.

La excepcionalidad del edificio del museo se debe a que fue trasladado en forma íntegra, pieza por pieza, desde la vieja ciudad a la Nueva Federación. Sus baldosas, ventanas y puertas son en sí mismas depositarias de una historicidad local, estos materiales por su desgaste y diseño refieren a la anterior ciudad. Aspecto que se exagera en el campanario donde se exhiben, a simple vista del transeúnte, dos campanas quebradas por efecto de la mudanza realizada. Por todo esto el edificio adquiere un carácter emblemático y adviene emblema del espacio perdido, monumentalizado en su presencia.



[22, 23]. Edificio actual del museo de los asentamientos en Nueva Federación. Foto de la autora

En este viejo edificio eclesiástico de nave única funciona hoy el museo que conserva y relata la historia de traslados que caracterizaron a la ciudad; en él se albergan fotos, mapas, artefactos que testimonian hábitos y costumbres de los anteriores asentamientos.

Los objetos de naturaleza diversa se acumulan a lo largo de la nave y se distribuyen en forma cronológica, narrando la historia del lugar desde los primeros inmigrantes para culminar con la fundación de la actual ciudad.



[25] Detalle de la exposición permanente del Museo de los Asentamientos. Foto de la autora

Paneles descriptivos y objetos se distribuyen en general por el espacio perimetral interno del edificio. En algunos casos los objetos se despliegan también linealmente en el espacio central, acentuando siempre la longitud del mismo y pautando de este modo el recorrido del eventual visitante.



[26, 27] Detalles de la exhibición permanente del Museo de los Asentamientos. Fotos de la autora



[28] Detalle de uno de los pisos del Museo de los Asentamientos. Nótese la coincidencia con los restos de molduras de la vieja Federación los cuales se exhiben autónomamente. Foto de la Autora

El carácter histórico del edificio y su disonancia con la trama urbana en la que se emplaza atrae eventualmente al turismo que visita las aguas termales, que aprovecha la circunstancia para curiosear en torno a la singular historia de la ciudad de Federación. Pero, de acuerdo a los empleados del museo, la institución no logra incidir sobre las resistencias que la población local manifiesta en la recuperación de su pasado. Esto acontece en que su espacio adviene para ello representación y presencia de la ausencia de las casas de los pobladores y de lo que resignaron espacio-vivencialmente.

A partir de este problema un grupo de trabajadores del Museo de los Asentamientos comenzó a repensar sus estrategias de exhibición a través de visitas dirigidas a un público específico o muestras de artistas ambientadas. Estos laboratorios previos, si bien no produjeron resultados satisfactorios a fin de lograr el interés y entusiasmo del federaense con su historia, marcan los primeros antecedentes en torno a nuevas formas de rememoración que el Museo de los Asentamientos buscara emprender a través de la creación del Museo Móvil.

### El museo móvil: modalidades de exposición

El Museo Móvil surgió en marzo del 2005, momento en el que realizó sus primeras intervenciones, y continuó trabajando hasta el año 2007 cuando por no encontrar un marco institucional definido terminó por desaparecer<sup>120</sup>. Juan Gibert, uno de los fundadores del Museo Móvil, explica sobre sus inicios:

“La estrategia fue llevar el museo a la calle, a las casas de los vecinos, incentivarlos de manera creativa, atractiva y original a revivir la historia y encontrarse y reconocerse; así surgió el Museo Móvil (al mejor estilo carromato de circo) pintado con colores vivos y motivos atractivos para que pueda ser reconocido e identificado fácilmente. El solo hecho de recorrer las calles generaba en la comunidad entusiasmo e interés y nos permitía acercar el museo a lugares cotidianos de la comunidad, barrios, (plazas, centro comercial, escuelas etc.) [...]. El Museo Móvil fue ganando un espacio importante en la recuperación de la memoria”<sup>121</sup>

El diseño del carromato desplegaba una especie de tríptico y pequeño escenario que contenía relatos sobre la Vieja Federación junto a la descripción del proyecto del museo. Inspirado en la tradición de bibliotecas itinerantes este dispositivo pretendía reinstalar la historia de la vieja ciudad en la nueva a partir de sus residuos materiales. Por ello el Museo Móvil presentaba a los federaenses los restos que conforman su patrimonio (chapas con números de casa, baldosas, viejas botellas, fotos) bajo una modalidad que buscaba irrumpir en el espacio cotidiano. En tal sentido, la sorpresa es mencionada por los trabajadores del museo como una cualidad que permitió al Museo Móvil recuperar un nuevo interés de los ciudadanos por su historia local.

---

<sup>120</sup> *Gisela Santiago* comenta que nunca se terminó de comprender del todo la iniciativa del Museo Móvil desde la municipalidad, por lo cual el trabajo que este insumía les requería sumar horas que competían con la atención del Museo de los Asentamientos. Por esta razón debían dedicarse al museo fuera de sus horarios de trabajo. Asimismo menciona la difícil gestión de recursos para que el Museo Móvil pudiera trabajar, los cuales muchas veces fueron solventados por ellos. *Gisela Santiago*, 16 de marzo del 2012, Federación Entre Ríos.

<sup>121</sup> Juan Gilbert. Entrevista por correo electrónico con la autora, mayo del 2009.



[28, 29] Estructura del Museo Móvil. Foto Archivo Museo de los Asentamientos.



[30, 31] El Museo Móvil abierto, frente y contrafrente. Fotos Archivo Museo de los Asentamientos.



[32, 33] Detalles del tipo de objetos trasladados. Fotos Archivo Museo de los Asentamientos.

La dimensión móvil del museo permitía trasladar su acervo a distintos ámbitos de la Nueva Federación e incluso viajar a los terrenos que sobrevivieron de la vieja ciudad y colonias aledañas. Algunos de los objetos eran exhibidos en vitrinas o estantes y otros en el piso del carromato que se desplegaba como una especie de escenario. Este criterio

permitió al transeúnte o visitante manipular y jugar con los objetos para leer la memoria material depositada en ellos, a la vez que desandar la importante carga afectiva que para los federaenses estos poseen.

A partir de sus primeros viajes, el museo reelaboró y precisó sus estrategias de acuerdo a las distintas contingencias que se presentaron en sus intervenciones. Así descubrió que, en el acto de encuentro que el museo propiciaba, los habitantes empezaban a desplegar diferentes anécdotas, a la vez que buscaban entre las cosas que se exhibían testimonios de su propia vida en la anterior ciudad. Esto llevó al museo a incorporar grabadores para capturar in situ los testimonios que iban apareciendo, así como a definir dispositivos expositivos que favorecieran la acción de búsqueda en las condiciones de traslado que el formato de museo diseñado requería. De este modo los números de las casas que inicialmente se exhibían de forma suelta y aleatoria comenzaron a ordenarse en rieles y por calles, a su vez agregaron carpetas con el registro municipal de las casa de la vieja ciudad, cuya identidad era completada por los visitantes en su encuentro. Las tapas de estas carpetas portaban alusiones literarias que refieren al momento de la mudanza.



[34] Disposición de números en rieles. Foto de la autora



[35, 36, 37]. Carpetas con registro municipales de casas y fichas para ser completadas. Foto de la autora



[38, 39]. Búsquedas en las exposiciones del Museo Móvil. Foto Archivo Museo de los Asentamientos.

Al tiempo y espontáneamente muchos de los transeúntes que se encontraban con el museo en sus propios espacios decidían acercar objetos que ellos mismo habían conservado como rehenes de la drástica mudanza. Ante la recurrencia de esta situación el Museo Móvil decide realizar sus traslados con actas de donación que les permitiera incorporar los aportes vecinales en el momento de su intervención.

Los relatos que el museo captura comienzan a aparecer a partir del encuentro de los habitantes (en su mayoría personas mayores) con diferentes objetos, que permiten despunte el recuerdo individual. También los testimonios se suceden a partir del acercamiento espontáneo de diferentes vecinos que acercan objetos de su propio ámbito familiar para que el museo los movilice.

Además de los objetos mencionados la exposición exhibía banners fotográficos e incluía una caja especial para aquellos objetos que eran eventualmente recuperados en las bajantes del lago y que emergían como testimonios de la vieja ciudad que permanece bajo el agua.



[40] Caja tarima para traslado y exhibición de los objetos rescatados las bajantes del lago. Foto de la autora

El Museo Móvil distinguía inicialmente tres circuitos de intervención: el Social (que contempla barrios, clubes, residencias de ancianos, etc); el Educativo (escuelas); y el Turístico (parque termal). Luego se amplía también hacia las colonias aledañas a la ciudad. Los criterios y guiones para la presentación de la colección variaban de acuerdo al circuito a realizar, contemplando de este modo el relato de quienes como transeúntes o espectadores buscados serían interceptados por el museo<sup>122</sup>.



[41, 42] Los vecinos y estudiantes en el marco de distintas intervenciones del Museo Móvil. Foto Archivo Museo de los Asentamientos

---

<sup>122</sup> “Las muestras del Museo Móvil eran temáticas se modificaba de acuerdo al circuito que recorría por Ej. Circuito escolar Si el eran las escuelas primarias se planificaba una muestra con elementos y objetos referidos a la historia de cada escuela y en donde se invitaba a alguna maestra o personal de la institución que contaba anécdotas e historias de cómo era en otros tiempos las institución. Circuitos barriales se montaba con imágenes, fotos o elementos que reflejara la vida social de ese barrio en particular y de otros barrios de la vieja federación. Cuando el recorrido se hacía en el complejo termal, en plazas, en las playas o en el centro la muestra refería a la destrucción de la vieja federación o a la construcción de la nueva ciudad y elementos referidos a esas situaciones” Juan Gilbert. En entrevista con la autora, mayo del 2009.

### **Mirar en el Museo Móvil**

Tal como fue desarrollado en el punto anterior, el Museo Móvil de Federación surgió del alejamiento de los habitantes de Nueva Federación del museo tradicional de su localidad, el Museo de los Asentamientos, que en el anterior emplazamiento urbano se llamaba Museo Regional y ya por entonces funcionaba en la vieja Iglesia de la ciudad. De acuerdo a los gestores del Museo Móvil, el distanciamiento de los habitantes del lugar, en relación a la institución, fue ocasionado por la tristeza que este museo histórico produce, en tanto representa para la comunidad la ruina de un espacio común perdido. Este aspecto es confirmado a través de testimonios de vecinos del lugar que manifestaron a la institución su deseo de no visitar el espacio por considerarlo triste y cargado de objetos vinculados a la muerte y ausencia de la vieja ciudad<sup>123</sup>.

Como hemos visto, esta pérdida se relaciona con una mudanza abrupta que la totalidad de la grilla urbana de Federación debió afrontar durante la última dictadura, traslado que - acorde con las políticas vigentes en ese momento- destruyó sus prácticas y espacios de sociabilidad<sup>124</sup>. Ante esta resistencia que manifiestan los habitantes de Federación frente al museo de historia tradicional, es que el mismo concibió el diseño de un dispositivo móvil [28, 29] destinado a recoger los recuerdos de la historia local en el acto mismo de traslado sobre la grilla urbana. Esta acción desplazó los modos en que el acervo del museo era definido a partir de la situación de mirada que cada nuevo entorno ofrecía (el barrio, una escuela, el hogar de ancianos o la plaza pública).

---

<sup>123</sup> Particularmente significativo es el caso de un visitante que se acerca al museo a donar una canilla, la cual pertenecía a la plaza central de la antigua federación y que él mismo rescató de la demolición de la ciudad. Al acercarse al museo, a pesar de que la institución tiene sus puertas permanentemente abiertas, el vecino golpea sus palmas llamando desde los límites del patio perimetral que rodea la institución. Extrañada Gisela Santiago, empleada del museo, le pregunta a quien identifica como vecino por qué no entra, a lo que este responde “no, yo ahí no entro”. Testimonio de Gisela Santiago, entrevistada por la autora, marzo 2012.

<sup>124</sup> En tal sentido es relevante destacar que en el caso que aquí presentamos la última dictadura militar no constituye un objeto de trabajo particular en la agenda del museo, en relación al cual la institución asume un discurso crítico. Sino que el pasado dictatorial se cifra en transformaciones sensibles del espacio con la que el museo histórico del lugar inicia una disputa, a partir del caso extremo de reponer en su acto desplazamiento aspectos de la plaza pública que no fue contemplada en la planificación urbana concebida por el gobierno de Videla. El caso permite observar nuevos parámetros desde donde comprender una disputa política sobre la interpretación histórica, aún cuando estas no adquieran una forma discursiva explícita.

En este capítulo es de interés destacar particularmente las causas que los trabajadores del museo adjudican a la ausencia de visitantes locales y las estrategias que, en función de la explicación encontrada, desarrollan para trascender el problema. Ya que en esta observación el museo da cuenta de condiciones propias de la experiencia sensible del lugar, las cuales inciden en la configuración y acceso a un pasado común. En este trabajo el museo pareciera identificar una racionalidad propia del espacio en la que se emplazan. Por ello es de interés para esta tesis observar los modos de rememoración que el Museo Móvil construye o habilita. Específicamente, busco demostrar por qué la acción de traslado parece abrir una nueva escena de configuración de un pasado común que antes permanecía obturada. En tal sentido pretendo reflexionar en torno a las disputas sensibles que se manifiestan en la búsqueda de nuevas modalidades de rememoración que el museo emprende. En ese marco me pregunto cómo el dispositivo creado cualifica la acción del recuerdo que su sistema promueve.

#### *Desplazamiento y rearticulación de la relación museo, memoria y espacio urbano*

Antes y después de su traslado la ciudad de Federación continuó siendo un emplazamiento con una densidad poblacional de pequeña escala, lo que aún hoy permite que los distintos integrantes de la comunidad -en general- se conozcan entre sí. A su vez, la extensión de la superficie urbana, también limitada, permite al transeúnte eventual recorrer en pocas horas las calles y espacios más importantes de la ciudad. Ambas características condicionan la percepción del museo histórico local, ya que los objetos que en él se albergan refieren a una historia y tradición cercana y familiar; a la vez que la pequeña escala de la ciudad otorga mayor presencia a la institución dentro del entramado urbano.

A pesar de que estas cualidades particulares del espacio urbano permanecieron vigentes luego del traslado, el desplazamiento de la grilla y la reconfiguración de su diseño afectó la función y percepción del museo dentro de la vida comunitaria en la ciudad. De este modo, en la vieja ciudad Federación el entonces Museo Regional representaba el lugar de la tradición, tanto porque arquitectónicamente era una de las piezas fundantes de aquel

establecimiento urbano (su iglesia fundacional), como porque en él se guardaban los objetos que hacían a la historia e identidad de lugar. Esta acepción del museo como el espacio en que se resguarda la identidad y la tradición es la que se vio afectada en la acción de traslado hacia el nuevo emplazamiento urbano.

El espacio de emplazamiento de la nueva ciudad se ofrecía para quien provenía de la vieja ciudad como un espacio hostil, donde no había ni edificaciones ni árboles previos. Nueva Federación era una ciudad que se instalaba con una arquitectura moderna (que homogeneizaba todas sus edificaciones en un estilo racionalista), en un terreno virgen sin marcas de historia previas. En ese nuevo contexto el museo -que como se refirió en la memoria descriptiva fue el único edificio que se trasladó intacto desde la vieja ciudad- devino marca y resto de un espacio perdido, además de extraño a la nueva configuración urbana. El desplazamiento afectó así la relación entre museo, memoria y espacio urbano que se establece en cada contexto.

Los museos de historia en espacios urbanos pequeños se desarrollan principalmente en relación a parámetros que hacen a la identidad de un lugar, aún cuando estos aparezcan como espacio relegados dentro de los programas de esparcimiento usuales en la vida comunitaria<sup>125</sup>. Usualmente además de ubicarse en un espacio arquitectónico que hace a la memoria del lugar, su patrimonio se constituye de los objetos que marcan diferentes hitos históricos de su espacio social y cultural. En estos espacios el museo pervive en su acepción más moderna, como espacio que legitima y testimonia el progreso de cultura, a razón de la cual se preserva la tradición y la herencia. En tal sentido, allí donde la historia de la comunidad se desarrolla, el museo de historia tradicional, en su rol de preservar, es la institución que provee a la ciudad cierta garantía de permanencia y progreso.

En cambio la situación diverge en el contexto que aquí estudiaremos, donde la trama urbana sufre un cambio drástico que hace que desaparezcan de su constitución todas las sedimentaciones históricas (previas al traslado) que hacían a la memoria cultural del espacio. En este marco, la persistencia del museo da cuenta ahora de lo inestable que

---

<sup>125</sup> En tal sentido es necesario recordar que el fenómeno sobre el que advierte Andreas Huyssen. Según el cual los museos adquieren una asistencia masiva a los museos y advienen piedra angular de las industrias culturales se haya implicado principalmente a las cualidades de las grandes metrópolis. Cf. Huyssen Op cit

puede advenir el espacio propio. En el nuevo contexto sensible que aporta el desplazamiento de la ciudad, la presencia del museo de historia como resto de un espacio arrasado adviene testigo que acecha la reconstitución de la ciudad. Un faro que recuerda la posible tragedia y pone en duda el establecimiento y desarrollo del nuevo entorno.

En esa operación resultan orada la acepción de museo como *memento mori* que Andreas Huyssen entiende como un aspecto mediante el cual esta institución satisface “(...) *la necesidad vital de raíces antropológicas: permite a los modernos negociar y articular una relación con el pasado que es también siempre, una articulación con lo transitorio y con la muerte, la nuestra incluida*”<sup>126</sup>. En Nueva Federación el salto material que se establece entre el museo y el nuevo entorno urbano impide el desarrollo de los nexos que hacen a esa condición de tránsito, en la que el espacio de la vieja ciudad y la nueva serían continuos.

El cambio del entorno material con el cual la institución se relaciona incide directamente en la condiciones de producción de la memoria cultural del museo. Si bien aquí es de mi interés indagar los aportes que el caso provee desde su especificidad, resulta interesante destacar el desplazamiento en torno a la función del museo que parece aquí condensar un cambio mayor. Aquel que de acuerdo a Rinesi afecta en general a la institución museo durante el siglo XX.

Así el autor refiere que las institución museo originalmente tenía como función “legitimar, [...], una cierta forma de memoria, y de validar al mismo tiempo, de ese modo, la hegemonía cultural, ideológica y política de los grupos que, en el presente, pueden promover una mirada del pasado como la prehistoria de este momento de realización plena de todo lo que entonces estaba contenido como pura potencialidad y ahora es desplegado cabalmente”<sup>127</sup> Esta primera función es la que permite al museo legitimar el presente y, podemos agregar, esta es la que se manifiesta en el Museo de las Regiones cuando -en tanto museo de historia local- provee al espacio urbano en el que se emplaza basamentos de su presente en desarrollo. La continuidad entre pasado y presente, a la que

---

<sup>126</sup> Cf. Huyssen, Andreas *En busca del tiempo perdido*, Mexico, DF, 2002. Pág 46

<sup>127</sup> Cf. Rinesi, Eduardo (comp). *Museos Arte e identidad Artesanías en la idea de nación*. Buenos Aires, Editorial Gorla, 2011, p 10

el autor refiere en esta acepción del museo, es aquella que se observa como continuidad material del Museo de la Regiones con el entramado urbano que lo contiene.

A continuación el autor advierte que en el siglo XX se produce una inflexión en la idea moderna del museo donde, a razón de que la humanidad ya no puede mostrarse a sí misma su propio pasado con el ademán edificante de antaño, el museo deviene espacio de memoria para que *la historia no vuelva repetirse*.

Entre las dos formas de museo que el autor conceptualiza se tensiona por un lado el museo como fundante de un tiempo en desarrollo y, por otro, el museo como marca de un quiebre temporal, donde el pasado ya no permite aportar a la idea de progreso original. En el caso de Federación el Museo de los Asentamientos encarna la segunda acepción vinculada al salto o corte temporal. Aunque en esta ocasión el mismo no se establece por la voluntad de un programa institucional sino que se hace evidente en los condicionamientos/ impedimentos perceptivos que el espacio del museo en relación, con la nueva trama urbana, genera sobre el visitante local. Para trascender el salto el Museo Móvil busco evaluar formas de reincorporar la inscripción de los sujetos en una historia que junto a la ciudad resultó afectada por el desarraigo. Para ello, este museo, instaló a través de intervenciones, siempre provisorias, desplazamientos que de algún modo volvieron a reponer las continuidades que el museo resituado no solo ya no producía, sino que además parecía obturar.

A los fines de comprender la particularidad del caso, propongo un recorrido por tres aspectos sensibles que los procedimientos del Museo Móvil incorporaron: el espacio desplazado, el sistema de visión como búsqueda y la palabra como acto posible.

### *El espacio desplazado*

La disputa espacial que el Museo Móvil encarnó se estableció en relación a la extrañeza que adquirió el emplazamiento del Museo de los Asentamientos en la trama urbana de Nueva Federación<sup>128</sup>. La absoluta disonancia arquitectónica del Museo de los

---

<sup>128</sup> No solo porque el museo alberga objetos que refieren a la historia de la vieja ciudad, sino porque su edificio en sí mismo es un elemento de otro tiempo que persiste como efecto disonante en el mapa de la Nueva Federación. Recordemos que dicho edificio corresponde a una iglesia de 1846 situada originalmente en

Asentamientos, reactualiza en su tensión material el cambio de condición drástica que supuso la mudanza. En ese marco el Museo de los Asentamientos se exhibe, aún hoy, como un ente extraño al espacio urbano que lo contiene, ya que su materialidad lo vincula a un espacio de experiencia distante espacial y temporalmente.

La presencia de lo distante y perdido, que románticamente como faro exhibe al exterior su campanario en ruinas, se ve reforzada por las investiduras que la memoria eclesiástica de su arquitectura otorga a la muestra permanente del museo [22, 23]. En ese entorno los trastos que conservan, pertenecientes a la vida cotidiana en la vieja ciudad, son testimonios que se presentan al visitante como reliquias de un pasado distante e inmutable.

Por todo lo dicho el Museo de los Asentamientos pareciera devenir un elemento negativo en la grilla de la actual ciudad. Sin procesos deliberativos el edificio encarna un salto abrupto a un pasado que -en esa modalidad- se devela hostil para quienes prosiguieron sus vidas en el nuevo espacio. Frente a esta tensión sensible la variable de movimiento que incorporó el Museo Móvil buscó trascender ese hiato temporal abrupto con el objeto de permitir una visión que hasta entonces parecía clausurada.

A partir de la identificación de una tensión sensible que el viejo edificio ejerce en la nueva trama urbana, la variable movimiento que el Museo Móvil incorporó supuso una operación estética destinada a reformular un acto de mirada sobre el pasado, que en el formato previo se presenta como violento frente a una memoria herida. La imposibilidad de acceso que se presentó en el Museo de los Asentamientos se transformó en el Museo Móvil en un acto de errancia. En ese sencillo gesto el movimiento, que había quedado paralizado en la presencia testimonial del edificio colonial, se reactualizó en un nuevo entorno y bajo una nueva modalidad.

La operación estética que en tal sentido produjo el Museo Móvil fue la de dar a ver la mudanza bajo una nueva acepción del movimiento, esta se plasmó en la condición de

---

la vieja ciudad y luego trasladada hacia Nueva Federación en forma íntegra bajo la dirección de dos arquitectos. Su arquitectura, marcos, ventanas y baldosas son testimonios de un espacio perdido. Los efectos del desplazamiento se señalan desde el exterior del edificio a través del campanario que exhibe deteriorado por efecto de mudanza.

tránsito de un Museo-carromato que parte y vuelve cada vez al Museo de los Asentamientos. En ese acto una cualidad del suceso que asedia la memoria de la comunidad fue repuesta en la arena pública. En ese movimiento, que el museo realizaba por los distintos barrios, los objetos de su colección se expusieron a la singularidad de espacios diversos. A través de la alteridad de las distintas situaciones y el carácter eventual que adquirió el pasado en tales ocasiones, el movimiento que cualifica el trauma<sup>129</sup> colectivo se instaló como objeto de intercambio. Y por otra parte, pareció que el eje de lo temporario, la muestra temporaria ejerció una relación con la propia historia del lugar. Una tensión entre lo permanente y lo transitorio en la enramada de la nueva modalidad.

A través de esta modalidad el museo buscó promover un acto del recuerdo. No la mera evocación por la exposición del acervo del museo, sino la construcción de un relato frágil y lábil que por esa misma característica permitiera que lo individual fuera condición, forma y sospecha de la memoria social. Es decir, si la evocación se limita a instalar una referencialidad de la memoria, la interrupción del recuerdo singular instala una dimensión dialógica, que por su propia naturaleza promueve la rememoración social como un acto de permanente búsqueda e interpelación del otro.

Este aspecto en que lo individual y colectivo se tensionan productivamente en la recuperación del pasado se vio destacado por el modo en que el mirar fue convocado por el dispositivo del Museo Móvil. La limitada extensión que poseía el despliegue expositivo del carromato requirió que quienes lo espectaban compartían la caja/mesa que hace de soporte [38, 39, 41, 42]. De este modo, dicho aspecto formal propició una percepción en compañía de otros junto a quienes los objetos adquirirían, en función de las experiencias convocadas en cada situación, diversos predicados. Esto implicó una diferencia en relación al Museo de los Asentamientos que plantea el recorrido en un espacio longitudinal en el que no necesariamente las miradas entre visitantes se cruzan y/o

---

<sup>129</sup> Comprendo el concepto trauma en su sentido freudiano: como aquello inolvidable que retorna y queda impedido de una rememoración completa. Vezzetti resalta de esta noción su aspecto productivo el cual reside en la disponibilidad de ese retorno en tanto potencial materia de trabajo en la cual los sujetos implicados pueden recuperar su responsabilidad y acción sobre el pasado Cf. Vezzetti Hugo, Sobre la violencia revolucionaria, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009. Pág. 31

encuentran, a lo que se suma una memoria de orden eclesial, sugerida por el espacio, que convoca la idea de peregrinaje e introspección<sup>130</sup>.

A su vez, la relación de traslado y movimiento se desglosó y complejizó a través del vínculo que se estableció con los visitantes. El Museo Móvil permitió intercambiar con una singularidad marcas de lo colectivo, singularidad que a su vez se vinculaba y producía el movimiento de otras subjetividades. Cada intervención del museo adquirió su forma de acuerdo a las características del lugar a intervenir y los interlocutores que participaban del evento. La memoria resultó así desplazada desde una vocación comunicacional a la recuperación del pasado como confrontación, sorpresa y encuentro. A partir de este procedimiento el dispositivo del museo permitió restituir a la arena pública una experiencia pasada sedimentada en los materiales que moviliza.

A través del errar como acción del museo en la trama de Nueva Federación y la acción de dar a ver vestigios preservados de la mirada en el espacio urbano (hasta entonces en el museo, los hogares o bajo el agua)- constituían una operación estética<sup>131</sup> mediante la cual un no dicho o pensado es dispuesto a un posible decir singular y colectivo a la vez. En tal sentido, la nueva situación de mirada creada por el Museo Móvil habilitó *cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido de lo insignificante*<sup>132</sup>.

Este aspecto que, la mirada sobre las condiciones materiales habilitó, proveyó el espacio para la emergencia potencial de un decir a través del cual se establecía la posibilidad de reevaluar las continuidades de una historia, hasta entonces distante en relación al presente

---

<sup>130</sup> Este concepto de mirada también se instala como hábito, idea de orientación y comportamiento en el espacio museístico. Como se sugirió al comienzo de esta tesis es precisamente esta cualidad la que proveyó el carácter radical de los museos cuando en el siglo XVIII a través del desplazamiento lineal en grandes galerías que disponían -a partir de entonces- la historia de la humanidad a la mirada individual y pública. Con el desarrollo del capitalismo aquella mirada que en sus orígenes disputaba la historia a la aristocracia conformó una nueva tradición. Por ello es el modo en que la experiencia figurativa se define dentro de cada institución y de acuerdo a las cualidades singulares del espacio en que intervienen, que estas pueden advenir o no un sistema crítico.

<sup>131</sup> Me refiero a un procedimiento que da cuenta de una racionalidad propia del régimen estético del arte. Lo estético de acuerdo a Rancière “no es un nombre para designar el terreno arte sino la configuración específica de ese terreno” y agrega “es el hecho mismo del arte, esa identidad de un saber y un no saber, de un obrar y un padecer.” Cf. Rancière Jacques. *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Editorial El estante, 2006. pp 24 y 38

<sup>132</sup> *Ibíd.*, p 23

del espacio urbano. A través de lo expuesto es posible comprender el Museo de Asentamiento al incorporar el dispositivo móvil porque observa que el cruce de la materialidad del espacio público, con la experiencia sensible particular de sus habitantes, adviene sustancial para despuntar un trabajo del recuerdo que dentro del museo tradicional permanecía impedido.

*La búsqueda como artefacto de visión.*

El movimiento por el cual el Museo Móvil se desplazaba por la trama urbana y volvía a ser guardado cada vez en el Museo de los Asentamientos capturó la errancia como una cualidad propia de la historia de la comunidad, es decir fue su misma estructura y procedimiento la que construyó una representación singular del pasado que buscó dar a ver. Ahora bien, esta misma cualidad constituyó también una modalidad mediante la cual el museo relevó testimonios nuevos sobre un pasado común, es decir a través de ella el museo encarnó también una acción de búsqueda. A partir del movimiento, el recuerdo comunitario se desglosó en la búsqueda de lo acontecido por diferentes barrios y generaciones. De la vieja a la nueva federación, de la escuela al hogar de ancianos, cada circuito develó un nuevo aspecto del recuerdo. A esta dimensión se agregó a su vez otra acepción, la búsqueda individual que el museo sugirió a los sujetos que implicaba. Por ello en algunos casos los objetos fueron dispuestos de modo que el visitante pudiera rastrear, en los archivos materiales que el museo presentaba, los vestigios o registros del espacio de la vieja ciudad. Así sucedió, por ejemplo, en el modo de disposición de chapas numéricas y archivos municipales [27].

Las dos escalas en que la búsqueda se figuró en el Museo Móvil (como acción del traslado del museo en la ciudad; o como búsqueda de los habitantes en los archivos/colecciones del museo) interpelaron una afección que tiene por objeto la pregunta por lo propio en la arena pública. Se trató de una estrategia de “reposición de la búsqueda” a la espera de que su eventual encarnadura habilitara la emergencia de procesos reflexivos que involucrarán lo social y lo íntimo, en diálogo y tensión. Si bien se entiende este resultado no puede ser garantizado por el museo, el mismo en tanto

educador público<sup>133</sup>, como en este caso aconteció, puede orientar sus procedimientos en la recreación de una búsqueda como forma de trabajo.

Errancia y búsqueda aparecen así como dos formas en que el Museo Móvil en sí representó un pasado común. En esa dicotomía<sup>134</sup> el museo creó una representación singular de la historicidad del sitio, que a su vez condicionó la aprehensión del visitante sobre el fenómeno expuesto. Es así que, en tanto representación, el Museo Móvil se instituyó como artefacto de visión que requirió de su visitante una *postura visual*<sup>135</sup>, la cual consistió en una acción de búsqueda individual en una situación colectiva. Marx W. Wartofsky considera que “si nuestra mirada es más que una actividad del ojo, si involucra lo que he llamado una postura visual o una intención visual, entonces ver el mundo de determinada manera es relacionarse con él de esa forma en nuestra práctica, estar dispuestos a actuar en él en relación con dicha construcción visual, informar nuestras actitudes y expectativas en concordancia con el escenario”<sup>136</sup>. De este modo, es posible pensar que el Museo Móvil buscaba a partir de su estructura promover un sistema de visión en el que se destacará los impedimentos y el carácter de agente que los visitantes pueden adquirir en relación al relato del pasado común, pautando una modalidad específica. Se instaló para ello una postura y una intención que buscó incidir en la elaboración de una nueva representación sobre el pasado común.

En tal sentido, como contrapuesto, resulta significativo analizar el campanario en ruinas del Museo de los Asentamientos que como artefacto parece haber incidido en la

---

<sup>133</sup> Tomo esta noción de Paul Ricoeur quien define los educadores públicos como instituciones que ayudan en el trabajo comunitario de deliberación sobre el pasado de un modo similar al procedimiento que emprende el trabajo del analista con su paciente dentro del espacio del consultorio. Paul Ricoeur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1999, p. 39.

<sup>134</sup> Caracterizo el vínculo como dicotómico debido a que en la misma cualidad se traman dos aspectos contrapuestos en relación a la afección traumática. Mientras la errancia refiere a un conflicto irresuelto que adopta la forma de una memoria que reitera una acción sin poder resolverla, la búsqueda enfatiza por el contrario el aspecto de trabajo que esa misma modalidad de rememoración adquiere.

<sup>135</sup> El término *postura visual* refiere a una posición corporal y relación corporal en la visión, de acuerdo a Wartofsky la postura visual es controlada por el objeto visionado. En tal sentido, el autor sostiene “las condiciones de lo visionado son correlativas a las convenciones de representación” es decir que toda representación instituye un *escenario visual* esto es “el particular conjunto de reglas o instrucciones que una forma de representación dada impone como la condición normal o correcta de visualizar esa representación” Cf. Wartofsky, Marx W. “Visual Scenarios: The role of representation in Visual Perception” en *The Perception of Pictures Volume II*. New York, Academic Press, 1980. Traducción Ximena Murillo

<sup>136</sup> *Ibíd.*

conformación de una mirada distante, a modo de un gran contrapunto que observa desde lo alto el posible, ingreso o paso, del visitante eventual, se instala en tal sentido como una ruina de la vieja Federación. La relación de vértice y altura, junto a la distancia del patio perimetral que rodea el edificio a modo de atrio, instalan la condición de ruina como elemento inaccesible a la acción del visitante. Por ello, aquí también es posible observar como el artefacto mismo del museo condiciona la visión del pasado como objeto de nuevos predicados.

### *La voz como acto posible*

Al observar las limitaciones que el Museo de los Asentamientos presentó en la recuperación del pasado, los trabajadores del museo concibieron como principal objetivo del Museo Móvil *lograr un cambio de actitud de los federaenses*<sup>137</sup>. Progresivamente las intervenciones del Museo Móvil, que dieron a ver su colección en nuevos contextos cada vez, encontraban que quienes asistían a revisar los objetos que el museo trasladaba comenzaban espontáneamente a ofrecer anécdotas y relatos sobre la propia experiencia de la mudanza. Por esta razón el museo decidió incorporar un grabador para registrar la aparición de esos relatos, dos aspectos de esta iniciativa invitan a reflexionar sobre el modo en que el Museo Móvil comprendió -desde su práctica- el testimoniar. El primero de estos aspectos se vincula con la decisión de implementar el uso de grabador solo en aquellos casos que esto no supusiera una restricción o limitación en quien realizaba la acción del relato; el segundo aspecto se vincula con un descuido en la creación de un archivo y potenciales usos de estos testimonios por parte del museo, ya que los mismos se encuentran hoy sin catalogar o perdidos para la consulta.

El primer aspecto manifiesta una voluntad prudente y cuidadosa en torno al acto del testimoniar, el segundo expresa una ulterior pérdida de interés sobre el testimonio en sí ante una nueva modalidad de uso. Me pregunto entonces, entre un aspecto y otro, cuál es la cualidad del testimoniar que despertó la atención del Museo Móvil y por qué.

---

<sup>137</sup> Gisela Santiago, 16 de marzo del 2012, Federación, Entre Ríos.

La diferencia entre una y otra situación se trama en la acción presente en la primera situación y ausente cuando esta deviene registro. De esta manera el valor del testimonio parece centrarse en su calidad de experiencia. Es decir, en el deseo de hablar a partir de una irrupción ocasionada por la re-disposición del pasado en un nuevo entorno familiar, un espacio de tránsito cotidiano. Se destaca en este sentido el acento que los gestores del museo otorgan a la cualidad sorpresiva del dispositivo generado.

Distintas reflexiones en la historia oral<sup>138</sup> coinciden en que el testimonio se comprende como una forma adoptada por los movimientos sociales en el marco de crisis de representatividad política, por esta razón se lo ha vinculado como forma de reposición de un juicio o voz relegada, documento o denuncia de una verdad oculta o soterrada<sup>139</sup>. En estos casos el valor del testimonio se vincula a su ser efecto de una realidad o expresión de una experiencia ya acontecida, de las cuales se erige como garante, también en estos casos el testimonio se vincula al fundamento de una identidad relegada. En ambos casos el testimonio se instaura como depositario de una verdad aún cuando esta es vinculada a un proceso declarativo que toma en cuenta la fragilidad de la memoria.

A través del caso que ofrece el Museo Móvil de Federación es posible afirmar que el testimonio no se estableció aquí como fundamento de una identidad, en tal sentido no se vinculó el mismo a una pretensión definitoria o afirmativa sobre la misma. Esto es porque los testimonios no fueron valorados por su calidad descriptiva de un pasado dado o de la experiencia de vida de individuo, sino que los mismos adquirieron valor como elementos que abrieron el decir sobre un objeto y movilizaron en ese intercambio la arena pública. El testimonio como experiencia, como acto lo que pone en valor es la capacidad de los sujetos de decir y deliberar, su finalidad se trama en la situación en la que el mismo acontece y no en la elaboración de un relato que luego se autonomice de dicha experiencia.

---

<sup>138</sup> Pueden consultarse los artículos reunidos en AAVV. La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XVIII, N°36, 2do semestre, Latinoamérica Editores, 1992.

<sup>139</sup> Asimismo se asocia la emergencia del testimonio como género a la crítica del discurso monológico de la modernidad Cfr. Achugar. H, "Historias paralelas. Historias ejemplares" en La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XVIII, N°36, 2do semestre, Latinoamérica Editores, 1992

De este modo, el caso que pone en evidencia el Museo Móvil desplazó el énfasis del testimonio en tanto garante o fundamento de un determinado predicado sobre la realidad, hacia el medio por el cual se buscaba recuperar una forma de deliberación pública sobre un pasado compartido a través de experiencias singulares. Por ello a fin de destacar y ampliar la nueva acepción que la institución descubrió en su práctica recurre a la noción de *atestación* planteada por Paul Ricoeur. Lo que este término refiere no se vincula a la certeza sino a un acto de confianza en otro, reemplazando el “creo que” del testimonio por un “creo en”, se resalta así de acuerdo al autor la dimensión fiduciaria de un acto del habla dirigido a deponer un juicio sobre el pasado. Dicha fidelidad se fundamenta en la capacidad de permanencia del recuerdo, aspecto que desplaza la cuestión de la memoria de un problema gnoseológico hacia un problema de acción. De este modo el valor del relato no se vincula a un problema de adecuación (entre lo dicho y lo acontecido) sino a su capacidad de mantenerse en el tiempo acechado siempre por un horizonte de sospecha que le es constitutivo. Se establece así un énfasis sobre la memoria como acontecimiento en que el intercambio se sucede. La noción de atestación adquiere relevancia para la comprensión de la singularidad que el Museo Móvil plantea en tanto pretende articular en su constitución acción, lenguaje y presencia de los sujetos que intercambian sobre un pasado común.

Los dos aspectos antes mencionados del Museo Móvil, que expresan la puesta en valor del acto del habla por sobre su registro, refieren a esta articulación del decir en acto. Por ello, resulta también relevante que el objeto del museo se defina en relación a una *actitud* más que a una recuperación patrimonial. De acuerdo con esto es posible afirmar que la búsqueda del Museo no es la recuperación de un relato sino la de una capacidad del sujeto como productor de historia. Se desplaza el interés del valor verdad sobre la historia a la restitución de la autoridad del sujeto en su escritura. El énfasis, en este caso y en plena relación a la particular situación histórica en la que el Museo Móvil busca incidir, no es el relato histórico sino el sujeto recordante<sup>140</sup>. Por ello considero que, de acuerdo a la labor

---

<sup>140</sup> Aunque en el procedimiento se cualifiquen aspectos de la experiencia histórica para su eventual elaboración.

del museo, el recuerdo se plantea fundamentalmente como experiencia. Esta dimensión singular supone por un lado la sospecha permanente sobre el emergente narrativo que cada nueva situación instaura. Sospecha que abre la rememoración como acto colectivo y que en el Museo Móvil se vincula a la apertura de un espacio público. Por otro lado la experiencia resalta también el vínculo vital del sujeto con el objeto del recuerdo.

La perdurabilidad de esta forma de figurar y decir el pasado, que toma como su contenido la acción, solo deja como legado los residuos de una experiencia a aquellos que han tenido posibilidad de participar del surgimiento del relato. La perdurabilidad del testimonio se limita a esta característica sin poder trascender en la forma de un legado documental, es posible por ello inferir que la pretensión de permanencia en el marco del Museo Móvil se manifiesta sujeta al tiempo en que el museo se traslada. En esta operatoria en la relación que el Museo Móvil establece en relación a la producción de un decir, observamos nuevamente que lo provisorio se presenta como cualidad que hace a la modalidad de trabajo de la institución<sup>141</sup>.

La posibilidad de la palabra que el sistema del museo habilita se haya plenamente implicado con la imposibilidad misma de ese decir, aquel que se observa como punto de partida para la construcción del dispositivo móvil. En tal sentido Agamben considera “el testimonio es la relación entre la posibilidad de decir y su tener lugar, sólo puede darse mediante la relación con una imposibilidad de decir, sólo, pues como *contingencia*, como un poder no ser.”<sup>142</sup> Y agrega: “Tal contingencia se refiere, en el sujeto, a su poder tener o

---

<sup>141</sup> Resulta significativo incluir en este análisis, que busca considerar la relación entre palabra y experiencia en la acción del testimonio, el modo en que El Museo del Puerto y El Museo Taller Ferrowhite producen y trabajan sus archivos. Ya que en estas instituciones también se advierten desplazamientos en los modos en que el testimonio se produce y utiliza. Si bien en ambas instituciones la construcción de archivos orales es sustancial para la reflexión sobre la singular historia de la localidad, estos no son recuperados como documentación de un hecho al que se hace referencia y que debe completarse. Sino que lo acontecido se cifra en las cualidades de la palabra que atesta, por ello las diferentes producciones del museo (gráficas y visuales) enfatizan las particularidades materiales de la historicidad con la que se trabaja a fin de reflexionar sobre la constitución de artefacto de percepción críticos en la recuperación del pasado. En las figuraciones o morfología que las palabras adquieren el museo visibiliza las sedimentaciones históricas de un oficio o la experiencia histórica de determinado espacio socio cultural. Es decir que la historia se cifra en estos casos en la superficie de la palabra.

<sup>142</sup> Véase Agamben Giorgio *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo sacer III, Valencia, España, 2005. p 152

no tener lengua. El sujeto es, pues, la posibilidad de que la lengua no esté en él, de que no tenga lugar o, por mejor decir, de que sólo tenga lugar por medio de la posibilidad de que no exista, de su contingencia. El hombre es el hablante, el viviente que tiene lenguaje, porque *puede no tener* lengua, es capaz de infancia. La contingencia no es una modalidad entre otras junto, a lo posible, lo imposible y lo necesario: es el efectivo darse de una posibilidad, el modo en que una potencia existe como tal. Considerada desde el punto de vista de la potencia, es un acontecimiento (*contingit*), el darse de una cesura entre un poder ser y poder no ser”<sup>143</sup> De este modo, entre el poder decir y el poder no decir el museo incorpora a su trabajo la materia contingente que habilita la posibilidad de volver a trabajar y decir en una arena que tensa entre lo singular y lo colectivo la experiencia común. La acción provisoria del museo parece destacar en tal sentido el valor de lo contingente para pensar en tal sentido las potencialidades del testimonio más allá de las pretensiones comunicacionales priorizando la posibilidad de experiencia de los individuos en un espacio histórico en que la misma resultado deteriorada.

### **Conclusión: La mudanza como forma de ver**

Gisela Santiago relata que cuando se mudó tenía 9 años y que la impresión de que su abuela había cambiado radicalmente, en el paso de la vieja a la nueva Federación, lo manifestaba en el enojo que observaba hacia ella. Con los años comprendió que la historia de la nueva ciudad supuso un terreno lleno de hostilidades para esta generación y recuerda “*mi abuela volvió a ser la de la vieja Federación cuando recuperó la práctica de hacer dulces*”<sup>144</sup>. El relato además de representativo en torno a las incidencias que tuvo la mudanza sobre las subjetividades del lugar (en tanto Gisela Santiago representa a las generaciones más jóvenes que participaron de la mudanza y vivieron el padecimiento de los adultos en relación al traslado), resulta significativo también en la voz de quién fue una de las impulsoras del Museo Móvil.

La anécdota enfatiza el lugar de la acción para reconstituir subjetividad horadada por una experiencia colectiva dolorosa. Así también en las tres características que se destacaron

---

<sup>143</sup> Ibid., pp 152-153

<sup>144</sup> Gisela Santiago, 18 de junio del 2009, Federación Entre Ríos

del Museo Móvil es posible observar una preocupación que articula, entre la acción y la inclusión de lo contingente (encarnado en las situaciones de mirada siempre eventuales que el museo instituía), procedimientos críticos del recordar. Tales procedimientos se dirigieron a instaurar un trabajo en el que museo y comunidad colaborarían para desarraigar los objetos de la memoria de un régimen que resultaba expulsivo, aquel que dentro del Museo de los Asentamientos determinaba los predicados legítimos y los órdenes causales que clausuraban la procesualidad crítica de la rememoración<sup>145</sup>.

El diagnóstico que el Museo de los Asentamientos observó sobre un padecer común, que se figuró sensiblemente en la relación museo- ciudad- memoria, permitió a la institución evaluar un sistema de acción también sensible a fin de desandar los no pensables que se manifiestaban como impedimentos para el recuerdo en la experiencia de la nueva ciudad. En su desplazamiento el Museo Móvil conformó una experiencia figurativa<sup>146</sup> que reactualizaba, a través de su performance, la condición de desarraigo. Esta reiteración a su vez se acompañaba con diversas estrategias de mostración y registro que se dirigían a habilitar una escena de deliberación sobre el trágico suceso común. El desplazamiento

---

<sup>145</sup> Cualidades que Rancière atribuye al *régimen de representativo* el cual opone al *régimen estético* que se caracteriza como cierta forma de aprehensión de lo sensible, experiencia específica que suspende conexiones ordinarias, diferente a la dominación. En tal sentido este último resguarda un espacio para la alteridad que permite al autor inscribir también en relación con el psicoanálisis. Cf Rancière, J, *El inconsciente estético*, Buenos Aires, del Estante, 2006. En esa tensión entre lo representativo y lo estético es posible establecer los modelos de memoria que también pone en disputa el Museo Móvil de Federación.

<sup>146</sup> Esta experiencia se determina a partir de un cuerpo y una mirada que se despliegan espacio - temporalmente a través de los condicionamientos sensibles dispuestos por un espacio museístico singular (las cualidades de su arquitectura y montaje). Victor Stoichita señala bajo esta modalidad los museos escenifican en cada época, según criterios diferentes, la relación entre historia universal y destino del individuo. De este modo el autor explica cómo, por ejemplo, a través de la relación ex- posición / puesta en historia de la obras de arte, en sus comienzos la estructura del museo buscaba la prolongación de la mirada de acuerdo a la vocación historicista del siglo de las luces. Esta modalidad, que requería una espectación prolongada de espacio, buscaba enfatizar la cadencia del tiempo. El museo introducía así un sistema de exposición sincrónico que establecía una ruptura con el sistema diacrónico de lectura requerido por el sistema de la galería/colección. En ese cambio, de acuerdo al autor, la contemplación moderna de la obra museística se enfoca como un viaje espacio- temporal. En nuestros días las cualidades de este viaje se fragmentan y aceleran en relación a un nuevo modelo de museo dominante dentro de la industria cultural, pero lo que permanece es el vínculo entre un despliegue requerido en el mirar y una determinada reflexión sobre el patrimonio o acervo expuesto. En dicha articulación se definen las diversas experiencias figurativas. Véase: “El Museo y la ruina. El museo como ruina” en Stoichita, Victor *Cómo saborear un cuadro*, Madrid, Cátedra, 2009

perceptivo, la búsqueda como artefacto de visión y el valor de la palabra en acto confluían en la elaboración de una experiencia en la cual museo y comunidad trabajaban sobre un pasado común restituyendo en cada momento una alteridad. Aquella que se instalaba como cualidad de un acto de exhibición que era en situación.

Los diversos aspectos desglosados que signaron la operatoria del Museo Móvil sujetaban lo provisorio a un aspecto vinculado a la historicidad del lugar. El carácter eventual de esta institucionalidad se configuró en relación privilegiada con los sujetos que fueron afectados por la experiencia de traslado, y actuando sobre un aspecto particular del problema que los asedia en la recuperación de ese pasado, vinculado a aquellos impedimentos sobre el recuerdo que trascienden el lenguaje. En tal sentido observo que el carácter crítico que la movilidad del museo en sus diversas dimensiones adquirió, se vincula a que esta estructura capturó en su forma cualidades específicas que caracterizaban las urgencias de la comunidad en la que se emplazó.

Finalmente el dispositivo destaca la relación entre lo singular y lo colectivo. Primero porque su trabajo residió en la aparición de los sujetos particulares en la acción de decirse en relación a ese pasado y segundo porque en el procedimiento se imprimió la historicidad del espacio sobre él que reflexionaba.

Fuera del evento de apertura y despliegue, el mismo carromato en situación de tránsito instalaba en un entorno extemporáneo el desplazamiento que signa la historia del lugar. Resulta significativo que el Museo Móvil en tal sentido volviera permanentemente al espacio estable del Museo de los Asentamiento, y que en los últimos años haya permanecido como objeto museificado para finalmente ser repintado a fin de ser utilizado para fines turísticos en la municipalidad<sup>147</sup>. El Museo Móvil estuvo activo durante dos años, luego su actividad cesó por no encontrar un asidero institucional en el que mantenerse. Fue entonces museificado como un objeto más dentro del Museo de los Asentamientos. Aún así queda planteada la pregunta de si por su modalidad de acción

---

<sup>147</sup> Vale destacar en este punto que aunque el museo integrará también a su circuito la zona turística, en estos casos la experiencia no parece resultar tan rica como en el resto de los espacios. La diferencia parece estribar que en el circuito turístico los sujetos interpelados no comparten la experiencia histórica que el museo plasma en su modalidad de acción.

hubiera podido continuar. El carácter provisorio que signaba su estructura- pensada en relación a una urgencia que asaltó el modo en que la comunidad, y específicamente las generaciones que padecieron la experiencia del desarraigo, procesaron el pasado- instala la duda sobre la justificación de dicha trascendencia en el tiempo. En tal sentido, considero, la contingencia que se observa en la formas que permean a la estructura del museo afecta también su posible permanencia.

Resulta relevante mencionar que si bien el Museo Móvil posee una tradición (aquella que refiere a las bibliotecas o cines ambulantes), no se trata aquí de adjudicar a la misma un carácter crítico en sí misma. Más bien, lo que este capítulo intenta destacar, es la cualidad móvil del museo que adviene crítica porque en su constitución supo recuperar una singularidad sensible del espacio en que busca intervenir. El movimiento es lo que parece haber quedado estancado en el desplazamiento último del Museo de los Asentamientos. Sujeto al nuevo entorno urbano, totalmente extraño, la arquitectura eclesiástica del museo parece enfatizar la inmovilidad del pasado que contiene. Es lo móvil como cualidad de museo lo que permitió recuperar un aspecto del suceso singular que adviene ahora modalidad de mirada crítica en la reflexión sobre un pasado común. De este modo lo que se construyó fue una experiencia singular por ello no quedó archivo. Sobre el resguardo de una memoria comunitaria, se privilegio la experiencia singular.

## **CONCLUSIONES PARTE I: Producción social del espacio y desplazamientos sensibles en la configuración del recuerdo.**

Las tres instituciones aquí estudiadas trabajan en torno las transformaciones de la ciudad y su impacto, dando cuenta a través de sus procedimientos de los impedimentos locales que evidencian una "verdad negativa" en torno a la propia historia. De este modo, los tres casos aportan desde lo particular para reflexionar y poner en crisis una totalidad establecida. Es así que el fragmento local-particular pone en crisis una lógica cultural de multinacionales, de un sector más de servicios (el puerto) que de industria (los talleres cerrados). O en el caso de Federación, el Museo Móvil, tensiona a partir de la diversidad que ofrecen los trastos de la vieja ciudad puestos en movimiento, la aparente uniformidad y retiro de lo público que sedimenta el entramado urbano de Nueva Federación<sup>148</sup>.

Es así que los artefactos culturales estudiados suponen, como elemento común, la confrontación de materialidades históricas constitutivas de su espacio. De este modo en los tres casos se distingue una oposición entre las arquitecturas de hormigón (en las arquitectura de la empresas portuarias y el diseño urbano de Nueva Federación<sup>149</sup>) y las arquitecturas más tradicionales de los diferentes núcleos urbanos que cada museo recupera (las arquitecturas secas o construcciones de chapa y madera denominadas “casas cajón” en el caso de Ingeniero White, los diversos tipos de residencias más tradicionales tanto de Ingeniero White como de Vieja Federación, que utilizan/utilizaban ladrillo o barro). A su vez en esta misma oposición interviene la relación diferencial con la

---

<sup>148</sup> Es necesario destacar que diversos aspectos de lo público, no contemplados en la trama original progresivamente, comenzaron a incorporarse en la vida social a partir del advenimiento de la democracia. Cómo es el caso de la plaza pública mencionado en el capítulo sobre el Museo Móvil. El museo tensiona los impedimentos aún que permanecen y son factibles de señalar en el trabajo con la trama urbana.

<sup>149</sup> Se destaca la utilización del hormigón recurrente en las construcciones realizadas durante el dictadura. A modo de ejemplo es posible mencionar: La terminal de Omnibus de Retiro, las escuelas de la capital construidas durante la gestión de Cacciatore, así como las autopistas de Buenos Aires durante el mismo periodo, las construcciones de la represa Yacyretá, o las ampliaciones y reformas de los estadios de River, Velez Sarsfield y Rosario Central en ocasión del mundial '78.

naturaleza que cada modelo constructivo establece: las arquitecturas portuarias que avanzan sobre el mar produciendo contaminación, junto a la exclusión de la naturaleza que supuso la planificación original de Nueva Federación. Del lado opuesto es posible mencionar la memoria en la naturaleza a través de los modos de plantar que integran el Patio del Museo del Puerto, o la memoria de la vegetación de la Vieja Ciudad de Federación que en la nueva ciudad se encarna en el arduo trabajo de uno de los habitantes que sufrió el traslado, como puede ser el de Ademar Dri. Esta persona creó por iniciativa propia un parque público trasladando todas las especies autóctonas que habían quedado al otro lado del río luego de la mudanza. La naturaleza desplazada por el hormigón es, en las prácticas que los museos recuperan, soporte de memoria y tradiciones. Dichas tradiciones advienen disruptivas en relación el modo dominante que adquiere la configuración del espacio social.

Si como sostiene Henri Lefebvre el capitalismo ya no se apoya solamente sobre las empresas y el mercado sino también en la producción del espacio. La cuestión que se observa en tensión, en el trabajo de los museos, es justamente la producción social del espacio que adviene mediante su historización objeto de disputa, en el que se contienen a su vez acepciones diversas de la memoria y el recuerdo. Según el geógrafo el espacio social -en el desarrollo del capitalismo- deviene abstracto; aspecto que, de acuerdo al autor, se expresa en el uso del hormigón. Por ello sostiene dicho material “tiene propiedades bien definidas, especialmente la de ser espacio de la propiedad. Estas propiedades -que le son particulares en tanto espacio- consisten en ser óptico y ser visual. No es un espacio sensorial que interesa al conjunto del cuerpo; es un espacio óptico, que entraña problema de signos, de imágenes, que se dirige únicamente a los ojos”<sup>150</sup>. Frente a este modelo, el trabajo de los museos consiste en reponer las tensiones sensibles que supone la expansión de la mencionada materialidad en la producción social del espacio. De allí que lo particular y los desplazamientos sensibles analizados advengan críticos al modo dominante que adquiere la configuración del espacio. Dicha reposición de la

---

<sup>150</sup> Cf Henri Lefebvre “La producción del espacio” en *Papers: Revista de Sociología*. Año 1974, Núm 3, pp 219-229

particularidad requiere del ingreso de la experiencia que sedimenta los espacios. A través de este sistema el recuerdo que se configura desde lo singular adviene un elemento crítico en relación a las transformaciones contemporáneas que afectan al espacio y comunidad con la que los museos trabajan.

El recorrido realizado en esta primer parte de la tesis a partir de los casos singulares que presentan el Museo del Puerto y Museo Taller Ferrowhite, de Ingeniero White (Provincia de Buenos Aires) y el Museo Móvil de la ciudad de Federación (Entre Ríos) demostró cómo los museos comparten una reflexión en torno a la mirada. De este modo, a través de diferentes modalidades- que identifico como el conflicto, la ruina y el movimiento- la configuración del recuerdo requiere formas de aprehensión del mundo en estrecha relación con la historicidad de sus espacios.

A partir de allí estos espacios instituyen un trabajo de mirada que requiere un acceso diferencial al conocimiento, similar al que Walter Benjamin observa en la praxis del coleccionista, caracterizada por permanecer en el momento experimental del concepto<sup>151</sup>. Esta acepción del conocimiento supone una crítica al lenguaje comprendido como sistema cerrado de representación, a la vez que establece un quiebre en la oposición entre la mirada y lo mirado. El trabajo de los museos supone, de este modo, una violencia sobre los objetos que alberga y sobre los que reflexiona y que los expone a nuevas miradas, un acto en que los objetos de sus colecciones se resisten al sistema de referencia que los contenía en su contexto original y dentro del museo se abren a nuevos enunciados. Sus propuestas suponen una invitación a penetrar el mundo material a través de la mirada, lo que implica una disposición nueva del cuerpo en la consideración del propio entorno y en sus modalidades de aprehensión del mismo.

Los diferentes problemas locales analizados en los capítulos determinan diferentes resistencias a ver los objetos del modo en que tradicionalmente se exponen en el sistema

---

<sup>151</sup> Según Agamben en la consideración que Benjamin realiza sobre el coleccionismo se asiste a una pérdida de valor del objeto en términos funcionales que va acompañada de un nuevo valor al que él denomina el *valor-extrañamiento*. En este sentido el rescate del objeto mediante la mirada del coleccionista produce un desvío, una interrupción temporal. En el resituarse del objeto frente al sujeto, habilita una actitud reflexiva sobre los pasados contenidos en su memoria material. Véase: Giorgio Agamben, “El ángel melancólico”, *Pensamiento de los confines*, 2000, N° 8, pp. 153-158.

museístico. Las diferentes mediaciones (los carteles e interruptores del museo del puerto, el encierro de la colección, la mirada de la ruina en el Museo Taller Ferrowhite y el desplazamiento al exterior de su acervo por parte del Museo Móvil), buscan activar el recuerdo a partir de modalidades que ponen en crisis los modos establecidos que adquiere la memoria local (la empatía, el impulso a llenar los espacios o la imposibilidad de la palabra) en torno a los traumas que afectan a la comunidad.

La operatoria que Benjamin rescata del coleccionista tiene que ver con la diferencia que su mirada deposita sobre un objeto haciéndolo desentonar del sistema que usualmente lo contiene. En ese sentido, el objeto logra violentar un orden establecido y, en ese acto de interrupción, el sujeto que mira recupera una autoridad sobre el relato<sup>152</sup>.

Del mismo modo el recorrido realizado permite establecer que los museos aquí estudiados se enfrentan al carácter estable, reiterativo y literal de la memoria y adscriben al recuerdo con el fin de permitir un trabajo que propicie un vínculo atento a la vida. De este modo, identifiqué dos formas en las que el trabajo del recuerdo se expresa: en el primer caso a través de la búsqueda e instauración de un espacio de deliberación e intercambio comunitario y, en el segundo, a partir de las asociaciones inusitadas que promueve la presencia de la ruina donde el recuerdo adviene de forma pasiva. Entre estas dos formas de recuerdo se comprendió la valoración de lo contingente en la rememoración y se definió un sujeto privilegiado en relación al cual los museos establecen una operación que se dirige a trascender las heridas que afectan a la memoria local.

A partir de todos estos avances parciales es posible identificar un movimiento pendular en el que la mirada y el recuerdo se tensionan en relación a distintas acepciones del lenguaje o formas de nombrar y relacionarse con el mundo. La primera consiste en evidenciar el carácter convencional o la intencionalidad de un sistema de representación establecido, y la segunda en inaugurar nuevas formas de decir el mundo. En ese vaivén los museos ejercen un trabajo que va desde el extrañamiento del espectador hacia un vínculo más atento y permeable a la vida del mundo en que el museo se emplaza. Es decir, en ese

---

<sup>152</sup> En este sentido afirma Agamben “la experiencia no tiene su correlato en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir en la palabra y el relato” Véase Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2007, p 9.

movimiento pendular, en que mirada y recuerdo se tensionan, se dirime el trabajo crítico y la recuperación de un tiempo vital dentro de las instituciones estudiadas.

Esto conforma a los museos como modelos de instituciones que se relacionan con lo que hay de vivo en una cultura. De allí que el trabajo con la mirada y el recuerdo promueve la elaboración de sus contenidos en un terreno inestable que les permite incorporar las singularidades, disputas y contradicciones del espacio en que se insertan.<sup>153</sup>. En la inclusión de lo contingente de la vida cotidiana los museos que esta tesis estudia descubren que el problema de la mirada se presenta como algo ineludible, ya que se ofrece como último lugar desde donde recomponer la calidad de vida de la comunidad a través de la restauración de un espacio de intercambio entre sus distintos miembros, donde los mismos vuelven a hacer y decir en la arena pública.

El trabajo de mirada que estos museos realizan los compromete en primer lugar como institución, que debe reconocer las formas en que la mirada se contaminó a partir de los cambios acontecidos en la vida portuaria o ribereña, según el caso. A la vez que observar las formas de experiencia de la comunidad para, desde allí, promover un desplazamiento de las maneras instituidas del mirar, así como desplazarse ellos mismos a las formas de mirada que conviven en la comunidad.

En este trabajo que los museos promueven no hay conceptos previos que determinen el rumbo hacia el que dirigen sus programas museográficos, sino que estos se reformulan en función de los problemas que el contexto presenta. En el caso de Federación el Museo Móvil su acción y existencia se limitó a un problema específico que comprende sobre todo a las generaciones afectadas por el traslado de la ciudad.

En todos los casos es posible afirmar que tanto el trabajo del recuerdo, como el trabajo de la mirada se traman en función del presente de la comunidad con la que trabajan. Por ello la gestión dentro del museo compromete una acepción procesual y abierta en la

---

<sup>153</sup> En tal sentido es posible interpretar la afirmación que Sergio Raimondi realiza: “Sin duda el problema básico de las instituciones que se presentan desde el orbe de la vida cotidiana es ese: el de que la vida diaria se vuelve un nivel autónomo en sí mismo, de algún modo separado del resto de las disputas y tensiones que hacen a una sociedad” Véase: Sergio Raimondi, *Una cajita de fósforos suecos, un lazo de amor en un bidón, los silos enormes de Cargill. Anotaciones sobre el Museo del Puerto de Ingeniero White*. Texto inédito, abril del 2010.

construcción del conocimiento no solo como un trabajo del museo hacia la comunidad, sino también como un trabajo reflexivo sobre su propio hacer, el que se inquieta y reformula a través de una premisa prioritaria basada en la escucha. A partir de tal objeto es que los museos de Ingeniero White reformulan y crean nuevas operaciones que determinan el modo en que su estructura pueda permanecer en diálogo con el acontecer comunitario. A la vez que es este mismo aspecto el que impulsó al Museo de los Asentamientos a crear el Museo Móvil.

Por ello, ante el cambio vertiginoso inducido por el avance del capital en el puerto, los museos de Ingeniero White, emprenden sus programas en el espacio de una derrota desde donde buscan asegurar un espacio de supervivencia para la experiencia dentro de la comunidad. Ante la tragedia de un destino inexorable se enfrentan a la muerte, la cual no solo se expresa en la terrible mutación del ecosistema sino en la alienación y extrañamiento de los sujetos que poseen una memoria herida ante la pérdida de distintos espacios de sociabilidad y prácticas que anteriormente hacían a la vida del puerto. Es esa misma experiencia de la muerte la que reinstaura la conciencia del trabajo comunitario como el terreno de un organismo vivo y cambiante. Por ello estos museos se instauran como modelos de institución que toman lo vivo de una cultura, su cualidad más significativa reside en encontrar los espacios de vitalidad que persisten en la derrota, así los habitantes de White disputan un espacio y un tiempo expropiados y en ese acto rehabilitan la posibilidad de recuperar la alegría y la autoestima.

La atención sobre lo contingente requiere de los museos un trabajo sobre la propia mirada institucional donde la misma sea permeable a los cambios y necesidades de la comunidad. Lejos de la reformulación de estos lugares el museo trabaja con sus contradicciones y singularidades a fin de no detener su vida, y como miembro activo de la comunidad introduce tensiones e impulsa a la deliberación sobre las propias prácticas. Dentro del complejo organismo donde estos se insertan, el trabajo del recuerdo y la mirada devienen acciones sustanciales desde donde disputar el espacio y tiempo necesarios para bregar por las posibilidades de la experiencia en la comunidad. La presencia de lo contingente,

cambiante, perecedero otorga al museo una vitalidad<sup>154</sup> sujeta a la deliberación e intercambio en función de las necesidades y urgencias que advienen a la comunidad. Por ello se vuelven fundamentales dentro de estas instituciones las nociones de mirada y recuerdo como trabajo, es decir, en plena confrontación, reevaluación y negociación con el entorno.

Además la noción de trabajo supone una acción constante que consiste en la creación de una forma para un objeto, que siempre resguarda un espacio de opacidad. En tal sentido se observó que las mediaciones que inicialmente ofrece el museo sobre su colección constituyen un primer impulso para develar multiplicidad de sentidos y disputas que hacen a la materialidad de una cultura. Dichas mediaciones conforman un primer acto de apertura que se continuará en un denso trabajo perceptivo donde ambos museos ponen el acento sobre el propio espacio y su singularidad, pero no como abstracción sino en la eventualidad de un taller, una merienda o un recorrido.

Aquí la política del museo adquiere su dimensión estética donde lo sensible es abierto a nuevos usos, reparticiones y sentidos. De allí su trabajo con lo fragmentario y la filiación con las formas de un lenguaje poético que promueven, dentro del museo, un espacio para la especulación contemplativa y la imaginación.

Andreas Huyssen afirma que “la mirada al objeto museístico puede proporcionar una conciencia de la materialidad opaca e impenetrable del objeto, así como un espacio anamnésico dentro del cual sea posible captar la transitoriedad y la diferencialidad de las culturas humanas. A través de la actividad de la memoria, puesta en marcha y nutrida por el museo contemporáneo en su sentido más amplio y más amorfo, la mirada museística expande el espacio cada vez más encogido del presente (real) en una cultura de amnesia, obsolescencia programada y flujos de información cada vez más sincrónicos e intemporales, el hiperespacio de la era de las autopistas informatizadas que se avecina”<sup>155</sup>

---

<sup>154</sup> Retomo aquí a Andreas Huyssen quien propone ver el museo “[...] como una institución más vitalizadora que momificante en una época empeñada en la negación destructiva de la muerte: el museo, pues, como sede y campo de reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, la identidad y la alteridad.” Véase *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 46.

<sup>155</sup> *Ídem*, p.73.

Huysen realiza esta afirmación en el marco de un trabajo que considera principalmente las mutaciones del museo dentro de la industria cultural, es decir, guiados principalmente por una lógica del consumo. Los museos que aquí se trabajaron no pertenecen a este universo sino que por el contrario se insertan en la temporalidad extensa de las prácticas comunitarias de una localidad de provincia, las cuales frágiles, resisten a un contexto en el que el espacio cambia vertiginosamente merced al ingreso del capital en el puerto o el avance del turismo.

La pequeña escala del museo de provincia parece proveer a estas instituciones de una potencialidad que se expresa en el tiempo extenso de la localidad, la dimensión del espacio plausible de ser recorrido, la posibilidad de la comunidad de reconocer una experiencia y memoria en común, así como la familiaridad de las distintas identidades con las que el museo trabaja. Pero no son estas las características que otorgan a estos museos su radicalidad, sino su capacidad de elaborar un dispositivo que se relacione con las configuraciones espacio- temporales del lugar en que se inserta. En esta noción los museos no son radicales por los contenidos que poseen sino por el sistema de acción que sus estructuras habilitan y gracias a este sistema dichos contenidos se mantienen vitales, ya sea a través del trabajo deconstructivo que lleva a cuestionar las representaciones del mundo o por el espacio creativo en el que la comunidad enuncia nuevas formas.

Trabajo del recuerdo y trabajo de la mirada comprometen a las subjetividades que participan del museo en una acción de transformación sobre los materiales de la cultura. Dicho sistema de acción supone el ingreso del tiempo en la actividad cognitiva, lo que a su vez mantiene a estas instituciones distantes de las formas que mirada y recuerdo adquiere dentro del régimen de identificación y/o repetición. Con este sistema propuesto el museo ofrece zonas de indeterminación donde lo propio adviene extraño otorgando espacios abiertos al decir. Mediante estos espacios la capacidad de comprensión se ve perturbada e impulsada hacia el desplazamiento constante. Es así que a partir del presente trabajo es posible considerar que el museo puede habilitar un espacio diferencial desde donde promover un trabajo que dinamice y mantenga vivo el espacio de deliberación y reflexión, a partir de una capacidad de escucha que contemple a su vez espacios de

indeterminación para el advenimiento de asociaciones no reguladas provenientes de la comunidad. Por ello resulta relevante la afirmación de Koselleck, quien considera: “Sin acciones lingüísticas no son posibles los acontecimientos históricos; las experiencias que se adquieren desde ellos no se podrían interpretar sin lenguaje. Pero ni los acontecimientos ni las experiencias se agotan en su dimensión lingüísticas”<sup>156</sup>

En tal sentido, trabajo de la mirada y trabajo del recuerdo permiten que ingrese el impacto del mundo a partir de un trabajo constante con el momento experimental del concepto. Conocimiento, percepción y memoria interactúan de este modo en una actividad procesual que compromete una comprensión estética del mundo. Esta forma de conocimiento supone una estructura abierta que se inscribe irreductiblemente en el tiempo y requiere inquietar los presupuestos establecidos a la vez que considerar en ese acto la materialidad y la contingencia del mundo con lo que los sujetos recuperan su responsabilidad y estima (en tanto se reconocen como dueños de su acción). Partiendo de dicha forma de comprensión del mundo quizás sea posible recuperar la relación entre espacio de experiencia y horizonte de expectativas perdidos en la modernidad y con ello restituir a los sujetos su capacidad de acción y la posibilidad de transformación del espacio en que viven.

---

<sup>156</sup> Citado en Oberti, Alejandra/ Pittaluga Roberto. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 2006.

**PARTE II**  
**DE LO SINGULAR A LO COLECTIVO**  
**La producción del recuerdo en el obrar del arte**

## **PARTE II INTRODUCCIÓN: El obrar del arte en la producción de modos críticos del recuerdo. Los artistas de lo colectivo hacia mediados de los años 90**

### **Introducción**

En esta segunda parte de la tesis me propongo indagar cómo los artefactos artísticos producen sistemas críticos del recuerdo, a partir de la introducción de lo singular en la consideración de las configuraciones culturales colectivas. Para comprender la modalidad que caracteriza al obrar del arte en la producción del recuerdo, me concentraré en el estudio particular de un conjunto de producciones artísticas que se desarrollan en la Ciudad de Buenos Aires. Estas obras se abocan a la reflexión de lo social colectivo en un tiempo crítico de la construcción de memoria en la Argentina, hacia mediados de los años 90.

De este modo, observo, en el periodo mencionado se asiste a la emergencia de nuevos procedimientos que se encuentran en estrecha relación con un proceso de crisis y reconfiguración de las instituciones y formaciones de lo artístico. En estas producciones artísticas, observo que se manifiestan diversas consideraciones en torno a lo colectivo (en los modos de producción, en los sujetos implicados, en los materiales) que confluyen en la construcción de sistemas representacionales que cuestionan los modelos de identidad y experiencia que la cultura neoliberal establece. De este modo, las obras que aquí se estudiarán manifiestan articulaciones específicas de un proceso cultural en el que confluyen: procesos de subjetivación social; la constitución de un nuevo canon artístico; las vivencias personales de los artistas en torno a las diversas crisis de lo público durante el periodo.

Para desentrañar el problema y encuadrar los próximos capítulos, en el primer punto de esta introducción, estudiaré los procesos de formación e institución de lo artístico que en los años 90 afectan a un conjunto de artistas que comienzan a considerar lo colectivo

como problema y material de trabajo (en adelante artistas de lo colectivo). Luego se indagarán los modos de producción desarrollados por estos artistas durante esos años. Finalmente, a partir de allí, propongo detenernos en una experiencia concreta de su obrar, a fin de estudiar la modalidad que adquiere el pasado en sus representaciones.

### **Procesos de formación e institución en el arte hacia mediados de los años '90**

Aquí propongo indagar los procesos de la formación e institución que conforman la estructura del sentir desde la que trabajan los artistas de lo colectivo. Estos términos tal como los refiere Raymond Williams, permiten comprender los procesos culturales con los que lo artístico trabaja, como procesos activos. A través de estos se trama la organización e interconexión de significados, prácticas y valores que un determinado orden social incorpora. Así, las instituciones permiten el establecimiento efectivo de las tradiciones, a la vez que constituyen procesos complejos, específicos y contradictorios de incorporación de un rango selecto de valores, prácticas y significados como fundamentos de lo hegemónico. Los procesos de formación, a su vez, comprenden a aquellos movimientos y tendencias de la vida intelectual y artística que tienen influencia significativa en el desarrollo de un proceso cultural. Estas, sostiene Williams, mantienen una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales<sup>157</sup>. Desentrañar ambos conceptos en el proceso a estudiar permitirá comprender las obras como sustancias activas de la vida cultural y social. Siguiendo la perspectiva del citado autor, este estudio se propone considerar el proceso cultural no como determinante, sino observando las tendencias y movimientos que resultan operativos y constituyentes de las obras a estudiar. A fin de comprender los procesos particulares de institución y formación que afectan a los artistas de lo colectivo, consideraré: los procesos de subjetivación social que permearon su hacer; la reconfiguración de la escena artística y las vivencias de estos artistas en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes.

La reforma del estado durante los años 90 y el proceso de globalización que la acompañó afectó las configuraciones de espacio y tiempo de la sociedad, incidiendo no solo a gran

---

<sup>157</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009. Pág. 152

escala, sino también en los contextos locales y sus experiencias sociales. En ese marco la administración de la cultura, que adopta parámetros del mercado, junto al proceso de desregulación estatal, inciden en la producción de una dinámica des-colectivizadora. Maritella Svampa vincula este proceso a un cercenamiento de la ciudadanía social a través de una crisis económico- social (pérdida de derechos laborales y sociales) y una crisis política (crisis de participación y acceso a las decisiones). La autora advierte, cómo se termina de

erosionar definitivamente el modelo de ciudadanía asociado al estado de bienestar. Por ello el periodo se caracteriza por una fragmentación de la ciudadanía de acuerdo a tres ejes diferentes: la propiedad (individual), el consumo (en sus distintas subespecies) y la auto-organización (colectiva). A partir de allí afirma que durante los años 90 se consolidan tres modelos de ciudadanía: el modelo patrimonialista, el modelo del consumidor y el modelo asistencial-participativo<sup>158</sup>.

En este entorno las posibilidades de acción de los sujetos y formas de construcción de la identidad se redefinieron. Federico Schuster advierte que en la globalización propia del fin de siglo XX “(...) la subjetividad aparece al mismo tiempo exacerbada y amenazada. Lo primero por el peso que adquiere en la construcción de opciones de vida con enorme impacto global. Lo segundo, por la ruptura del anclaje de seguridad y confianza que significan las rutinas aprendidas y las identidades fijas. (...)”. En relación a este proceso el autor sostiene “Cuando las rutinas son desafiadas por las situaciones de cambio, pierden capacidad causal, y la decisión se hace al mismo tiempo más importante (*decisiva*, si no fuera una reiteración) en términos del resultado de la acción y su impacto mundano.”<sup>159</sup> Por ello el autor sostiene que en los años 1990’s en nuestro país el carácter

---

<sup>158</sup>El modelo patrimonialista se vincula al ciudadano propietario y la auto-regulación como base de la autonomía individual; el modelo del ciudadano consumidor proponía de acuerdo a la autora una suerte de inclusión preferencial mediante el consumo, este modelo se relaciona al régimen de convertibilidad del periodo menemista; Finalmente, el modelo asistencial-participativo refiere según la autora al modelo de ciudadanía restringida propuesto por el modelo neoliberal para los sectores más vulnerables. Se trata de programas sociales focalizados implementado por la gestión estatal y controlados en forma constante por las agencias multinacionales de crédito. Cf Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus, 2010

<sup>159</sup> Véase Schuster, Federico L., “Política y subjetividad: el desafío de la complejidad en las ciencias sociales de fin de siglo”. En *Ágora*, num 6 verano. Año 1996, pp. 153-163

fragmentado de la protesta social se vinculó “a un proceso de singularización de las demandas con alta localización, poca continuidad temporal y escasa fortaleza identitaria”<sup>160</sup>.

De estas consideraciones se extraen dos aspectos que resultan primordiales para comprender cómo la situación referida incide en los procesos de formación de los artistas de lo colectivo. El primero es que estos artistas en sus procedimientos se hacen eco de la emergencia de diversas experiencias de resistencia, particularmente compartiendo con ellas la acción y despliegue en el espacio público; el segundo aspecto es que dada la crisis identitaria del periodo y lo fragmentado de los procesos de subjetivación que se suceden en la arena social, el imaginario de la nación que aparece en sus producciones se instala como forma de resistencia.

La nación como motivo será el modo de reponer identidad e historia y aportar desde allí a los procesos de singularización que se observan en las prácticas que se extienden en lo social. Frente a una hegemonía cultural que declara el fin de la historia, estas obras proponen la historia como sistema de acción y configuración del recuerdo. Esta operación permite la inclusión de la diferencia y lo local en un contexto de globalización que impulsa diversos aspectos de la cultura hacia el sentido contrario. En ese marco la nación adviene configuración concreta de heterogeneidad, impulsada por la crisis contemporánea de identidad, busca resaltar sentidos de pertenencia que como se observará en el desarrollo de este escrito serán históricamente cualificados en las obras a estudiar<sup>161</sup>.

Contemporáneamente a los mencionados procesos de subjetivación, acontece la concreción de un proceso de reconfiguración y consolidación de un nuevo canon artístico que se identificará, a través de la crítica y sus actores como “arte light” o “arte del Rojas”. Dicho canon se conformó, como lo advierte Natalia Pineau, en oposición a los parámetros de la tradición anterior -representada por los artistas de la transvanguardia- donde lo

---

<sup>160</sup> Schuster, Federico; “Las protestas sociales y el estudio de la acción colectiva”, en Naishtat, F., Schuster, F., Nardacchione, G. y Pereyra, S. (comps.) *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea* Buenos Aires, Prometeo, 2005, pp 46

<sup>161</sup> Sobre las variaciones culturales y operatividad del concepto de Nación. Cf: Alejandro Grimson, *los límites de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp 160 y 163

pictórico, la importancia del gesto y la expresividad, aportaban a la identificación de una estética que se comprendía como vinculada a lo ideológico y lo político<sup>162</sup>.

Fue de este modo que las disputas que fundamentaron la emergencia del nuevo canon artístico instaló la comprensión del sistema de Bellas Artes como elemento conservador vinculado a modelos de artistas y modos de producción de una tradición anterior, portadora de valores contrarios a los problemas del Rojas. El nuevo canon instaló, en tal sentido, un modelo de artista que no requería formación, autodidacta, que extrae su saber de experiencias ajenas a las academias de Bellas Artes.

En alternancia a este proceso, hacia mediados de los años 90 se produce la emergencia de otras modalidades de hacer arte que, por sus intereses y en relación a las condiciones de producción de su tiempo, definieron nuevas formas de trabajo y circulación de lo artístico. Las tradiciones e innovaciones que estos nuevos actores traían, hizo que sus prácticas se comprendieran, en ese momento, a la luz del antagonismo que había dado emergencia al nuevo canon y que prevalecía como configurador de lo artístico. Es necesario destacar que los artistas de lo colectivo provenían en su mayoría de escuelas de Bellas Artes públicas, y en general se egresaron y comenzaron a desarrollar sus prácticas como artistas en el mismo tiempo en que el canon referido se estaba formando. Los artistas de lo colectivo trabajaban desde procedimientos tradicionales como la pintura, el grabado o la escultura, y buscaban un posicionamiento político de sus prácticas. Por esta razón, desde el campo hegemónico, el obrar de estos fue comprendido como aquello que en su proceso de instauración el nuevo canon del arte había rechazado. Es decir, se lo

---

<sup>162</sup> Natalia Pineau define el proceso de constitución de dicho canon se desarrolla entre fines los años 80 y principios de los 90, y el mismo conlleva de acuerdo a “una dislocación de la estructura significativa de lo artístico”. Dicha dislocación se expresó en la constitución del antagonismo arte político/ arte light, categorías que la autora comprende como significantes vacíos del arte que por aquél entonces se encarnaron en la oposición entre el arte de los 80 y las prácticas emergentes que Gumier Maier promovía desde su gestión en la galería del Rojas. A partir de aquí la autora sostiene que ya a inicios de la década de los 90 “El rojas” comienza a instalarse como un significante universal, que se extiende a todo el periodo.

Este canon que se constituía a partir de prácticas artísticas que se identificaban con lo femenino y lo doméstico, a través de procedimientos como la decoración y el bordado, se caracterizó por la discusión el género y la sexualidad artística. Véase: Natalia Pineau, “*Arte light / Arte político. Dislocación y antagonismo en el campo artístico de Buenos Aires en la década de 1990*”, ponencia presentada en *XXX International Congress of the Latin American Studies Association (LASA)*, San Francisco (California), 23-26 de mayo de 2012.

vinculaba a un arte político, machista y conservador por su relación con las tradiciones de la Bellas Artes y recurrencia a motivos de lo nacional. Este aspecto permite comprender la tensión que se establece en un diálogo entre los artistas Luis Benedit<sup>163</sup> y Eduardo Molinari. Luego de su primera muestra individual en el espacio Liberarte, Molinari es entrevistado por el primero a fin de evaluar su trabajo para la Galería Ruth Benzacar. Sobre este momento recuerda Molinari:

“En el 94 (...) fui a conocer a Benedit, y ahí fue donde se clausuró totalmente la posibilidad de ingresar a la galería. Ahí fue donde yo me enfrenté con esto que es que había alguien, gente que estaba operando para producir un tipo de artista y que para ese tipo de gente yo no tenía nada que ver. Primero me dijo que tenía que salir de las sombras, que tenía que ser más luminoso y positivo, entonces me trajo un objeto que era como una cajita con una rana que se movía. Y me dijo: ¿para vos esto es arte? Y yo le dije: Sí, yo no lo haría, pero sí es arte. Me dice: Bueno esto es arte, lo hace Sebastián Gordín. Un artista que tiene 21 años y él tiene signo positivo.

Ahí yo ya me di cuenta que estábamos en un problema, que yo para él tenía signo negativo.

Y me preguntó: ¿cuál fue el último artista argentino que te interesó? A lo que respondí: Carlos Alonso en el Bellas Artes. Me dijo: Ja, Carlos Alonso, muy buen pintor de “cuadritos”, y agrega: lo que vos tenés que entender es que el arte no cambia el mundo.

(...) y ahí fue el único momento en que yo me atreví a enfrentarlo (...) y le dije: discúlpeme nosotros estamos ahora sentados acá hay un cuadro suyo, acá atrás, y ese cuadro suyo a mi me afecta. Me cambia, no me es indiferente lo que está atrás de usted. No me dijo nada el tipo, pero...nunca más me llamaron”<sup>164</sup>.

Dicha polarización de la escena artística fue obturadora de algunos aspectos que los artistas poseían en común, sobre todo en lo referido a la reflexión sobre el trabajo en el arte que, en uno y otro caso, establecían consideraciones en torno a lo artesanal. Al mismo tiempo que se reducían los aspectos diferenciales que esta nueva generación de artistas aportaba en relación a sus antecesores.

La reconfiguración de la escena artística supuso la aparición de nuevos actores e instituciones promotores de nuevos espacios públicos de circulación y formación artística,

---

<sup>163</sup>Benedit era artista de la galería Ruth Benzacar, a la vez que junto con Pablo Suarez dirigía el Taller Barracas. Ambas instituciones fueron importantes en la construcción del canon referido.

<sup>164</sup> Eduardo Molinari , 6 de setiembre del 2013. Entrevista con la autora

en su mayoría desarrollados por emprendedores privados, a excepción de la Galería del Rojas que aporta a dicho proceso desde un ente público (Centro Cultural Ricardo Rojas perteneciente a la Universidad de Buenos Aires). Entre ellas la “clínica como modalidad de enseñanza artística; la emergencia de un nuevo coleccionismo; la multiplicación de premios y/o salones ligados a la aparición de fundaciones y creación de espacios de exhibición”<sup>165</sup>. El formato de la clínica se vinculaba a una legitimación en torno al hacer, donde la obra comienza a ser considerada como el desarrollo de un proyecto que requiere supervisión esporádica e intercambio con otros colegas en diferentes momentos de su desarrollo productivo. Este sistema, con el acompañamiento de otras instituciones, procuró instalar la producción local en relación con el mainstream internacional del arte. Estos modos de trabajo resultan ajenos a los artistas que esta tesis comprende, dado que por su formación permanecían más vinculados a la noción tradicional de taller, lo que suponía la especialización en una técnica y el seguimiento regular de un docente afín a la práctica elegida. Por otro lado estos artistas entran en tensión con los modos de profesionalización internacionales que requiere el nuevo canon, en tanto sus prácticas consideran materiales y problemas plenamente locales.

En este sentido se destaca la forma inusual en que el artista Patricio Larrambebere accedió a un beca para realizar la residencia de Posgrado en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam y los problemas que se le presentaron en la producción de obra durante sus estudios de posgrados en el exterior. Esta beca formó parte de las nuevas tendencias que hacían su aparición en la escena artística para aportar a un nuevo modelo de profesionalización del arte fuera de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes (ENBA)<sup>166</sup>. El caso de Larrambebere ofrece un desvío a esta situación en tanto el artista realiza directamente su presentación a la institución holandesa, lo que sin proponérselo le permitió transgredir los criterios de selección locales. Pero el siguiente

---

<sup>165</sup> Cf: Natalia Pineau “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística” en Isabel Balddassarre/ Silvia Dolinko (ed) *Travesías de la Imagen*, Buenos Aires, Edutref, 2012. pp 606-633.

<sup>166</sup>Cf: “Nuevas formaciones artísticas” y “Globalización bienalización” en Andrea Giunta, *Poscrisis: Arte argentino después del 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009

problema se le presenta al artista cuando, trabajando en el exterior, observa la impronta fuertemente local que su trabajo poseía. Ya que las pinturas y acciones que hasta entonces había realizado, trabajan en torno a las transformaciones del espacio vinculadas a la historia nacional y requerían en tal sentido un espectador y unos materiales que no se ajustaban al modelo de formación al que asistía. A esto se agrega que el proceso creativo se ve afectado por una mirada de la crisis del país desde el exterior. Es así que el artista decide realizar una serie de pinturas y performance en relación a un viejo galpón de almacenamiento, ubicado del lado Este del puerto de Amsterdam, el cual poseía un gran cartel con la leyenda Argentinie [1]. Es importante destacar que esta parte del puerto se encontraba inactiva. La performance que realizó el artista consistió en llevar, en triciclo de reparto tradicional, sus pinturas hacia el mencionado galpón para exponerlas allí. Por su condición, el viejo depósito de mercancías parecía referir a un momento perdido de la producción nacional, por lo cual ofreció un lugar apropiado para la realización de su trabajo. Fue así que realizó allí una colgada de diversas obras, vinculadas al registro de espacios colectivos, tales como clubes, industrias nacionales o cines que en nuestro país estaban en proceso de extinción<sup>167</sup>. El caso resulta interesante en tanto demuestra cómo las condiciones de producción que las prácticas que estos artistas requerían, se contraponían a los modelos de profesionalización que promovía la escena artística recientemente instaurada. Volveré sobre este punto en el siguiente apartado.

---

<sup>167</sup> Para más información sobre los trabajos realiza en relación al mencionado edificio véase <http://www.argentinie.freeservers.com/> consultado en octubre 2013



[1] Presentación de pinturas y video que registra la performance de traslado de obras a un galpón abandonado en el Puerto de Amsterdam realizada por Patricio Larrambebere, 1999. Foto archivo Larrambebere

Ya hacia fines de los años 80 los artistas que se encuentran estudiando en las ENBA vivencian una progresiva crisis y deterioro del sistema, el cual se expresaba en la falta de conexión de los profesores y los contenidos con las nuevas búsquedas del arte contemporáneo. En este sentido, Larrambebere comenta que se le presentaba un problema en tanto su interés se orientaba a la pintura figurativa y sus profesores venían de la abstracción (como Brizzi y Vidal). Aunque destaca ellos eran los que más le permitían hacer, frente a otros con que aún sostenían la imposibilidad de uso saturado del color. De acuerdo al artista, la búsqueda de nuevos procedimientos y los procesos creativos hacia fines de los años 80 y principios de los 90, quedó sujeta principalmente a las inquietudes y diálogos que los estudiantes realizaban entre ellos, en los márgenes de la institución.

Allí intercambian impresiones sobre las tradiciones locales y compartían con un grupo de compañeros el interés por el Pop Británico. Del mismo modo, el artista Eduardo Molinari relata que en sus años de formación en la escuela de Bellas Artes se impartía una historia del arte muy acartonada, “que no llegaba nunca al siglo XX y menos aún al siglo XX local”, en tal sentido recuerda:

“Las vanguardias no estaban presente y si estaban presente no tenían ningún arraigo. Ninguna cosa que vos dijeras qué podes tomar de ahí para hacer acá. Era realmente una historia del pasado. También creo que tiene que ver más con el sistema de Bellas Artes, en el sentido que se fomentaba más la idea de que vos tenías que enraizarte en una tradición y no que eso sea algo que se venga para adelante. Cobraba más sentido que vos dijeras: bueno yo me siento más identificado con el impresionismo o con Leonardo Da Vinci y que eso te guiara, y no qué es lo que puedo traer de Leonardo Da Vinci a mi práctica actual”<sup>168</sup>

La crisis y tensión en el sistema de enseñanza artística público se hace visible en el proceso de implementación de la Ley Federal de Educación<sup>169</sup>, donde en los procesos asamblearios, tomas y reestructuración interna observan diversas posturas. Entre aquellos que bregaban porque no se perdiera el formato tradicional de la escuela, donde predominaban los talleres prácticos, y quienes estimaban el paso de terciario a universitario permitiría jerarquizar el sistema de enseñanza. En relación a esta última postura, se proponían una serie de asesorías técnicas (destinadas a compensar el taller tradicional) la cuales se ajustaran a las búsquedas particulares de los estudiantes, aunque estas nunca llegaron a implementarse. El cambio de la condición de terciario al universitario de la institución, buscaba también por parte de los actores una renovación capaz de incorporar la transdisciplinariedad que parecía requerir la transformación de lo artístico. Los artistas de lo colectivo – particularmente los que trabajaré en los próximos capítulos- vivenciaron como estudiantes la crisis de la institución entre los años 86 y 90.

---

<sup>168</sup> Eduardo Molinari, 6 de setiembre 2013. Entrevista con la autora

<sup>169</sup> En el año 1996 surge IUNA como institución creada por el Decreto Nacional del Poder Ejecutivo 1404-3/12/96 por medio del cual se produce un proceso de unificación de diferentes conservatorios, escuelas e instituciones terciarios y superiores de arte –el Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”, la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, el Instituto Nacional Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Arte Dramático “Antonio Cunill Cabanellas”, el Instituto Nacional Superior de Danzas y el Instituto Nacional Superior de Folklore.

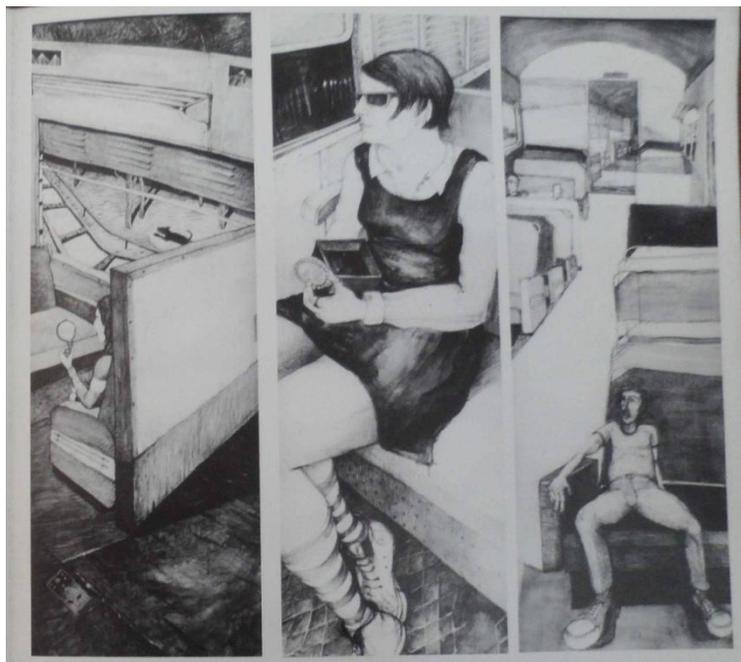
Luego a partir del año 96 se incorporarán a la docencia dentro de la misma escuela, por lo que su paso a la producción artística en la arena pública estuvo signado por el proceso de crisis de estas instituciones. Al terminar sus carreras docentes muchos de ellos experimentaron que su formación les impedía incorporarse a la escena artística, lo que los impulsó a reflexionar sobre sus propias prácticas y generar nuevas formas de producir fuera de la escena dominante. Por ello, luego de dar cuenta de los procesos de formación e institución en relación a las prácticas que los artistas de lo colectivo desarrollaron, en el próximo punto propongo ahondar sobre las características particulares y modos de producción que estos artistas adoptaron.

### **Modos de producción y configuración en los artistas de lo colectivo**

¿Cuáles fueron las modalidades y condiciones de producción que en el arte permiten identificar, hacia mediados de los años 90, una nueva tendencia donde la consideración de lo colectivo aparece como problema y materia de trabajo? Para comenzar a reflexionar sobre el tema introduzco brevemente algunas consideraciones en torno a la emergencia y caracterización de la mencionada tendencia.

Una preocupación común entre estos colectivos fue el registro y experiencia de la realidad, en ese marco, la pintura como documento y el artista como testigo serán enunciados que buscarán instalarse en las prácticas. En tal sentido es relevante mencionar la muestra “Quitaescencia”, que los artistas Eduardo Molinari, Patricio Larrambebere y Janine Smirnoff realizaron en una sala del Centro Cultural Recoleta hacia 1996. En esta muestra los artistas partían del Retrato de Giovanni Arnolfini, un cuadro del pintor flamenco Jan Van Eyck. El trabajo se centraba en la forma con la que el artista había decidido firmar el cuadro “Jan Van Eyck estuvo presente”. A partir de este concepto, que los artistas recuperaban de la historia del arte, presentaron diferentes pinturas de su autoría. El catalogo que acompañó la muestra contiene la reproducción de un tríptico, realizado por los tres artistas en forma conjunta, en la que se observan diferentes personajes -tal vez autorreferenciales- que viajan en un tren, al mismo tiempo incluía una foto en la que se registraba a los tres artistas viajando juntos. Un texto en su interior sostiene “Las huellas del futuro en la calles del pasado”, la idea de tránsito sobre un

escenario urbano común, la del artista como testigo que produce registros y el concepto de producción colectiva comenzaban ya por entonces a desarrollarse.



[1] Foto del catalogo de la muestra quintaescencia. Obra grupal (tríptico) “Ferrocarriles Argentinos” 140 cm x 150 cm. Tinta y lápiz sobre papel

Hacia el año 1996 diferentes artistas, formados en su mayoría en el sistema de enseñanza artística pública comienzan a encontrarse, agruparse y desplegar sus producciones en el espacio público. Se conformaron así los colectivos de arte ETC y el GAC (Grupo de Arte Callejero), los que coincidieron en la realización de performances y señalamientos públicos, en ocasión de los escraches que por entonces comenzaba a emprender la agrupación HIJOS, también emergente. Otros grupos que se constituyeron por aquellos años fueron: “Hecho por artistas” integrado por Gabriela Larrañaga, Ivana Martinez Vollaro, Patricio Larrambebere, Silvina D’alesandro, Eduardo Molinari, Eugenia Castillo, Hernán Santos, Mariela Marabi, Gustavo Roldán, Patricio Bosch y Ana Noya. Muchos de los cuales conformaron luego el “Grupo Cimarrón” compuesto por Silvina D’Alessandro, Patricio Larrambebere, Gabriela Larrañaga, Eduardo Molinari y Ricardo Pons, y hacia 1998 la “Agrupación ABTE”, inicialmente conformada por Patricio Larrambebere y

Javier Martínez<sup>170</sup>. Varios de los artistas que integraban “Hecho por artistas” y más tarde “Cimarrón” provenían de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyredón y de la carrera de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Este grupo coincidía en la elección de referencias de la pintura figurativa nacional tales como Antonio Berni, Miguel Diomede, Carlos Alonso, Lino Enea Spilimbergo, entre otros. Y, como se mencionó, la formación de estos artistas se desarrolló en instituciones orientadas hacia los modos tradicionales de la Bellas Artes, sin embargo hacia mediados de los años 90 estos actores comienza a desplazarse hacia nuevas formas de trabajo:

“Dejamos atrás esa cosa de nuestra formación, esta separación entre disciplinas y de obligación de estar sujetos a la nobleza de los materiales y esta cosa de legitimación a partir de estructuras como los salones y todas estas cosas. Nos interesó mucho más -creo que por los intereses propios- porque afloraron más las historias de cada uno: la historia de Patricio [Larrambeberé] con el tren, la historia mía con ‘la historia’. Entonces eso nos llevó, casi naturalmente a otras territorialidades, a la necesidad de dialogar con otra gente y con otros lugares. Porque además a nadie le importaba eso en el mundo del arte en ese momento, o sea si hubiéramos intentado llevar – como creo de hecho muchos lo intentamos- esas herramientas al mundo del arte... de alguna manera no es que nadie lo intentó, se intentó un diálogo con lo que estaba pasando y a nadie le importaba ni los trenes, ni la historia, ni los indios, ni los gauchos, ni nada”<sup>171</sup>

Ante la reconfiguración de la escena del arte, estos artistas comenzaron a indagar en torno a qué era ser contemporáneo en el arte en aquel momento histórico y cuáles eran los espacios y “contextos” que sus prácticas requerían. En ese marco muchos se encontraron en un taller, grupo de estudio, que en forma privada dictaba por entonces Fabiana Barreda cuya propuesta ofrecía una introducción al trabajo de diversos artistas contemporáneos. Allí los artistas estudiaron la obra de Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Cindy

---

<sup>170</sup> “La Fundación Boletos Tipo Edmonson (ABTE) es un proyecto creado en 1998 por Patricio Larrambeberé y Javier Martínez. Desde su fundación ABTE se dedica a la organización de un archivo de boletos ferroviarios, estudia su diseño, evolución y organiza muestras, y edita su propia publicación acerca de la gráfica ferroviaria (el bolezone). ABTE organiza acciones directas de preservación y apropiación en diferentes espacios (...)” en <http://www.patriciolarrambeberé.org/trabajos> consultado en abril del 2013. Sin embargo la conformación de la agrupación varía, en tal sentido el artista advierte “No es una asociación es una agrupación y no tienen ningún tipo de reglamento de nada, cualquiera puede ser de la agrupación, cualquiera puede dejar de serlo, no es una cosa institucional. No hay una intención de que sea una cosa institucional si bien hay una serie de sucesos que empiezan a surgir que dan cuenta de que para alguna gente sí lo es” En entrevista con el artista realizada junto a Agustín Diez Fischer el 29 de mayo del 2012

<sup>171</sup> Eduardo Molinari, 6 de setiembre del 2013. Entrevista con la autora

Sherman, Nan Goldin, entre otros. Impulsados por estas nuevas búsquedas y al calor de la movilización social, la apropiación de espacios comenzó a instalarse en ellos como una práctica desde donde reflexionar en torno al retiro de lo público.

Ante el desarrollo y consolidación de una escena artística dominante que se experimentaba reticente a las búsquedas y tradición en la que estos artistas se reconocían, y el avance de la crisis económico-social, la pregunta por el contexto adquirió cada vez más fuerza. La escena dominante fue percibida como endogámica, vinculada a un grupo social selecto con parámetros de pertenencia restringidos, y en relación a una búsqueda estética vinculada a lo gay con la que estos artistas no se identificaban<sup>172</sup>. Por otro lado esta reconfiguración se acompañó de un modelo de producción orientado a los parámetros del campo internacional promovido a través de workshops, talleres internacionales y bienales extranjeras. Aspectos que también eran antagónicos a los modos en que estos artistas pensaban su hacer, más abocado a lo nacional y los oficios del arte que, si bien se desplazaban a la acción y la performance, convivieron con el uso de procedimientos tradicionales como la pintura y el collage.

Todos estos aspectos contribuyeron a que la emergencia de estos artistas fuera comprendida en oposición a la estética del Rojas, en tanto como ya se mencionó, sus modos de trabajo reiteraban aspectos de la tradición frente a la cual estos actores disputaron inicialmente la escena artística.

Esta distancia resulta significativa para comprender los procedimientos que orientaron el trabajo de estos artistas de lo colectivo. En tanto en ellos la pregunta por el contexto

---

<sup>172</sup> En esa línea Eduardo Molinari relata: “Estos hacen rancho aparte: no te saludan, no existís. O perteneces a ese núcleo armado por ellos, o no existís más. Se suma toda la problemática de lo gay, que además era gay hombre no era gay mujer. Y entonces era toda esa cosa de ultra- putos en su mundo de putos, sin ninguna capacidad de dialogar con nadie. No porque esté en contra de los putos, pero absolutamente la provocación era, nosotros somos esto y no les vamos a dejar entrar acá”. ( 6 de setiembre del 2013, entrevista con la autora). A esta percepción contribuyo también la crítica del periodo, en ese contexto, es válido recordar la intervención del texto de Pierre Restany que hacia el año 95 se publica en la revista *Lápiz* donde el crítico vincula a los artistas por entonces ya legitimados como “los artistas de los 90” con las prácticas culturales del menemismo. Parámetros a los que se enfrentaban muchos los artistas que aquí estudio Véase Restany, Pierre. "Arte Guarango para la Argentina de Menem." *Lápiz* (Madrid) 13, no. 116(Noviembre 1995): 50–55. Un último factor que aporó a este sentido fue la percepción de que el campo se reconfiguraba merced a actores y capitales que se vinculaban a los diferentes procesos de privatización de estado, tales como YPF, Repsol, el ICI (Centro Cultural de España) y Telefónica.

donde mostrar sus trabajos adquiriría nuevos sentidos ante el repliegue de lo estatal (que incluía sus espacios de formación) y las prácticas de autogestión y organización que comenzaban a desarrollarse ante la crisis del mundo del trabajo. La crisis del propio espacio de formación y al mismo tiempo la relación de pertenencia con dichos espacios confrontó a los artistas ante la incerteza de cómo redefinir las propias prácticas en su contemporaneidad. La crisis del sistema de enseñanza artística público se vinculó al deterioro de otros espacios de pertenencia que conformaron las experiencias de los artistas, entre ellos: las estaciones ferroviarias, las bibliotecas y archivos públicos, los clubes y sindicatos.

En ese marco, estos artistas eligieron preferencialmente como sus espacios de acción y despliegue circuitos relegados del campo institucional del arte. Entre ellos bares, instituciones públicas (como sindicatos, archivos y bibliotecas públicas, estaciones de trenes) o el espacio urbano. La elección de estos espacios no se reduce a un rechazo en torno al proceso de reconfiguración ya referido, sino que responde al interés de los procesos instituyentes que estos artistas iniciaban desde sus prácticas. En tal sentido estos espacios ofrecían una serie de características que permitían la reflexión sobre la identidad y la memoria. De este modo los espacios seleccionados eran lugares en los que se observaba cierta supervivencia de un tiempo pasado común, y en tal sentido portaban inscripciones y prácticas de un sujeto colectivo en crisis al momento en que los artistas realizan sus acciones. El Planetario, la Biblioteca Miguel Cané, el Archivo General de la Nación, las estaciones de trenes, particularmente la estación Coghlan y su relación con el barrio, el Museo Ferroviario, el edificio que pertenecía a la Fundación Eva Perón (hoy facultad de ingeniería), los clubes deportivos y sindicatos advenían espacios de resistencia en tanto en ellos pervivían sujetos y experiencias que comenzaban a devaluarse. A su vez estos lugares ofrecían permanencia frente a lo inestable que advenía la ciudad merced a los emprendimientos inmobiliarios que destruían viejas edificaciones y reconfiguraban barrios en función de nuevos emprendimientos comerciales.

Por otro lado, las obras de estos grupos, incorporaban emblemas y textos literarios que se vinculan a la reflexión sobre la nación y el estado. El uso de textos como *Radiografía de*

*la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada, que abunda en descripciones densas en torno al territorio nacional y su proceso de conformación; la implementación de motivos escolares como escarapelas, guardapolvos, mapas o utilería escolar que hacían referencia a la educación pública; el uso de mobiliarios y objetos diversos relacionados con la gestión estatal de servicios públicos, la industria nacional y el patrimonio común, entre otros, insistían en la idea de nación y su historia como problema en la configuración de la memoria social.

Lemas como el que enarbolaban los integrantes de Cimarrón, “Memoria, Identidad y utopía”, identificaban la relación entre historia y disputa del futuro común. En tal sentido la recuperación del pasado era cualificada históricamente, visibilizando los restos del estado bienestar, en un momento en que la experiencia histórica en su sentido amplio se encontraba desprestigiada. En ese marco la experiencia de estas obras volvía a poner en la arena pública la discusión en torno al pasado nacional como forma de acción sobre el presente. En tal sentido el Manifiesto Cimarrón publicado en el año 1999, en ocasión de una exposición grupal, ofrece una síntesis de los intereses que orientaba la producción de estos artistas:

Creemos en arte y su poder transformador de la realidad.

Un arte en acción contextualizado en espacios específicos, para que la obra resuene con mayor intensidad. La apropiación como parte de la acción.

Los elementos esenciales de nuestro trabajo son:

**MEMORIA, IDENTIDAD, UTOPIA.**

La memoria esta viva en nosotros y su museificación conduce al olvido.

Lejos de la mimesis, más lejos del cadáver, resistiendo el vacío de los símbolos  
Frente a la tendencia global de fin de milenio, creemos en la importancia y el valor de una mirada propia de la geografía local.

La utopía esta en vigilia. El futuro y el destino nunca duermen, vienen indefectiblemente a nuestro encuentro.

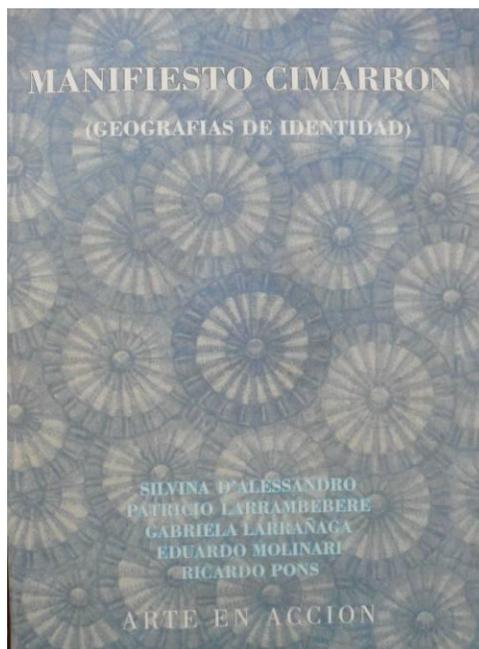
Viviendo tiempos de exacerbación del individualismo, reivindicamos el accionar artístico grupal

Esta exposición es una acción más que se agrega a las ya realizadas en los siguientes espacios: Estación Coghlan (1997), Plaza del congreso (1997), Planetario de la ciudad de Buenos Aires y Museo Ferroviario (1998)

Pronto más<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup>Extracto de “Manifiesto Cimarrón. Geografías de Identidad” publicado en ocasión de la muestra que el grupo realiza en el año 1999 en la Biblioteca Miguel Cané.



[2] Tapa del cuadernillo y Manifiesto Cimarrón, publicado para la exposición del grupo en la Biblioteca Miguel Cané

La mimesis y el cadáver de la que este manifiesto se declaraba ajeno refiere a un texto publicado por Carlos Basualdo en ocasión de la muestra “Arte de Argentina 1920-1994” que tuvo lugar en el Centro Cultural Borges en el año 1995. A través de la oposición entre lo mimético y lo cadavérico el autor refería a las tendencias institucionalizadas del arte argentino (en referencia a la transvanguardia) y la nueva estética que promovía Gumier Maier desde el Rojas<sup>174</sup>.

Como se observa en la enumeración final de las muestras anteriores del grupo, estas premisas colectivas fueron incorporadas en las muestras individuales que realizaban los artistas, considerando que las producciones particulares eran parte constituyente de las producciones colectivas. Del mismo modo esta característica se visualizaba también en la incorporación de colaboraciones de otros artistas en la realización de las muestras o producciones particulares.

---

<sup>174</sup> Cf: Carlos Basualdo “Arte contemporáneo en la Argentina: Entre la mimesis y el cadáver” en David Elliott (ed.) *Arte de Argentina. Argentina 1920-1994*. Museo de Arte Moderno, Oxford, 1994

Por otro lado la elección de la acción, intervención, la performance o la instalación como procedimientos de estas prácticas, revela la importancia que adquiere la experiencia de los espacios como acción particular de la mirada en despliegue. A través de este procedimiento, las producciones a estudiar, proponían una forma de percepción que pone el cuerpo en movimiento a través de lo cual evidenciaban un concepto de cuerpo a restituir frente a los diversos procesos de vaciamiento que se advirtieron en la década (del estado, de la industria, del espacio público).

A modo de síntesis, es posible sostener que lo colectivo se encarna en estas obras a través del modo de producción grupal, materiales (tales como objetos, muebles y textos), motivos y espacios de despliegue, los cuales poseen sedimentaciones en torno a un pasado común. Estos elementos serán articulados a través de las operaciones singulares que cada obrar establece, como cualidad común es posible observar una primera operación de reposición de historicidades y modos de trabajo que se encuentran culturalmente en situación de repliegue, a la vez que la incorporación de un cuerpo en la vivencia de esos espacios y materiales. A partir de cómo estas cuestiones son articuladas en los procedimientos, el obrar que los mismos componen, es posible inferir el recuerdo del estado de bienestar se instala como experiencia crítica del presente en que dichos trabajos artísticos intervienen<sup>175</sup>. En la sedimentación de este pasado histórico en los materiales, que se reactiva a partir del carácter eventual y efímero que caracteriza a las obras de arte acción, se observa la pérdida inminente de una experiencia singular de lo colectivo que intenta retenerse. Es decir, las obras recuperan una particularidad del pasado que muestra un mundo en retirada, la persistencia solicita la acción de los cuerpos como acto de resistencia que pueda retener los últimos rastros de una permanencia en riesgo. El pasado no es objeto de nostalgia sino que se figura como presente en riesgo. Esta tensión se observa con contundencia en la muestra “Ferro-carriles argentinos”, mientras el director del Museo Ferroviario se refiere al pasado del ferrocarril como *una historia cada vez más lejana*, las obras que el artista Patricio Larrambebere realiza en la

---

<sup>175</sup>Desarrollaré esta hipótesis de trabajo a lo largo de esta segunda parte de la tesis y en relación un conjunto específico de obras seleccionada

intervención del espacio ponen en relieve la situación del desguace (presente en la disponibilidad de los materiales de su collage) y de vaciamiento (como proceso progresivo de abstracción del paisaje ferroviario en la pintura). El artista interviene el espacio con obras producidas desde el inicio de la década hasta el presente, en que la misma se realiza, en esa selección es posible capturar la terrible presencia de ese pasado presente y en deterioro progresivo<sup>176</sup>.

### **El pasado como problema a través de un detalle**

En este último punto propongo al lector reflexionar sobre un detalle en el conjunto de producciones que estos artistas realizaron. Comprendo con Daniel Arasse el detalle “(...) presupone la existencia de un sujeto que ‘talla’ un objeto. (...) un momento que constituye un acontecimiento en el cuadro, que tiende irresistiblemente a detener la mirada, a perturbar la economía de su recorrido”<sup>177</sup>. En tal sentido propongo detenernos en una tensión que se observa en una obra particular del mapa presentado, en tanto aquí se evidencia el modo que adquiere el pasado en la producción del recuerdo que estas obras proponen.

En año 1992 se publica y expande culturalmente el Libro de Fukuyama “El fin de la historia” el cual sostiene que la lucha de las ideologías es reemplazada por la economía del libre mercado, operación que detiene el desarrollo de la historia. En ese marco y con el avance local del modelo liberal, los elementos sobre los que se sedimenta la historia de un pasado común se experimentan en riesgo de destrucción. La instauración del presente perpetuo y la degradación sedimentada en diversos espacios colectivos trasunta una crisis de la experiencia histórica que caracteriza al periodo.

Por ello los artistas de lo colectivo buscaron a través de sus obras reponer la pervivencia de la historia en un tiempo en que la misma se devaluaba. Como aconteció muchas veces

---

<sup>176</sup> He desarrollado esta idea de proceso que fundamenta la muestra como elemento crítico frente al pasado detenido del discurso museístico en Diez Fischer A/ Fressoli G “El collage en el trabajo de Patricio Larrambebere. Variaciones a partir de la muestra *ferro-carriles argentinos* en el Museo Nacional Ferroviario” Ponencia presentada en XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia organizada por el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, del 2 al 5 de Octubre del 2013

<sup>177</sup> Cf Daniel Arasse. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid, Editorial Abada, 2008

en la historia del arte, el fundamento que los denostó como “artistas del pasado o artistas nostálgicos”<sup>178</sup> contenía también las claves para comprender el trabajo crítico de estos sujetos en su contemporaneidad.

Esto es porque la producción de sus obras se halla en pleno vínculo con las formas en que el tiempo se administró culturalmente. Así es posible pensar que el desarrollo del neoliberalismo creó un régimen sensible propio en el que la administración o economía del tiempo supuso la valoración del presente sobre las restantes dimensiones temporales. La cultura neoliberal supuso una forma particular de distribución y economía del tiempo donde el valor del presente impulsado por el pragmatismo que caracterizó a la década menemista, se impuso frente al pasado y el futuro. Resulta interesante en este sentido introducir las reflexiones de Paolo Virno, quien destaca el avance del capitalismo instaure un eterno presente que por su borramiento de la historia borra las posibilidades de acción de los sujetos. De este modo sostiene el autor: “La afirmación de un eterno presente, de una actualidad centrípeta y despótica, es provocada por el *déjà vu*, es decir, por aquella forma de experiencia en la cual, para decirlo con Bergson, prevalece la impresión del que el futuro es cerrado, que la situación actual está desconectada de todo, pero que nosotros estamos ligados a ella”, lo que el autor califica por igual de condición post-histórica y patología mnésica y por consiguiente un debilitamiento de la experiencia histórica<sup>179</sup>.

Un problema en las condiciones de producción en una de estas obras del periodo puede contribuir a observar el asunto que aquí se busca destacar. Se trata de una obra de arte de acción titulada “Borrar la indiferencia”, la cual consistió en una repartija de gomas de marca “Dos banderas” que era intervenida a partir de un sello realizado por los artistas con la leyenda BORRAR LA INDIFERENCIA. Esta acción se realizó en el año 1997 por el grupo “Hecho por artistas”, en el marco de la carpa blanca docente que por aquel año se instalaba frente al Congreso de la Nación. Ahora bien, las gomas entregadas no eran todas iguales ya que presentaban una variación en el diseño de su logo. Algunas portaban

---

<sup>178</sup> Durante la realización de las entrevistas Eduardo Molinari y Patricio Larrambere, en diferentes ocasiones, cada uno por su lado, manifestó que rápidamente se los tildaba como nostálgicos y peronistas. A la vez que la recurrencia a lo nacional se comprendía como elemento conservador.

<sup>179</sup> Véase Paolo Virno, *El recuerdo del presente*, Buenos Aires, Paidós, 2003. Pág 17

dos banderas con estandarte cruzadas y otras dos banderas flameantes en una misma línea sin estandarte [3, 4]. Inicialmente la idea de los artistas fue conseguir la goma con el primer diseño, pero como aconteció con muchos productos de mercado hacia mediados de los 90, estas cambiaron en ese momento su logo tradicional por otro, a fin de denotar mayor novedad frente a los consumidores <sup>180</sup>



[3,4]Diseño tradicional de la goma dos banderas y transformación del producto hacia mediados de la década



[5, 6] las dos versiones de gomas intervenidas. Foto Archivo Eduardo Molinari

<sup>180</sup>Lo mismo aconteció en el diseño de otras marcas. Es el caso pastillas Punch, Cunningthton, Fluido Manchester cuyo registro se empeña en retener las obras pictóricas que en el periodo realiza el artista Patricio Larrambebere.

La disponibilidad del diseño es sintomática del cambio en torno a la economía de tiempos que afectó a la cultura. Las variaciones impuestas por esta condición en la producción de la obra incidirán en el asunto de la misma. De este modo en el caso de las gomas que presentan el viejo diseño, la imagen comercial adviene, junto a la leyenda “Borrar la indiferencia”, una imagen emblema que instala como asunto de la totalidad de la obra la experiencia de la escolaridad de cada uno de los transeúntes que reciben el objeto. En tal sentido el asunto de la obra busca intervenir en el conflicto docente a partir de activación del recuerdo singular sedimentado en el objeto escolar. “Borrar la indiferencia” es también introducir la diferencia, en este caso, la historicidad del diseño que clama por una temporalidad pasada claramente identificable en las propias experiencias escolares es lo que permite que la experiencia de la obra se defina como activación del recuerdo.

En el caso del segundo diseño, que busca instalar la novedad en un producto tradicional, esa interpelación no resulta completa. Sino que es interrumpida por una representación que contiene casi los mismos elementos: banderas y nombre de la marca, pero que varían en su modalidad de representación. Si bien las cualidades del caucho permanecen, la variación de lo gráfico se vuelve fundamental para la recuperación de la experiencia histórica debido al peso que lo visual adquiere culturalmente en la configuración de representaciones.



[7] Los artistas repartiendo gomas en plaza congreso. Foto Archivo Eduardo Molinari

En otras palabras estimo que la primera modalidad del diseño permite objetivar una experiencia de recuerdo que se encuentra ausente, o más lejana, en el segundo caso. A partir de esta acción es posible afirmar que en un marco cultural donde la historia como cualidad y valor parecen ser desplazadas, estas obras observan un esfuerzo por la búsqueda y selección de materiales que son portadores de una historicidad colectiva.

Dentro de este espectro estudiaré particularmente un conjunto de obras realizadas por los artistas Patricio Larrambebere y Eduardo Molinari, a fin de dar cuenta cómo en ellas lo colectivo se encarna en materiales que cualifican la producción de un recuerdo crítico a su contemporaneidad. Esto es la formación de un sujeto recordante que reintroduce aspectos sensibles vinculados al estado de bienestar en un momento cultural en que el estado se encuentra en situación del repliegue frente al avance del capital privado. Como hipótesis de trabajo (que desplegaré en esta segunda parte de la tesis) considero que esta de forma de proceder tensiona lo cultural en dos sentidos: por un lado introduce la experiencia de la historia que se encuentra culturalmente en crisis; por otro lado la reposición de los modos que adquieren la administración del espacio, el trabajo, el tiempo histórico, la permanencia de las cosas, lo público -en un momento particular de la historia del estado vinculado al peronismo- buscan reponer los restos de una vivencia que es degradada por

el ingreso del mercado. En tal sentido la producción de un sujeto crítico del recuerdo que estas obras producen se vincula a la devaluación de una experiencia histórica particular que se relaciona a los sujetos y experiencias que instauró el estado de bienestar.

### **A modo de cierre**

En esta breve introducción presenté el proceso formativo de un conjunto de producciones artísticas dentro de su presente específico, considerando que el modo en que estas obras operan en relación a su contemporaneidad, aporta a la construcción crítica del recuerdo. De esta manera, es posible sostener las producciones de los artistas de lo colectivo combinan en su proceso de formación aspectos residuales y emergentes desde los cuales logran introducir tensiones en las configuraciones culturales de su tiempo. Como aspecto residual estas obras integran en sus materiales un pasado en proceso de degradación y retiro pero que aún no está plenamente inactivo. Así, sus diversos materiales introducen restos y experiencias de un concepto de ciudadanía que por entonces se devalúa. Por otro lado en su constitución y materiales, estas obras involucran también procesos emergentes, se relacionan con nuevos sujetos que en la arena pública se constituyen en la acción, cuya formas de organización y despliegue -que los artistas incorporan a su hacer- advienen resistentes.

Un aspecto plenamente contemporáneo de la construcción de la subjetividad se combina con la recuperación de un sujeto pasado que establece conexiones críticas en relación a los procesos culturales de su presente. Así aspectos residuales y emergentes del proceso cultural son incorporados en el proceso de constitución y configuración de lo artístico. El arte se piensa como ruptura, desde allí constituye su status crítico con su entorno. Paradójicamente, en el caso que aquí es de interés, dicha ruptura consiste en el restablecimiento de una continuidad histórica. Reponer la tradición, la identidad y la historia de los espacios públicos es el gesto crítico de configuración del pasado que las obras que aquí se estudian observan.

Para organizar el problema a desarrollar, en esta introducción he presentado mi argumentación bajo la modalidad de un zoom. He buscado de este modo partir de las generalidades para ingresar a terrenos cada vez más particulares. En tal sentido presenté

los aspectos generales sobre lo que se constituyeron y emergieron los artistas de lo colectivo; luego desarrollé consideraciones en torno a sus modos de producción y configuración de sus prácticas; y, finalmente, me detuve en el estudio de en una obra particular que -a partir de una falla o problema en la disponibilidad de sus materiales- nos permitía evidenciar el modo singular que la construcción del pasado adquiriría en su obrar. Siguiendo este modo argumentativo, en los siguientes capítulos propongo adentrarnos en el estudio particular de dos artistas emblemáticos del conjunto presentado. A tal sentido propongo detenerme en un conjunto de producciones que los artistas Patricio Larrambebere y Eduardo Molinari realizan en el periodo en cuestión, abordándolas como el detalle del mapa repuesto en esta introducción.

## **CAPITULO I: Aportes a la pintura de historia en el obrar de Patricio Larrambebere. El recuerdo como problema de espacio**

*“La edad de la anti-representación no es la edad de lo irrepresentable. Es la del gran realismo”  
Jaques Rancière*

### **Introducción**

Aquí propongo reflexionar sobre los modos que adquiere la configuración del recuerdo en un conjunto específico de trabajos pictóricos del artista Patricio Larrambebere, todos ellos realizados entre 1993 y 2002. Particularmente se trabajará en torno a la Serie *Marcas*, realizada entre los años 1993-1995 y la representación de diversos paisajes urbanos que el artista desarrolló entre 1996 y 2002. Seleccioné este conjunto de obras porque observo que todas ellas aportan a un proceso reflexivo y pictórico en torno a la conceptualización singular del espacio. Este proceder que captura como problema el deterioro de un lugar común en el que convergen las vivencias pasadas, aquellas personales del artista y las colectivas del resto de la comunidad que él mismo integra. Por ello, considero que estos trabajos aportan a la constitución de una pintura de historia contemporánea, donde la reflexión sobre el pasado y los modos de configuración del recuerdo se instalan a partir de los desarrollos y variaciones que en la obra del artista adquiere el concepto del espacio.

Antes de introducir el problema planteado, presento una breve referencia biográfica sobre el artista vinculada al periodo que aquí es de interés. La práctica artística de Patricio Larrambebere comienza a desarrollarse a comienzos de los años 90, cuando culmina su formación como docente de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Durante sus años de estudiante Larrambebere trabaja, a su vez, en una empresa de publicidad, cuando aún no se había implementado el *plotter* en este rubro, por lo cual el trabajo con lo gráfico, que el artista aprende y realiza allí, se vincula al

oficio manual del letrista. En estos años se interesa por la obra de Peter Blake y Kurt Schwitters, cuyos trabajos reflexionaron de diferente modo en torno al collage y la inclusión de palabras o letras en la reflexión pictórica. Hacia 1996, el artista asiste a un curso de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, coordinado por Ahuva Slimovicz, Pablo Suárez y Tulio de Sagastizábal. Por esa época, dialoga con Felipe Noé y Pablo Suárez sobre la representación de la figura humana, que progresivamente comienza a retirarse de sus pinturas, quedando su espacio de representación supeditado a la intervención sobre boletos de cartón, que casi etnográficamente, a través del dibujo, capturan fragmentos diversos del territorio ferroviario<sup>181</sup>.

En esos años comienza a trabajar de manera informal en el Museo Nacional Ferroviario recuperando y restaurando materiales vinculados al mundo del ferrocarril, que inicia un proceso de deterioro y desguace que se prolongará en el tiempo. Hacia 1999, con un subsidio otorgado por la Fundación Antorchas, realiza una residencia de Postgrado en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, donde dialoga con artistas como Luc Tuymans. Sobre sus comienzos el artista relata:

“Ya desde los años 90, sin tener que ver con el ferrocarril, aparecen en mi trabajo los boletos, más vinculados a una cuestión gráfica. Lo que sucede es que era una cuestión muy intermitente, el trabajo ferroviario siempre estaba en alguna parte de mi trabajo pero a partir de mediados de los años 90 ahí empiezo a tener cierta concentración con eso, porque lo que estaba sucediendo es que había un proceso de desaparición de un paisaje ferroviario que yo tenía absolutamente introducido por la vivencia de la infancia”<sup>182</sup>

El espacio ferroviario con especial pregnancia, como también diferentes arquitecturas que hacen a lo colectivo en el espacio público, tales como clubes, radios públicas, cines, canchas de fútbol, entre otros, ofrecen al artista un tema donde se cruzan la percepción del propio pasado y las acepciones de pertenencias sedimentadas en un territorio común

---

<sup>181</sup>El concepto de territorio corresponde a las conceptualizaciones del artista en la producción de su trabajo, lo que él mismo denomina como la Triple T en su obrar: “transporte, territorio y trabajo, la triple T, están inexorablemente ligados en los ferrocarriles como institución y parte del cuerpo de nuestra nación” Patricio Larrambere en el marco de “Ciclo de pensamiento situado” organizado por Eduardo Molinari y Gabriel Serulnicof en el ECHUNI

<sup>182</sup>Patricio Larrambere 5 de mayo del 2012. Entrevista realizada por Agustin Diez Fischer y la autora.

que, vertiginosamente, comienza a variar durante el devenir de los años 90. De esta manera, en este estudio busco demostrar cómo los modos que estos espacios adquieren en el obrar del artista establecen modelos de rememoración críticos en relación a la contemporaneidad en la que intervienen.

En tal sentido, sostengo que el énfasis en la pintura como trabajo y registro, el repliegue de la representación de la figura humana y el proceso de abstracción que adquiere el paisaje aportan a una reflexión donde la pintura de historia adviene acción de perdurabilidad frente la desazón producida por la pérdida inminente de un espacio social y un sujeto histórico en crisis. Dicha desazón es acompañada por el esfuerzo de retención/restitución de un espacio de experiencia que se pierde inexorablemente. Este modo de proceder en el obrar del artista instala, a su vez, consideraciones en torno a la pintura de historia, siendo en su trabajo la reflexión sobre el espacio el lugar privilegiado para la constitución de acepciones críticas del recuerdo en relación a la contemporaneidad en que las obras se producen. Finalmente, la reactualización de este género produce un espacio de retención de la historia que es denigrada en su contemporaneidad. De este modo, y como se consideró en la introducción de esta segunda parte de la tesis, la historia como problema de representación considera aspectos que afectan a la percepción del pasado común en su contemporaneidad.

Para comprender cómo se conforman las representaciones que el artista elabora me baso en las prácticas y materiales desde la que articula su trabajo. Es decir, explorar cómo se conforma su mundo visual particular, aquel que servirá de fundamento para las operaciones configurativas que su obra propone.

### *La conformación del mundo visual personal o la disimilitud de lo similar*<sup>183</sup>

Como sucedía en el caso de los museos, las representaciones de los artistas también se constituyen a partir de una articulación particular de un mundo visual, pero en esos casos dicho mundo se constituye a partir de las prácticas y tradiciones en las que el artista indaga. Es decir, constituye un mundo visual propio que adviene material de trabajo para

---

<sup>183</sup>Cf Victor Skolovski *La disimilitud de lo similar*. Madrid, Plaza Mayor, 1973

sus producciones, por ello busco indagar en la practicas y referencias visuales que sedimentan los trabajos que estudiaré en este capítulo. En tal sentido, un breve recorrido por las fuentes visuales del artista permitirá comprender cómo él construye en su obrar lo que Skolovski ha denominado la disimilitud de lo similar, que no es otra cosa que la intencionalidad con que estos materiales se transforman en el obrar del artista a fin de constituir conceptos particulares de su hacer.

En sus primeros años de trabajo, se observa una inclinación por los procedimientos del Arte Pop Británico, particularmente la obra de Peter Blake. Esta escuela es precursora de los primeros usos que la pintura hará de la fotografía a partir de la obra de Francis Bacon. En la obra de Larrambebere lo fotográfico adquirirá distintos usos en las diferentes series, primero sujeto al collage como principio constructivo, luego vinculado al planteo estructural de diversos paisajes. En estas variaciones en la relación fotografía-pintura, se desplazarán también las tradiciones y pintores que serán de interés en el proceso creativo del artista.

El interés por la obra de Peter Blake se debe a que este artista indaga en torno a materiales vinculados a lo popular, con la particularidad de que su búsqueda se orienta por una fuerte motivación afectiva que incorpora la reflexión sobre la propia infancia y la historia. La diversidad de objetos representados en su obra proviene de lo cotidiano y la cultura de masas pero sobre la idea de consumo prima el concepto de un coleccionista que acumula diversos testigos de su experiencia por el mundo. En tal sentido Blake afirma: “Para mi, el arte pop está arraigado con frecuencia con la nostalgia: la nostalgia por las viejas cosas populares. Y aunque trato continuamente de establecer un nuevo arte Pop, uno que salga directamente de mi propio tiempo, siempre vuelvo la mirada a las fuentes del idioma e intento encontrar formas técnicas que recapturen mejor el auténtico sentimiento del folk pop”<sup>184</sup>. En los trabajos de este artista británico confluyen motivos diversos vinculados a la historia del arte, los parques de diversiones, el circo y el catch, la música pop, el futbol, los retratos de compañeros del artista, comediantes y actores populares de cine.

---

<sup>184</sup>Véase: Simón Wilson, *El arte pop*, España, Editorial Labor, 1975, pp 44-45.

En una de sus obras emblemáticas, *On the balcony*, realizada completamente al óleo, se observa el collage como principio constructivo, así como las tensiones entre diversos sistemas (impresiones gráficas, fotografías, ilustraciones) que son trasladados a la forma más tradicional de la pintura<sup>185</sup>. La convergencia de sistemas diversos en los modos de pintar, se hará evidente hacia los años 60, periodo en que Blake pinta letras y emblemas con esmalte sobre tablas blasonadas, copiando la modalidad en que se realizan los carteles de ferias.

Esta referencia provee a Patricio Larrambebere una estética que le permite reflexionar sobre los cambios que se advierten en aquellos espacios que signaron su propia experiencia personal, los cuales cambian drásticamente hacia los años 90. En 1991 Patricio Larrambebere viaja a Europa teniendo entre uno de sus objetivos ver esta pintura en vivo y en directo. Sobre su primer encuentro con este trabajo el artista relata “su factura y materialidad me parecieron estar más cerca de una cruz de Miguel Diomedes con Jan Van Eyck que del pop norteamericano seco de Warhol y Lichtenstein, su escala me pareció fantásticamente pequeña, y un vidrio al mejor estilo de La Gioconda- la preservaba de todo contacto táctil posible. *On the Balcony* es el primer hito de la sensibilidad pop. Sus argumentos, resumidos por cuatro hombres-niños hieráticamente británicos de posguerra ( la familia real que no podía estar ausente de esta pintura, saludando desde el “balcony” a su súbitos) son el retrato vivo de su Generation”<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup>Sobre las diversas acepciones que adquiere el collage en la obra de Larrambebere puede consultarse: Fressoli/ Diez Fischer “El collage en el trabajo de Patricio Larrambebere. Variaciones a partir de la muestra ferro-carriles argentinos en el Museo Nacional Ferroviario”. Ponencia presentada en XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia organizada por el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, del 2 al 5 de Octubre del 2013

<sup>186</sup>En “Un artista elige su obra favorita: Patricio Larrambebere y *On the Balcony*, de Peter Blake” Suplemento Radar, Pagina/12 Domingo 15 de abril del 2012



[1] Peter Blake. *On The Balcony*. 1955- 1957. Óleo sobre tela, 121.3 x 46 cm

La lectura del artista sobre la obra resulta significativa por los puntos que enumera, en tanto estos adquirirán una articulación particular dentro de su trabajo: la tradición de la pintura, lo táctil como problema de la representación que parece técnica collage pero no lo es y la historia en relación con la experiencia generacional del artista. En esta articulación el asunto-procedimiento que Larrambeberé observa en el pop británico le provee de una sensibilidad desde donde observar el deterioro de la propia infancia que hacia los años 90 coincide con la crisis de lo público que caracteriza las políticas del momento.



[2]Peter Blake, *Bob Diddley*. Acrílico sobre cartón, 122.6 x 78.4 cm

Por otro lado, el modo ilustrativo de la pintura que se advierte en muchos de los trabajos de Blake, y que en su caso proviene de la copia de afiches de ferias, establece filiación con prácticas en las que Larrambebere incurrió durante sus años de estudiante. Luego trabajó en una empresa de diseño de carteles que todavía eran realizados con pintura, ya que por entonces aún no se había expandido la utilización del plotter. Aquí el artista se acercó a los conocimientos del oficio del letrista, que aún conservaba una forma artesanal aunque fuera para la promoción de productos producidos a gran escala.

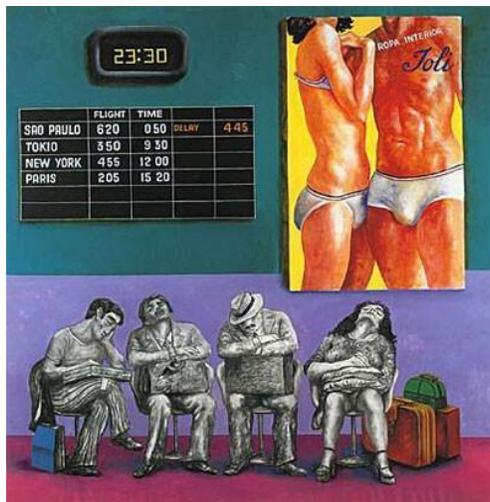
Esta habilidad y conocimiento de una tradición laboral confluyeron con una temprana fascinación del artista por todo lo vinculado a logos, impresiones y diseño de marcas y tipografías.

Más allá de que estas referencias que se mantienen vigentes en la reflexión de las obras que el artista produce a partir de 1997, observo la inclusión de otras tendencias que intervienen en la constitución de su mundo visual.

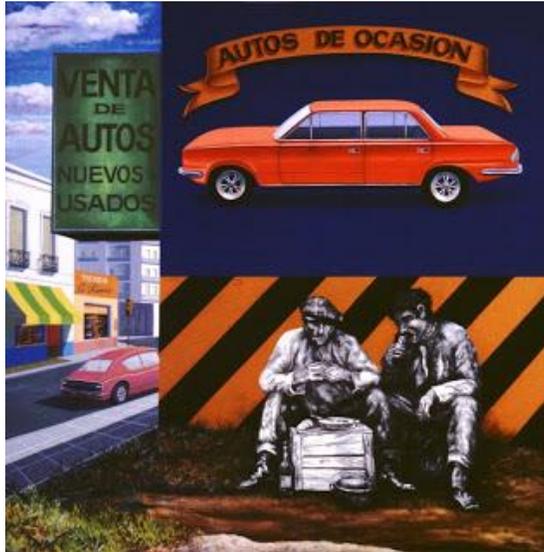
Resulta de interés mencionar dos referencias locales que el artista integra a su trabajo en los diferentes momentos que aquí estudio, estos son Antonio Berni y Pablo Suárez. La primera refiere específicamente a una serie de trabajos que Berni realiza a partir del año 1976, cuando se encuentra en New York. Allí el pintor representa la experiencia

contradictoria de la ciudad, entre las promesas del consumo y la vida ordinaria de los sujetos que la habitan. Dicha contradicción es acompañada en la representación por la articulación de la memoria de diferentes facturas a través del uso del acrílico. Así encontramos, como tendencia en la serie, que las representaciones de los habitantes anónimos de la ciudad se realizan mediante acrílico pero en blanco y negro e imitando la factura de la carbonilla; mientras que en el resto de la composición predomina el color plano a modo de la ilustración. Además, es posible observar la representación de diversos anuncios publicitarios, las palabras de los mismos refieren al consumo en general sin particularizar cadenas y negocios, la letra en estos cuadros menciona de manera genérica el mundo del consumo y, en tal sentido, este aspecto aporta al anonimato como cualidad del mundo que la obra trabaja.

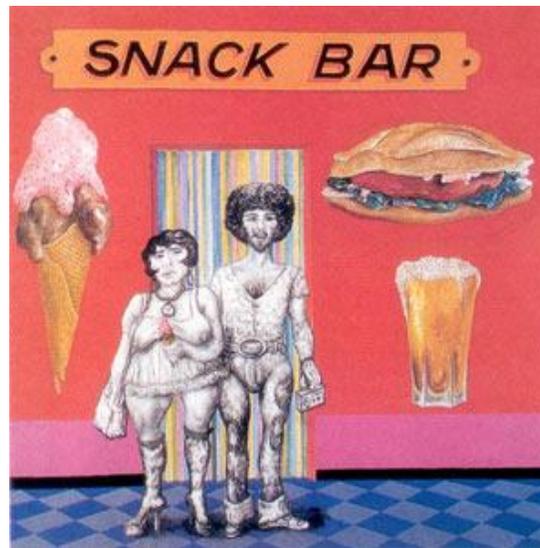
La tensión entre dos sistemas representativos en relación a la figuración humana y un espacio/práctica determinado será uno de los aspectos que sedimentará la serie *Marcas*, con la particularidad de que mientras el sistema representacional de Berni destaca una experiencia de anonimato donde el sujeto se pierde, el sistema de Larrambebere pondrá énfasis en singularizar a los sujetos representados en relación a las experiencias y usos de un conjunto de objetos y gráficas. Por ello Berni decide imitar la carbonilla, que como procedimiento tiene carácter más endeble, mientras Larrambebere imita el modo de la pintura artística que otorga permanencia a lo que representa.



[3]Antonio Berni *Aeropuerto* 1976. Acrílico sobre tela, 197 x197 cm.,



[4]Antonio Berni *Calles de Nueva York*. 1976. Acrílico sobre tela



[5]Antonio Berni *Los Hippies*, 1976. Acrílico sobre tela 196x194 cm.

Entre 1975 y 1983 Pablo Suárez produce una serie pictórica en la que representa detalles de rincones domésticos desolados. En estos trabajos se articulan diversas referencias de la tradición local, tales como Fortunato Lacámara, Alfredo Gramajo Gutiérrez y Molina Campos, que también dejarán su impronta en Larrambebere durante el período en que

estudia con Suárez. Las obras que Suárez realiza en este momento, configuran una acepción plana del espacio y el uso de sombras nítidas y homogéneas, que tal como el artista lo refiere, se vinculan a los modos de la pintura cuatrocentista. Estos motivos advierten dos tendencias en las que varía el tratamiento de la textura, de este modo obras como *Sin Título (La carta)* de 1975, observan mayor precisión y diferencia en las superficies, mientras que en otras obras, como *Tiempos de guerra*, las texturas se desplazan y adquiere mayor presencia el tratamiento planimétrico del color. Estas características junto a la simpleza de la composición que se reduce a la articulación de unos pocos elementos, entre los que se excluye la figuración humana, serán fundamentales para las representaciones de paisajes que Larrambebere realiza a partir de 1997, donde observaremos cómo recupera, en diferentes momentos, cada una de las tendencias mencionadas en las obras de Suárez. Cabe destacar que en el trabajo de Larrambebere los motivos se desplazan a la consideración del espacio público, frente a la intimidad doméstica que instalaban las obras de Suárez, realizadas en otras condiciones de producción<sup>187</sup>. En los desplazamientos del sistema representativo de maestro-discípulo varían las cualificaciones históricas que en cada caso adquiere la ausencia a través de los materiales que componen las obras.

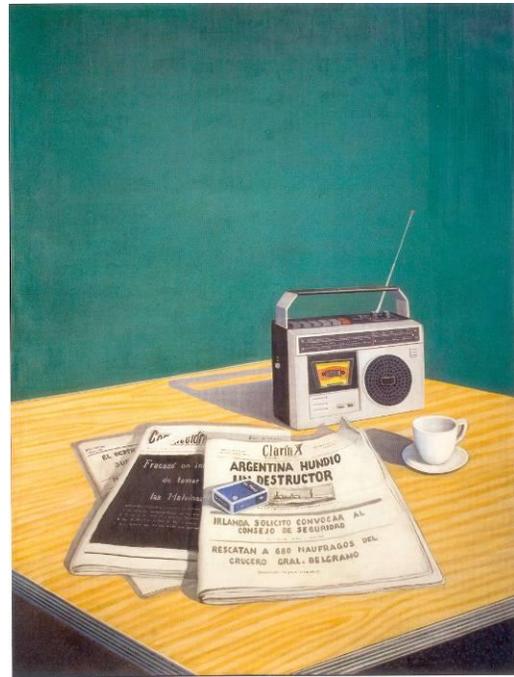
Finalmente, en los trabajos que Larrambebere realiza hacia 1999, es posible observar cómo se articulan, con los aportes de Suárez, la precariedad y desmaterialización en el modo de pintar propia de los trabajos de Diomedes. Dicho artista exhibe en sus pinturas una precariedad que es impulsada por la poca carga de color y el carácter inacabado que voluntariamente exhiben sus trabajos.

---

<sup>187</sup>Estas obras de Suárez, se producen en los años de la última dictadura militar argentina, años en los que el artista se recluye a trabajar en el campo y reflexiona sobre la tradición del paisaje en la pintura nacional. Para un acercamiento a la obra de este artista puede consultarse *Pablo Suárez*, Catálogo Centro Cultural Recoleta, 20 de mayo al 22 de junio, 2008. Y Mari Carmen Ramírez. *Cantos paralelos: La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo/Visual Parody in Contemporary Argentinean Art*. Austin: Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin; Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Argentina, 1999



[6] **Pablo Suárez** *Sin Título (La carta)*, 1975. Óleo sobre tela, 101 x 100 cm.



[7] **Pablo Suárez**, *Tiempos de guerra*, 1982. Óleo sobre tela, 160 x 120 cm



[8] **Miguel Diomedes**, *Naranjas*, 1945. Óleo sobre cartón 0, 25 x 0,31 cm

En los siguientes apartados desarrollaré la singularidad y transformaciones que estas referencias adquieren en la configuración del recuerdo que el obrar del artista propone. Como punto de partida resulta de interés destacar la articulación entre lo particular y lo colectivo del recuerdo en la obra de Blake, que instala al coleccionismo como problema, de modo similar al que sugeríamos en el caso de los museos de Ingeniero White. Por otro

lado, resulta relevante mencionar la articulación de las tradiciones locales de la pintura de Larrambeberé, gesto que se ensambla con la caracterización de los artistas de lo colectivo. Por último, resulta de interés observar los vínculos históricos que establecen las sedimentaciones que los trabajos de Suárez y Berni ofrecen en relación a una nueva crisis del sujeto y su figuración, aspecto que en las obras de Larrambeberé capturan un suceso contemporáneo al momento de su producción.

### **Figurar los usos**

Aquí propongo al lector trabajar sobre la Serie *Marcas*, realiza entre 1993 y 1995. Dicha serie se inicia a partir de un interés del artista por registrar materiales de la gráfica, impresión y diseño de diversos productos que comienzan a desaparecer a inicios de los años 90. Esto sucede porque cambian los diseños de las marcas debido a que la industria que los producía comienza a entrar en crisis; o bien a causa del desplazamiento de las prácticas que fundamentaban la existencia de estos productos por los nuevos hábitos que impone las reconfiguraciones que acontecen en la cultura y la economía.

Los motivos seleccionados para esta producción refieren tanto a la experiencia de la infancia del propio artista y su generación, así como también a la industria nacional. En tal sentido, el artista define esta serie como un conjunto de pinturas que “intentaban documentar diseños y objetos cotidianos en extinción, desde un lugar afectivo y para evitar perderlos definitivamente (...) intentaban documentar diseños y afectos cotidianos en extinción en aquel momento debido al proceso económico menemista”<sup>188</sup>

En estas representaciones la gráfica y el diseño de diferentes objetos, bienes de consumo, son ampliadas en escala, abarcando, en la mayoría de los casos, para su totalidad del bastidor sobre el que se trabajará. En el caso de las gráficas, para desarrollar su dibujo el artista utiliza la proyección de los diseños impresos mediante el uso de un episcopio, orientado hacia la tela, para luego proceder a pintar en acrílico, de acuerdo al modo del sistema ilustración/diseño. Esto es, utilizando colores planos y en muchos casos saturados, similares a las etiquetas que se están copiando en el trabajo. Superpuesta a

---

<sup>188</sup>Patricio Larrambeberé, Diciembre 2012

ellas se representan diferentes personajes, retratos de personas vinculadas a la biografía del artista, y en algunos casos relacionados a los usos de los objetos que constituyen el fondo sobre el cual adquieren forma. Para evidenciar este aspecto las figuras humanas son representadas en la acción de usar los objetos sobre los que son retratados. De este modo en *La última Ginger Ale* un grupo de amigos bebe y brinda con la bebida; en *El poderoso desinfectante (el antídoto)* dos personajes<sup>189</sup> portan, a modo de atributo, un trapo de piso y una escoba; *Oxi Bithué (pop rioplatense)* el retratado se presenta en el acto de encender un cigarrillo.

El modo de presentar la copia de las gráficas no observa la precisión y homogeneidad de las impresiones originales sino que más bien revisten cierto carácter tosco que forma parte de su plan pictórico y pareciera enfatizar el trabajo del artista. De este modo, en una mirada cercana es posible observar el pulso del artista en los contornos y los trazos del pincel que en algunos casos advierten ínfimas diferencias de valor en el color como se observa en el detalle de *El poderoso desinfectante...*[11]. Esta modalidad de pintar introduce como problema de la obra la práctica del oficio del letrista, que al igual que sucede con las marcas y acciones que se representan en el trabajo se encuentra por aquellos años en situación crítica, merced al avance de tecnologías que la sustituirán, como el caso del plotter. El modo de pintar instala en tal sentido una forma de trabajo que también se encuentra en situación de riesgo, a la vez que su condición de forma pre-industrial que requiere del taller y la mano de artesano emparentan el oficio con la práctica artística.

En contraposición, las figuras humanas representadas adquieren un carácter fuertemente pictórico, más cercano a la tradición de las Bellas Artes. En estas representaciones se observa el gesto del pincel con mayor contundencia, la mancha y los colores se degradan en diferentes valores para dar volumen a las figuras. Las variaciones en el valor se realizan en general por medio del modelado, pero también se observan algunos lugares - como la remera de la figura que enciende el cigarrillo- por medio del modulado del color.

---

<sup>189</sup>De acuerdo al artista estas representaciones son retratos de dos amigos conocidos uno que trabajaba en la asociación amigos de la estación Coghlan y un compañero, cuyo padre trabaja en una fábrica de trapos de pisos.

Ambas formas responden a un procedimiento de la pintura en la tradición de las Bellas Artes.

De este modo, en el sistema representacional que estos trabajos proponen se enfrentan dos modos de pintar: uno que refiere a la ilustración o el diseño y otro a la pintura artística. A través de esa diferencia la pintura se compone como collage, comprendido como principio constructivo<sup>190</sup>. Es la relación del tratamiento diferencial que recibe la figura humana y el fondo, sobre la que esta es superpuesta, la que produce la idea de dos mundos diferentes que se confrontan en la representación. Si bien en la totalidad de la composición no hay espacio, la expansión de las marcas y objetos en la totalidad del bastidor, como si constituyeran un fondo, instalan la noción de un lugar (la superficie del objeto o gráfica) en el que la acción se produce.

No obstante el collage como principio es el modo compositivo que caracteriza a las obras que aquí recorremos, en algunos detalles el collage se manifiesta también en su forma original como técnica. Este modo del collage es utilizado para introducir al sistema de la obra el registro táctil de los objetos sobre los que se reflexiona, que se transforma en la representación en registro visivo-táctil. De este modo observamos en *Oxi Bitue*, junto a la firma del artista, un recorte que proviene del paquete de cigarrillos. En el caso de *Pastillas Surtidas* la representación integra un envoltorio y finalmente en *Dos banderas* observamos justo en el centro de la composición que uno de los retratados sostiene la goma Dos banderas para lápiz. A la relación entre la factura de la ilustración y la pintura artística, se agrega un tercer modo: aquel que introduce una factura industrial de los productos masivos que advienen objetos del recuerdo. En estos detalles la pintura retiene una condición de experiencia del objeto que le es propia, aquella que pervive en su condición particular de textura, densidad y color.

---

<sup>190</sup>Me refiero a lo que Marchán Fiz denominó *principio collage*, refiriendo ya no sólo al encuentro de materiales diversos sino “a un proceso operante en expansión hacia la contemporaneidad del arte”. La noción de “proceso operante” refiere en el autor a la trascendencia de la técnica collage tal como la misma fuera comprendida en sus orígenes cubistas para devenir un principio constructivo de las obras, ampliando en tal sentido sus posibilidades creativas. Cf Marchán Fiz, *Simon Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Ediciones Akal, 1997, pág 159

En ocasión de la exhibición de *Superheterodyne Spica (Un sentimiento)* el artista escribió:

Quién no había visto alguna vez una Spica?

Una radio muy popular, la primera a transistores portátil, era muy común en los hogares porteños. Su sonido inconfundible, la exquisita insignia esmaltada, su funda de cuero que atesora esa fabulosa combinación de dorado y verde agua o bordó. La Transitor Six, o la pequeña Deluxe, ideal por su tamaño para llevar a la cancha.

Corría el año 1994, y recibí de herencia de mi tía Luisa una Spica que su marido le había regalado en 1962, cuando cumplieron las bodas de plata.

Mi tía nunca se despegaba de esta pequeña radio, un objeto de culto con una gran carga afectiva y muchísimo uso, pero impecable como todo recuerdo. Además Huracán estaba peleando la punta del campeonato y cuando iba al Ducó, llevaba como cábala esta Spica a todos los partidos.

Desde 1976 que Huracán no luchaba por un título en Primera División: el momento más importante lo viví en la cancha de Huracán con el gol del pejerrey Pelleti contra Rosario Central.

En esta pintura declaré a ese momento como máxima experiencia futbolística vivida ya siendo pintor

En esta obra el sistema descrito con anterioridad se reitera<sup>191</sup>, la Spica es el gran telón de fondo sobre el que dos personajes, uno hincha de Huracán y otro de Rosario Central, disfrutan y padecen un partido de fútbol. El modo en el artista refiere a este trabajo vincula la experiencia personal y colectiva a la vez que pone en cuestión el problema de la identidad (enlazada a las prácticas, los espacios y tiempos sedimentados en la Spica). Dicha relación entre lo particular y lo colectivo del recuerdo también se manifiesta en la correspondencia del cuadro mayor con los tres más pequeños que componen el políptico. De este modo, mientras que en el cuadro mayor observamos la representación de un evento particular en relación al objeto, en el resto de los bastidores las representaciones refieren a cuestiones más generales. Estas contienen la representación de un almanaque con las distintas formaciones del equipo de Huracán (superior derecha); la visión de un fragmento de la cancha del mismo equipo (medio); y finalmente la última pintura contiene una Spica desarmada que enmarca representaciones de paisajes, frases de

---

<sup>191</sup>Sin embargo la particularidad de este caso es que la obra total se constituye como políptico, ingresando al sistema tres lienzos más incorporados en la parte superior, que en este caso integramos solo tangencialmente porque sus procedimientos instalan consideraciones que exceden al problema sobre el que aquí nos interesa reflexionar.

hinchas y retratos diversos (superior izquierdo). Tanto en el texto que el artista produce en ocasión de exhibir la obra, como en la obra misma se observan diferentes escalas de experiencia mencionadas en relación al objeto. Lo doméstico, lo familiar, las pasiones colectivas y particulares se integran en el sistema de la obra.

Hasta aquí he observado que la serie *Marcas* (vinculada al registro de elementos gráficos y objetuales) se compone a través de la unión de dos modos diferentes de representación, y su acompañamiento con diferentes retratos. Sin embargo, es posible afirmar que la anomalía de la serie la presenta el caso de la obra *Pastillas Surtidas*, donde la figuración humana no es un retrato. En este caso la figuración refiere a la tradición de títeres de cachiporra Punch (el que se representa en la pintura) y Judy. Se trata de personajes que escenifican relatos violentos, por lo que en distintos momentos históricos su puesta fue prohibida en Inglaterra. En este caso, la relación que la pintura en cuestión establece y busca desandar, historizar -como posible hipótesis- es el origen del nombre que las pastillas portan. Aún si se desconoce la iconografía que el personaje representa su mera presencia introduce la tensión entre dos modalidades de pintar que evitan que el lienzo pueda ser reducido a un anuncio publicitario. La particularidad de este cuadro ofrece una clave para la expectación del resto de la serie, en tanto la relación que el mismo entabla entre la figuración humana y la palabra pone en evidencia de modo explícito el carácter literario que adquiere la palabra en las representaciones del artista. A través de esta consideración esta pintura hace más evidente el artificio constructivo de la representación que compone la serie *Marcas*. Esto es, que dentro del sistema de representación que el artista construye la palabra capturada por el registro pictórico pierde la función pragmática de su fuente, es decir, la de ser referencia e identificación de un bien de consumo. Ampliada en su escala, revelando su factura artesanal y vinculada a retratos que la ponen en situación de experiencia personal y afectiva, la palabra adquiere un carácter literario. En tal sentido, los formalistas rusos comprendían que “la literatura transforma e

intensifica el lenguaje ordinario; se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida ordinaria»<sup>192</sup>.

En el caso de las pinturas que componen la serie *Marcas* la palabra pintada es desviada de su acepción ordinaria; la marca pasa a ser literatura porque se convierte en infancia, y al mismo tiempo en industria argentina o escolaridad. Este desvío parece advertirse también en algunos de los títulos que conforman la serie, tales como: *Superheterodyne Spica (Un sentimiento)*; *Toda una época (Pulpo)*; *Oxi Bithué (pop rioplatense)*. A través del uso del paréntesis la marca adquiere un predicado, se convierte- según el caso- en portadora de afecto, tiempo pasado y localidad.

Por todo esto, las palabras pierden su significado pragmático ordinario y se desplazan hacia la constitución de un hecho material, adquiriendo una especificidad que compromete la contemporaneidad de las pinturas. Mientras las marcas tal como son representadas se encuentran culturalmente en situación de extinción (debido a que su circulación cesa por los motivos mencionados al inicio de este apartado) la operación particular que estas pinturas realizan las compromete en la configuración de un recuerdo que reinstala su uso. Al decir de Eagleton, lo literario es un término más funcional que ontológico. Se refiere a lo que la palabra hace y no al ser fijo de las cosas, es decir, al papel que desempeña el texto con su entorno<sup>193</sup>. Dicho aspecto se extiende a la totalidad de la obra, en esta relación funcional con su entorno reside su cualidad crítica.

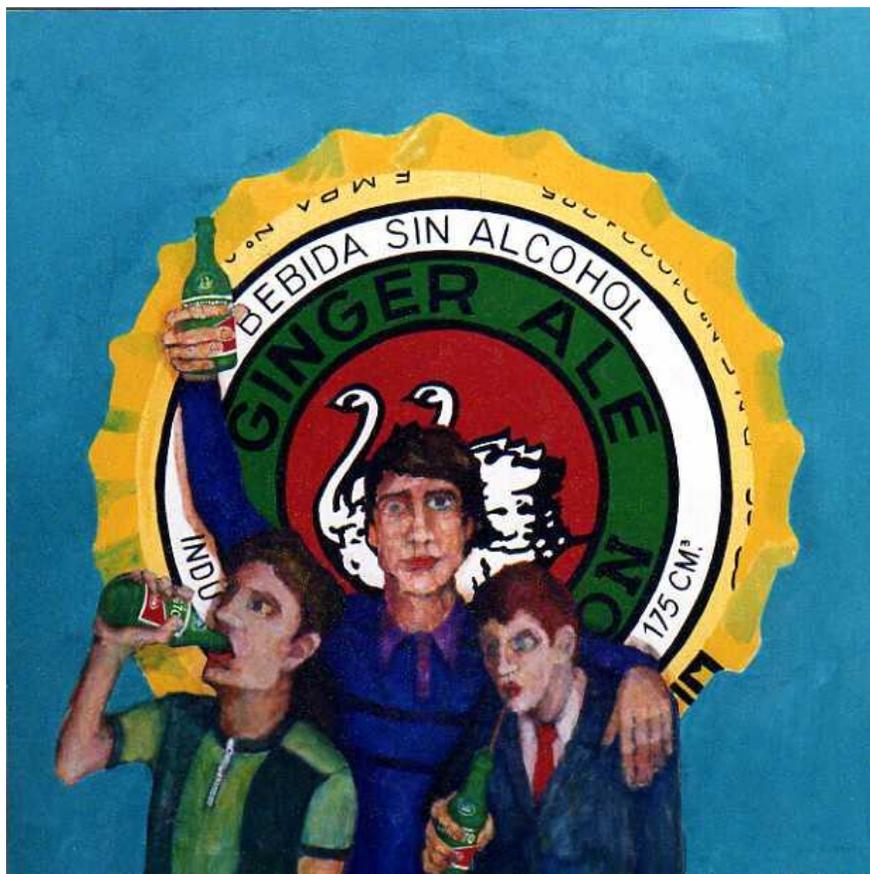
De este modo, en ellas, la constitución del recuerdo se establece como resistencia a un proceso en el que lo que las pinturas buscan registrar adviene, en su contemporaneidad, vertiginosamente pasado. Las gráficas y los objetos que cesan de circular en el mercado son, por medio de las obras, repuestas en la arena pública como portadoras de experiencia e identidad. Por ello, el recuerdo que la obra configura como asunto adquiere carácter retentivo; busca otorgar permanencia a lo que está condenado, por los modos en que se transforma la cultura en los años 90, a extinguirse. En esa oposición interviene también la

---

<sup>192</sup>Cf. En Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2007. Pág 12

<sup>193</sup>Ídem

valoración del pasado: mientras estas marcas y objetos se devalúan en el plano cultural porque pierden valor de novedad, las obras buscan otorgarles un valor afectivo que rescata la experiencia denostada.



[9] Patricio Larrambebere *La última Ginger Ale*, 1993. Acrílico sobre tela 100 x 100 cm



[10] Patricio Larrambebere *Dos banderas*, 1994. Técnica mixta, 180 x 90 cms.



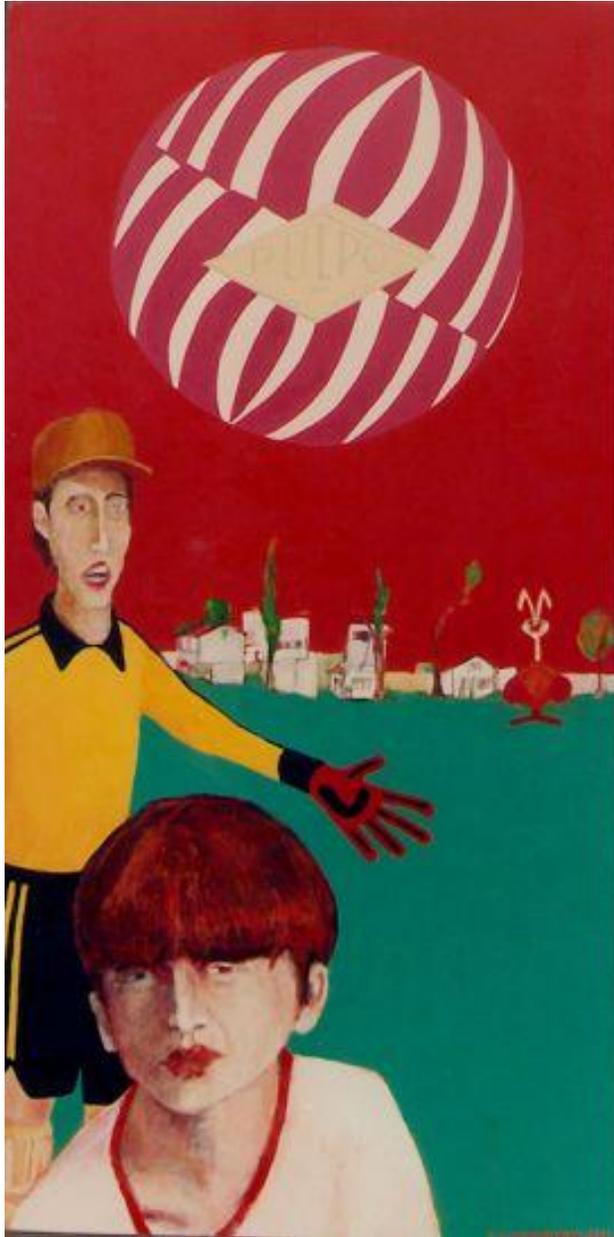
[11] Patricio Larrambehère *Poderoso desinfectante (El antídoto)* 1993 Técnica mixta sobre tela. 120 x 160 cm.



[12] Poderoso desinfectante (El antídoto). Detalle



[13] Poderoso desinfectante (El antídoto). Detalle



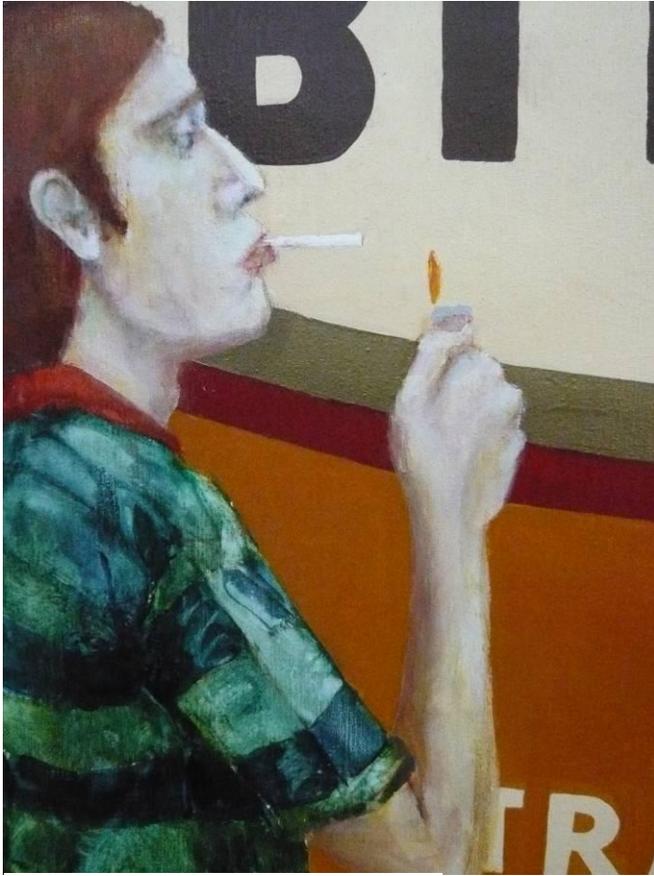
[14] Patricio Larramabere *Toda una época (Pulpo)* 1994, Acrílico sobre tela 180x90 cm



[15] Patricio Larramabere *Superheterodyne Spica (Un sentimiento)* 1995 Políptico. Técnica mixta sobre tela 140 x 160 cms.



[16] Patricio Larramabere *Oxi Bithué (pop rioplatense)*, 1995. Técnica mixta sobre tela, 100x 100 cm.



[17] Oxi Bithué (*pop rioplatense*), Detalle



[18] Patricio Larrambebere *Pastillas surtidas*, 1995. Técnica mixta sobre tela 150x 30cm



[19]Pastillas surtidas. Detalle

### **Del collage al paisaje**

Hacia 1996, aproximadamente, el artista plantea en sus composiciones diversas representaciones de paisajes ferroviarios. La intención que en la serie *Marcas* lo impulsa a registrar gráficas y objetos que dejan de circular, se desplaza aquí a la contemplación del paisaje. De este modo, a través de la pintura el artista comenzará a intentar retener un espacio que, también en esta ocasión, es signo de su infancia (debido a que diariamente tomaba el tren para ir al colegio y la estación Coghlan, ubicada en su barrio, era su espacio de vivencia cotidiano). Al mismo tiempo, como también sucedía con los motivos de la serie *Marcas*, este espacio se ensambla con un pasado común. En este caso, más directamente vinculado a una acepción de Estado, progresivamente en deterioro en el momento en que estas obras se producen. Sobre esta nueva búsqueda orientada a la representación del paisaje urbano el artista relata:

“Esto tiene que ver con los afectos, con esto de que a partir del secundario tenía una conexión con el espacio público y con el espacio ferroviario en particular... Yo lo que estaba viendo es que, a partir de la concesión de los servicios ferroviarios a las empresas como TBA, todo este tipo de instalaciones ferroviarias estaban en peligro de desaparición (...) a partir también de la desaparición de quienes cuidaban eso. La historia oral (...) de quienes sabían de

qué se trataba este tipo de edificios y todo este sistema tecnológico. El que a su vez era catalogado de obsoleto por quienes quisieron hacernos ir a la luna con el estomago vacío en los años 90, quienes lo iban a desdeñar y despreciar. Todo este registro de la pintura como documento del paisaje ferroviario tiene que ver, en cierta medida, con la intuición de la desaparición de todo eso, no solo del paisaje sino también de la gente que tenía que ver con ese paisaje”<sup>194</sup>

Las nuevas búsquedas que orientan el trabajo del pintor hacia la representación del paisaje ferroviario urbano irán acompañadas de un cambio en los modos de componer, los cuales se desplazan del collage -como principio constructivo- hacia la tradición del paisaje como género autónomo de la pintura. Para estudiar este cambio he seleccionado tres obras: *Dr L. M. Drago, con barreras averiadas*; *Luis María Saaavedra y Puente Alsina* que permiten distinguir un momento de transición en los procedimientos del pintor<sup>195</sup> lo que a su vez, claro está, comportarán un cambio en los modos en que su obrar configura el recuerdo.

Estos tres trabajos muestran una unidad en la elección del tema, el cual considera el espacio ferroviario urbano; al mismo tiempo que se observa un progresivo desplazamiento de la figura humana que dejará definitivamente de ser representada en las composiciones siguientes<sup>196</sup>.

La elección del paisaje es portadora de tradiciones que se ensamblan con inquietudes del artista en su contemporaneidad. El paisaje se constituye como género autónomo en la modernidad a partir de los aportes, en principio, de los artistas románticos, que dejaron de considerarlo como un telón de fondo para trabajar en torno a él como unidad pictórica en sí. El paisaje se constituye entre estas dos tradiciones como un espacio en el que reflexionar sobre las emociones subjetivas y por otro lado, un espacio privilegiado para la

---

<sup>194</sup>Patricio Larrambebere, durante una exposición de su trabajo en la Cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad Nacional de Moreno. Noviembre 2012

<sup>195</sup>Es importante destacar en tal sentido, la periodización que aquí distingo, dentro de la producción del pintor, se constituye exclusivamente a partir de cambios o desplazamientos en los procedimientos. Los cuales no mantienen una relación temporal de sucesión estricta entre sí. En este caso, demuestro hay cuadros conceptualizados como de transición, producidos en el mismo tiempo en que el artista se desplaza – a través de otros trabajos contemporáneos- hacia procesos pictóricos vinculados con la desolación de la palabra y pérdida de distancia. El concepto de periodización, tal como aquí lo implemento, refiere a la identificación de tendencias en el trabajo que adquieren distinta intensidad en el desarrollo reflexivo del artista.

<sup>196</sup>Este retiro de la representación de la figura humana se concentra en el formato acrílico sobre tela, ya que prevalece en otros formatos del artista como collages y boletos intervenidos que aquí no incluimos

exploración de la realidad<sup>197</sup>. Se agrega además el hecho de que la apelación al paisaje permite al artista ingresar a una discusión local donde, desde el surgimiento de la academia artística, la pintura se avocó a la discusión de la nación a través de dicho género<sup>198</sup>.

En este apartado interesa destacar que la referencia al paisaje, y particularmente a la tradición del paisaje urbano, instala el concepto de unidad pictórica, ausente y antagónica al modo de componer que plantea el collage como principio.

De esta manera observo que *Dr L M Drago...* contiene diversos procedimientos que la vinculan a la formas de trabajo que referí en la serie *Marcas*. Se distingue, perdura aquí el collage como principio que lleva a articular figuraciones que no coinciden en su escala. Las fuentes fotográficas utilizadas [21, 22] develan el modo constructivo de la composición, la que articula en su planteo distintos elementos emblemáticos en relación al espacio que se desea representar (la cabina de señales, las barreras, el cartel nomenclador de la estación). Se adhiere a esta composición el retrato del guardabarrera portando un banderín que indica detención, en esta operación se reitera la relación del retrato -con el atributo de uso- vinculado a un lugar de la serie anterior. Sin embargo, el lugar ya no es un plano sobre el que se superpone la figura, sino que el principio collage se ha vuelto más complejo en tanto involucra la articulación de elementos diversos. Sus diferentes escalas y los modos en que en los mismos se superponen, develan al espectador el carácter fragmentado de la composición<sup>199</sup>. Finalmente, resulta importante destacar la firma en lápiz del artista, la cual acompaña un transfer con la firma que Van Eyck signó el retrato del matrimonio Arnolfini<sup>200</sup>. En la relación entre las dos signaturas se condensa la relación de dos sistemas: el transfer más automático, que casi no requiere intervención del

---

<sup>197</sup> Cf. Alain Roger *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007

<sup>198</sup> Para un recorrido amplio sobre la tradición de representación de paisaje en Argentina, desde el siglo XIX a la contemporaneidad véase: Laura Malosetti Costa. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires, Fundación Osde, 2007

<sup>199</sup> Este procedimiento se hace particularmente evidente en la superposición de uno de los extremos de la cabina de señales que se superpone con un línea roja lateral, la cual en su disposición reitera el marco del pintura

<sup>200</sup> Es importante destacar que esta obra integró la muestra *Quitaescencia* referida en la introducción de esta segunda parte de la tesis, donde el problema del pintor testigo encarnado por este pintor flamenco fue aglutinante de la exposición

artista, y el lápiz, que porta el gesto del trazo. En esta oposición entre un sistema que requiere gesto directo y otro que trabaja por imprimación (artesanal) parece prevalecer también un resto de la serie trabajada anteriormente.

En las siguientes composiciones, Puente Alsina y Luis María Saavedra, predominan aún restos del collage (como principio constructivo en la relación cartel paisaje-urbano) y la ilustración, como modo de pintar. Sin embargo, el procedimiento utilizado para componer cambia. En este sentido, la estructura de estas representaciones comienza a plantearse a partir de la proyección de fotografías tomadas por el artista, sobre la superficie total del lienzo. A través de este procedimiento comienzan a perder presencia aquellos elementos que en las representaciones anteriores constituían objetos o situaciones inventadas por el artista, a la vez que la composición se unifica acercándose, en tal sentido, a la tradición del paisaje en la pintura. En estas obras la representación del espacio comienza a capturar aspectos indiciales provistos por el sistema fotográfico, a partir de los que se planteará la base de la composición. De este modo, en estos casos, es el nuevo procedimiento el que instala el concepto de testigo que en la representación de Drago se enunciaba por referencia a Van Eyck.

Por otro lado, en estas obras de tránsito comienzan a experimentarse variaciones en la paleta que desecha progresivamente el uso saturado del color. Finalmente, se combinan detalles en los que se observan zonas que parecen haber quedado sin trabajar, en estos el lienzo y el trazo previo del lápiz que planteó la estructura de la composición, quedan a la vista. Todas estas variables comienzan a instalar nuevas consideraciones en torno a la pérdida de una experiencia histórica, dado que todas ellas progresivamente comienzan a confluír en la producción de un extrañamiento en torno al propio espacio, el cual a diferencia de los objetos de la serie anterior, aún es ámbito de circulación de quienes espectan las obras.

En esta operación nos enfrentamos a un cambio en el sistema de representación que el artista produce donde la reflexión pictórica comienza a desplazarse hacia una relación crítica con el sistema fotográfico.



[20] Patricio Larramabere *Dr. L. M. Drago con barreras averiadas* 1996- Acrílico sobre tela 180x100 cm.



[21, 22] Fotos de la estación Drago tomadas por el artista y utilizadas en la composición de la obra *Dr L M Drago, con barreras averiadas*



[23, 24] *Dr L M Drago, con barreras averiadas*. Detalles



[25] Patricio Larrambebere *Luis María Saavedra*, 1996. Acrílico sobre tela 120x100 cm.



[26] Patricio Larramabere *Puente Alsina*, 1998. Acrílico sobre tela 150x90 cm.

### **La desolación de la palabra y la precariedad como experiencia de la pintura**

El conjunto de obras que aquí trabajo fueron producidas alrededor de 1997. Estos trabajos se constituyen a partir del registro fotográfico que carteles nomencladores<sup>201</sup> de diversas estaciones ferroviarias urbanas, ubicadas en la Capital Federal y alrededores. Aquí definitivamente se instala el procedimiento referido en el apartado anterior, el cual consiste en la proyección del negativo de un registro fotográfico, elaborado previamente por el artista, sobre la superficie total de un lienzo. A partir de esta operación se plantea el dibujo estructural de la composición. El resto de los elementos (tales como textura, color, volumen) serán trabajados sin la proyección, utilizando la fotografía como guía. Estos aspectos serán por lo tanto  *sintetizados*  o  *inventados*  por el trabajo del artista. Sobre las obras que están contenidas en esta selección el artista comenta:

---

<sup>201</sup>Nomenclador es el nombre que reciben los carteles que portan los nombres de la estaciones en la léxico ferroviario.

“En el caso del paisaje me parece, que en el momento en el cual vos planteas una visión tan idiota (porque es tan poco interesante como paisaje, tan cotidiano y tan común) la pintura jerarquiza la imagen y genera preguntas. Entonces cuando uno como pintor pone el encuadre y el foco en un determinado paisaje, está lo justo y necesario para poder ver los que está ahí. Si yo te pongo un personaje ahí no puedes ver el énfasis en la ausencia, en lo que tiene que ver con la pintura. En el detalle de cómo está pintada”<sup>202</sup>

El pintor que encuadra y enfoca un paisaje ordinario, pero que se resiste a abandonar el pincel en la realización de una operación que -ya desde la enunciación- es referida como fotográfica. Es decir, que la fotografía como elemento que se articula en la reflexión pictórica no se restringe a la proyección fotográfica sobre el lienzo sino que -como se declara en las palabras del artista y en los procedimientos- adquiere también presencia en los modos de pintar.

Como mencioné en el apartado anterior, a partir del nuevo procedimiento implementado en el trabajo del artista, en estas obras las representaciones pictóricas advienen huella de la fotografía. No solo porque la fotografía es fuente, sino porque la pintura emula en sus modos de trabajo una modalidad fotográfica: el lienzo adviene a través de la mano del artista la superficie sensible que captura los elementos estructurales de la fotografía proyectada. La obra produce así una tensión entre dos sistemas: el sistema sintético que refiere a la pintura y el sistema analógico que refiere a la fotografía.<sup>203</sup>

En el procedimiento anteriormente descrito la pintura adviene huella y en ese acto incorpora un aspecto sustancial del sistema analógico desde el que se constituye. En este proceder la pintura instala la referencia de un espacio familiar, el cual será sometido a diversas operaciones pictóricas tendientes a realizar transformaciones sobre el concepto

---

<sup>202</sup>Patricio Larrambebere. Entrevista realizada por Agustín Diez Fischer y la autora. Mayo 2013

<sup>203</sup>Tomo la distinción entre estos sistemas de Pierre Sorlin quien considera que la imagen sintética se comprende como una reproducción no exacta sino coherente de la realidad, que enfoca no en un hecho determinado sino en una idea. En tal sentido, sostiene la imagen sintética presenta un resumen ideal, acumula atributos del objeto representado y destaca en su trabajo aspectos que resumen o contienen un proceso. Mientras el sistema de la imagen analógica difiere el modo en que la realidad se captura. Es decir, aquí el sistema óptico regula la figuración fotográfica y, a través de él, explora aspectos que el ojo humano no percibe. Finalmente, Sorlin agrega, la imagen analógica, a diferencia de la sintética, corresponde a un fragmento del mundo del cual es huella. Es analógica porque proporciona identidad en la relación entre los diversos elementos del mundo y su representación. Cf. Pierre Sorlin *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires, La marca editora, 2004.

de espacio que las fotos tomadas como referencia registran, estas transformaciones sobre el concepto de espacio operan en detrimento del tiempo de la imagen. En este marco se comprende la recuperación de cierta poética metafísica que sedimenta estas composiciones<sup>204</sup>. La captura del instante fotográfico es vía las operaciones del sistema sintético extraído del tiempo, y la historia se trama así en la pintura como problema de espacio extrañado.

En la relación particular entre lo sintético y lo analógico, que la modalidad de estas pinturas plantea, los elementos de identificación que provienen del sistema analógico son reducidos a su mínima expresión. El resto analógico persiste en estos trabajos a través de la organización interna de los distintos elementos que componen la representación pictórica. Mediante el uso de la proyección, en forma de diapositiva, opera el dispositivo óptico de la foto en el lienzo. En esta operación ingresan a la pintura elementos que aporta la mediación de la cámara fotográfica. La fotografía, a la vez, permite el ingreso de lo que el ojo no ve en la representación y evita la jerarquización de los diversos elementos que constituyen un campo visual. Por todo esto, la identificación propia de lo analógico que permanece activa en la pintura se reduce al orden compositivo, es decir a una relación de proporción de los elementos que hacen a la captura fotográfica de un paisaje ordinario. Lo analógico de la pintura permanece en estas representaciones en la estructura de su composición.

Por otro lado, estas composiciones pictóricas exhiben en su producción el uso de estrategias capturadas del sistema fotográfico, imitando lo que en fotografía se denomina profundidad de campo. En la pintura se observa que todos los puntos de la representación comparten un alto grado de nitidez que anulan la idea de distancia, el término propiamente dicho refiere al espacio por delante y por detrás del plano enfocado, comprendido entre el primer y el último punto aceptablemente nítido reproducidos en el mismo plano de enfoque. En todos los casos este procedimiento que en la fotografía es posible merced a la apertura del diafragma, en la pintura se extrema a partir del

---

<sup>204</sup>Las cuales el artista incorpora a través de las diferentes obras de Suárez referidas en la introducción de este capítulo

tratamiento que se otorga a la luz. A partir de un uso extendido de una luz plana y sombras netas en el tratamiento pictórico se expande a toda la superficie pictórica, una sensación de nitidez homogénea. Se trata, de este modo, de una luz sintética que opera por contrastes fuertes, este procedimiento permite omitir los accidentes y, en tal sentido, expulsa los rastros de acción. Es así que se comienza a instalar el concepto de *planeidad* que será reforzado por otros aspectos de la representación.

En tal sentido es posible mencionar la reducción progresiva que observa el espacio del andén representado en las pinturas, este es el indicio fundamental de la distancia desde el que el pintor trabaja. Mientras en *La Paternal* aún ocupa una franja importante de la superficie, en *Cnel Lynch* se reduce a la introducción de un pequeño plano inclinado y finalmente en *Dr Antonio Saenz* se reduce a una línea negra paralela al marco inferior del cuadro. En esa operación se anula la distancia de la mirada que observa y se reduce el ya de por sí restringido espacio de la representación, aportando al concepto de *planeidad* anteriormente mencionado<sup>205</sup>

Como aspectos generales de estas obras, es de interés destacar el color que se de-satura y adquiere valores altos; el contraste entre luz y sombra que borra los detalles, homogeneiza y abstrae a los elementos fundamentales de la composición; a lo que a su vez agrega el repliegue definitivo de la figuración humana. Todos estos parámetros vinculan las búsquedas de esta serie a inquietudes de la pintura metafísica que buscan dar cuenta de los fundamentos que constituyen el espacio registrado por el artista. Por esta razón, estas representaciones se sitúan en las antípodas de la serie *Marcas*, en tanto aquellas obras destacaban los usos de los objetos representados, aquí el paisaje borra toda marca de uso. Por ello, en el desplazamiento de la fotografía a la pintura los elementos que se vinculan a lo contingente del espacio, como el caso de las marcas de graffitis que se observan en la fotografía de Coronel Lynch [30], son borrados en la pintura. La búsqueda de los

---

<sup>205</sup>En la serie *Marcas* el concepto de espacio es desplazado por el collage como principio en la composición. En este proceder la relación que los diferentes retratos exhiben con los registros gráficos y de objetos es una relación de figura-fondo por superposición

fundamentos lleva a borrar los usos y funciones del espacio, por esa operación un territorio familiar y ordinario resulta extraño<sup>206</sup>.

Como parte de este proceder la figura humana se sustrae de la composición en tanto instala procesos de identificación contrarios a la intención de la pintura que parecen converger hacia la desolación de la palabra en el espacio. Al no haber figuración humana, la letra se independiza del uso: se convierte en no familiar. Por ello, en este nuevo sistema de representación la función literaria que la palabra advertía en la serie *Marcas* varía, ya no se vincula a un acto sino que por el contrario destaca la ausencia. En tanto menciona un espacio de vivencia común en un entorno donde las marcas de acción se han suprimido. Contrariamente a lo que sucedía con la serie *Marcas*, todos los indicios de usos son aquí obliterados, el tiempo aparece así detenido a partir de borrar los elementos contingentes de la representación. De este modo, la supresión progresiva de la distancia en la visión del espacio y la instauración de lo plano suprimen también al sujeto que observa borrando en ese acto una posible acepción de experiencia del lugar.

El carácter geométrico de la composición y lo plano dan sensación de espacio puro, esta estrategia lo retira del tiempo, así el espacio representado adviene inaccesible, no habitable. Mediante este efecto el recuerdo del espacio se instala aquí a través de la tragedia de su imposible recuperación y vivencia, las operaciones que lo reinstalan lo vuelven distante, como augurio de una tragedia inminente.

---

<sup>206</sup>Es interesante destacar que en los paisajes nominados ‘de transición’ la perdurabilidad de los usos se establece mediante la inclusión de la figuración humana en las obras de Drago y Saaavedra. Y es dudosa en el caso Puente Alsina donde se observa una Locomotora cruzando el paso nivel ( o bien podría estar detenida), en esta última lo metafísico comienza a operar



[27, 28] Patricio Larrambehère *La Paternal (FCGSM)*, 1997. Acrílico sobre tela 130x110 cm.



[29] Patricio Larrambehère *Cnel. Fco. Lynch (FCGU)*, 1997. Acrílico sobre tela 150x100 cm.



[30] Toma fotográfica del artista utilizada como proyección y referencia en la pintura *Cnel Lynch*. La cinta de papel indica el modo en que el artista realiza recortes al interior de la imagen a fin de componer la pintura



[31] Patricio Larrambebere *Dr. Antonio A. Sáenz (FCGB) 1997. Acrílico sobre tela 150x100 cm.*



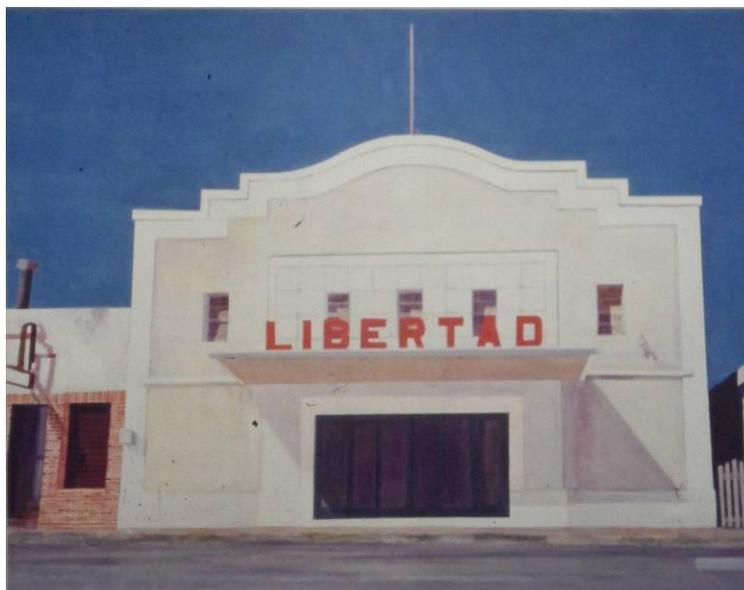
[32] Toma fotográfica del artista utilizada como proyección y referencia en la pintura *Dr. Antonio A. Sáenz (FCGB)*.

Luego de esta serie de paisajes ferroviarios, el artista amplía su búsqueda a la incorporación de arquitecturas fabriles, en general edificios paradigmáticos de la industria nacional. Así como también otras representaciones de espacios urbanos de uso colectivo, característico de prácticas que entran en progresivo deterioro hacia fines de los años 90. Entre estos se encuentran los clubes sociales y deportivos, cines, así como las fachadas de instituciones emblemáticas de la memoria colectiva, tales como Radio Colonia. Este fue caso emblemático de la relación Argentina- Uruguay en tiempos de la dictadura a través de la voz de Ariel Delgado, un correntino que transmitía más noticias que las que se podían escuchar aquí. En este sentido sus modelos funcionan como registro de la memoria colectiva.

Entre 1999 y 2002 el concepto de extrañamiento de un espacio vinculado a la historia colectiva adquirirá nuevas modalidades que harán más contundente el proceso de desolación y ausencia que inician las pinturas producidas a partir de 1997. En este conjunto de obras, donde el procedimiento compositivo se mantiene, veremos que se modifica la relación entre lo sintético y analógico a favor del primero. Es decir, si bien los elementos compositivos que persisten operan como restos analógicos, estos se reducen

aún más eliminando, en estas representaciones, la presencia de los detalles en la descripción del espacio. A la vez que el modo de pintar observa una síntesis mayor, que descarta ya radicalmente la presencia de texturas y disminuye la carga matérica, al mismo tiempo que se modifica la estructura del soporte. Este proceso de austeridad que se advierte en el modo de pintar se observa particularmente en diversas obras realizadas hacia el año 1999 tales como *Cine Libertad (Conchillas ROU)*; *Galería Coghlan* y *Fábrica de pelotas Pulpo en Saavedra*. Así *Cine Libertad* observa el tratamiento plano del color, *Galería Coghlan* deja a la vista como fondo del paisaje el lino que constituye el soporte, el cual solo es trabajado con una base transparente, aspecto que se intensifica en el caso de *Fábrica de pelotas Pulpo*, donde el soporte se desplaza al cartón adviniendo una materialidad más endeble que es expuesto como tal sin preparado.

Al proceso de ausencia y desolación que se advertía en la obras del 1997, estos trabajos agregan el concepto de deterioro y precariedad de los diversos espacios que sedimentan un pasado colectivo. En este caso la consideración se instala a través de los modos de pintar y del cambio de las superficies pictóricas que extreman la síntesis de las representaciones anteriores y encarnan la austeridad a partir de la factura y materialidad de la pintura que se reduce. Finalmente, es común a este conjunto de obras un punto de vista bajo, y en general inclinado. La pérdida de frontalidad, que se observaba en las obras del 1997, parece en esos casos instalar una idea de infancia o tránsito de quien observa un espacio común perdido. Ambos aspectos instalan la consideración de un tiempo distante.



[33] **Patricio Larrambebere** *Cine Libertad (Conchillas ROU)*, 1999. Acrílico sobre tela. 130 x 110 cm



[34] **Patricio Larrambebere** *Galería Coghlan*, 1999. Acrílico sobre lino



[35] **Patricio Larrambebere** *Fábrica de pelotas Pulpo en Saavedra*, 1999. Acrílico y lápiz copiadador sobre cartón, 90 x 90 cm

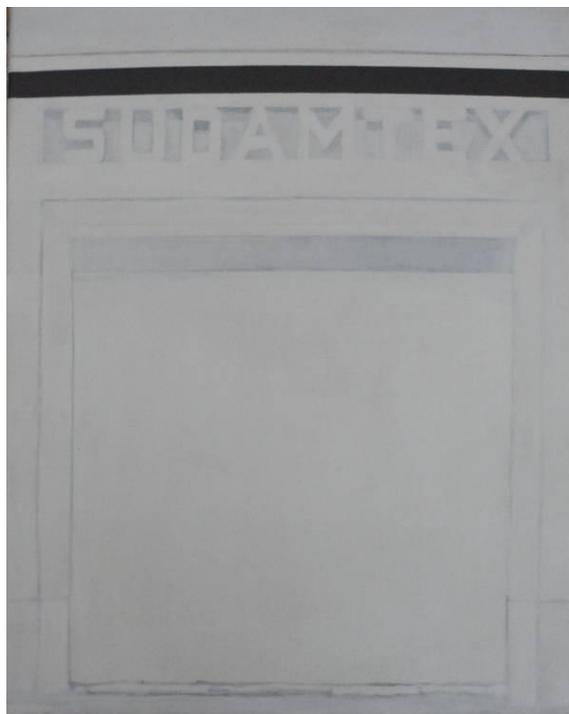
El proceso de avance de lo sintético sobre lo analógico llegará a su punto radical en diversas obras que integran la instalación *Buenos Aires y sus alrededores* realizada en el año 2002 en la Galería Klem. Estas pinturas mantendrán, en líneas generales, los motivos anteriores y los puntos de vista bajos a la vez que las dimensiones de sus lienzos se reducen drásticamente<sup>207</sup>. En estos casos, la superficie del soporte se evidencia no ya como fondo sino como rastro del trabajo, las marcas de las cintas de papel utilizadas por el pintor permanecen en la representación, desplazando el concepto de deterioro y descuido al trabajo. Por otro lado, en el caso de *Villa Ortuzar* observamos que la síntesis avanza hasta tal punto extremo que la puerta de la fábrica textil (muy reconocida dentro de la industria nacional) adviene casi monocroma y geométrica y la expansión difusa del blanco en la superficie instala la idea de borramiento o pronta extinción.

---

<sup>207</sup>De acuerdo al artista este aspecto refiere a una condición de producción dada por el contexto de crisis que impulsaba a reciclar los lienzos que se tenían.



[36, 37] Patricio Larramebere *Valentín Alsina*, 2002. Acrílico sobre tela



[38] Patricio Larrambebere *Villa Ortuzar*, 2002. Acrílico sobre tela, 40 x 50 cm

### El recuerdo como asunto de la pintura de historia

Rancière sostiene que en el régimen representativo<sup>208</sup> la profundidad óptica estuvo ligada al privilegio de la historia. En ese marco, la pintura, a través de esta cualidad podía captar la palabra viva en acto, el momento decisivo de una acción y una significación. En ese sistema la palabra adviene normativa en relación a los elementos que la representación ordena<sup>209</sup>. Pero dentro del régimen estético<sup>210</sup> los modos en que el trabajo artístico

---

<sup>208</sup> Es el régimen en que lo artístico adquiere entidad a partir de la noción de representación o mimesis, concepto que advienen organizadores de las maneras de hacer ver y juzgar lo artístico. Véase Jacques Rancière *El destino de las Imágenes*, Pontevedra, Editorial Politopías, 2011.

<sup>209</sup> Es en relación a este sistema que Erwin Panofsky concibe el sistema iconológico y método iconográfico donde el uso de la literatura para la comprensión en la pintura recupera un condición de producción histórica en la obras renacentistas. Véase Didi-Huberman *Ante la imagen. Preguntas formuladas a los fines de una historia del arte*. Murcia, CENDEAC, 2010

<sup>210</sup> Como ya se observo en capítulos anteriores, es necesario recordar aquí, que el régimen estético a diferencia del representativo se caracteriza por una diferencia en los modos de ser sensibles de los productos artísticos, es decir refiere a los modos de ser específicos de lo que pertenece a lo artístico. Cf Jacques Rancière, *El destino...* Op Cit

conceptualiza la historia varían drásticamente y la relación entre lo literario y lo visible se transforma. Dentro de este régimen las producciones artísticas se desarrollan en relación a una nueva interfase que revoca el orden representativo. En tal sentido Rancière afirma “Es entonces sobre lo plano de la página, en el cambio de la función de las ‘imágenes’ de la literatura o el cambio del discurso sobre el cuadro, pero también en los trazos de la tipografía, del afiche y de las artes decorativas, que se prepara en gran parte la ‘revolución anti-representativa’ de la pintura. Esta pintura, tan mal denominada abstracta y supuestamente devuelta a un médium propio, forma parte de una visión de conjunto de un nuevo hombre alojado en nuevos edificios, rodeado de objetos diferentes. Su planicie esta ligada a la de la página, del afiche o de la tapicería. Esta es la interfase. Y su pureza anti-representativa se inscribe en un entrelazamiento del arte puro y el arte aplicado, que le da de entrada una significación política.”<sup>211</sup>

En este régimen se inscribe la obra de Larrambeberé, que articula de modo singular la experiencia de su contemporaneidad, signada por un drástico retiro de lo público, las prácticas colectivas del espacio social y la crisis y deterioro de materialidades históricas vinculadas al desarrollo del Estado. Por ello, la historia no se trama como asunto descriptivo de las obras sino en los modos que adquieren los materiales que su representación articula. Es decir, la historia no se vincula en las representaciones del artista a la reposición de acontecimientos ejemplares o significativos de un determinado tiempo, sino al trabajo con cualidades que capturan particularidades de su tiempo.

De este modo, las variaciones sobre la función de lo literario, junto a las modalidades de trabajo que sus procedimientos incorporan, traman una experiencia particular sobre la que la pintura del artista reflexiona y acciona. Esto es: el trabajo artesanal de la ilustración y el letrismo; la extensión y detención del instante fotográfico merced al sistema pictórico (a través de la tensión analógico-sintético), la progresiva síntesis y precariedad que observa el modo de pintar, así como el uso del acrílico que porta el ingreso de un tiempo contemporáneo en la pintura<sup>212</sup>. Todos estos aspectos comienzan a evidenciar un modo

---

<sup>211</sup>Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, Ediciones LOM, 2009. Pág 15

<sup>212</sup>El artista advierte que el acrílico le ofrece un tiempo de trabajo tolerable frente a otras técnicas más tradicionales como la pintura al óleo “yo trabajo con acrílico porque el tiempo del oleo me rompe la cabeza.

singular en que en la pintura del artista se figura la historia. La necesidad del trabajo a corto plazo, el instante fotográfico, el inevitable desgaste y crisis de un espacio común parecen tensionarse, de este modo, con una voluntad de retención que se expresa en la intención de singularizar los usos destinados a extinción, o bien en suspender el tiempo cuando la acepción que este adquiere en la cultura adviene corrosiva al pasado que se busca rescatar o visibilizar. Dicho pasado se encarna en la elección de motivos espaciales, gráficos y objetuales que refieren a lo colectivo: en el uso común del espacio público, en el desarrollo de la industria nacional, en los espacios de ocio vinculados a prácticas de sociabilidad colectiva.

En tal sentido, sostengo que las obras del artista se inscriben dentro del realismo y la pintura de historia, dialogando con las tradiciones locales que se abocaron a la discusión de la Nación. Por ello, la vuelta al paisaje industrial y urbano, que había estado en los temas que iniciaron la tradición de la pintura nacional, confiere un tópico que reactualiza o inscribe el trabajo del artista en la discusión sobre la Nación en la pintura. Es posible hablar de realismo en tanto las representaciones aquí estudiadas, buscan recuperar aspectos objetivos de un acontecer contemporáneo, y porque a través de la mirada se incorporan aspectos drásticos que hacen a la transformación del espacio. El obrar del artista captura así restos de un proceso contemporáneo.

La relación que estos trabajos establecen con lo histórico es compleja, en tanto estas pinturas recuperan y reflexionan sobre la crisis de la historia como suceso singular del tiempo en que estas obras son producidas. Dicha crisis se encarna en la conceptualización pictórica del espacio, y en la elaboración de tensiones entre visibilización de un espacio en crisis y la intención de su retención.

De este modo, el recorrido realizado por la obra de Larrambebera da cuenta de constantes variaciones en torno al concepto de espacio en la representación pictórica. Por ello, los

---

Intente volver a pintar y me sucedió esto de la imposibilidad de lo que tiene que ver con el tiempo. Uno aprende la técnica en función de la necesidad de lo que uno está haciendo, el acrílico tiene un tiempo mucho más contemporáneo que el óleo” Patricio Larrambebera. En entrevista con Agustín Diez Fischer y la autora, mayo del 2012 Resulta interesante destacar en esta observación cómo los aspectos que critica en su trabajo, vinculados a la devaluación del tiempo, se entromete en los materiales de la propia práctica.

diferentes momentos presentados en su obrar cualifican el espacio como: espacio perdido, espacio destemporalizado y espacio degradado. La pérdida, ausencia y precariedad intenta capturar elementos propios de su tiempo. Dan cuenta de un proceso crítico que advierte la configuración de un espacio particular, aquel que posee sedimentaciones que lo vinculan a condiciones del estado de bienestar.

Otra constante se trama en las relaciones que los diferentes trabajos advierten entre lo singular del recuerdo, que en la obra refiere a los afectos y vivencia del artista, y una experiencia colectiva que se trama en los motivos de las representaciones.

Ambos aspectos configuran una modalidad crítica del recuerdo que se trama como recuperación y visibilización de lo histórico en el espacio (aún cuando lo histórico se evidencia por la ausencia de tiempo). En este proceder, el recuerdo adviene crítico a su contemporaneidad en tanto se constituye a partir de una economía de tiempos, alterna a los modos que dicha economía adquiere en las configuraciones de la cultura donde lo histórico se devalúa.

## **CAPÍTULO II: El obrar gráfico de Eduardo Molinari sobre la fotografía documental. El recuerdo como problema de tiempo.**

*Obligar a alguien a no amar incondicionalmente es cortar las raíces de su fuerza: inevitablemente, por verse obligado a abandonar su sinceridad, se disecará. A tales efectos de la Historia se opone el arte. Sólo si la Historia soporta ser transformada en arte, en una obra puramente artística, puede lograr conservar y hasta despertar instintos. Pero una historiografía de tal índole, en efecto, sería opuesta al carácter analítico y antiartístico de nuestra época y sería calificada como una falacia.*

**Friedrich Nietzsche, Segunda consideración intempestiva**<sup>213</sup>

### **Introducción**

Trataré aquí la configuración que adquiere el recuerdo en la obra *El cuchillo*, realizada por Eduardo Molinari en el año 2000 en el Archivo General de la Nación (en adelante AGN)<sup>214</sup>. La obra seleccionada pertenece a un momento crucial en el desarrollo del artista, en tanto en ella se produce un cambio radical en los procedimientos que hasta entonces caracterizaban su obrar individual. El eje rector que me llevará a incorporar ese momento crucial, es el salto artístico-creativo que se da en el giro de la pintura hacia la articulación que adquiere lo gráfico y lo fotográfico. A esto, se agrega la reflexión sobre una mirada en despliegue, que se desprende de los propios procedimientos con que el artista elabora formas de rememoración, que discuten los modos que el recuerdo adquiere en los regímenes visuales vigentes. De este modo, sostengo que la práctica del recuerdo se configura en la obra como mirada extensa que cuestiona los sistemas de tiempo sujetos en el régimen sensible en que la obra interviene. En el proceso de análisis de la obra,

---

<sup>213</sup>Friedrich Nietzsche, *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006, p. 93-94.

<sup>214</sup> Esta muestra en expuesta nuevamente en el año 2003, por invitación de Juan Travnik, en la Fotogalería del Teatro General San Martín.

veremos cómo se desarrolla el cuestionamiento por parte de lo artístico de los sistemas temporales.

Varias cuestiones vinculadas a la biografía del artista incidirán en las condiciones de producción de esta obra. Entre ellas su formación artística, sus primeras búsquedas signadas por el trabajo grupal, así como la vocación por la historia que recibe como legado familiar.

Entre 1986 y 1990 Eduardo Molinari estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, donde se recibe de docente de pintura. En sus primeros años como artista se aboca a la pintura y al dibujo, incorporando en algunos casos el collage. Entre sus artistas de referencia durante el periodo, es posible reconocer en sus primeras pinturas los trabajos de Francis Bacon o Carlos Alonso. Asimismo, en su trayecto como estudiante se interesa por los trabajos de Jorge Enea Spilimbergo, Antonio Berni y los Artistas del Pueblo. Hacia el año 1995 comienza a producirse un quiebre en los procedimientos empleados, el cual coincide con un viaje que el artista realiza a Alemania para participar de la muestra colectiva “Canta, ladra, late”<sup>215</sup>. A partir de allí, por el intercambio con colegas alemanes, comienza a consolidarse la idea de accionar grupal y la apropiación de espacios como forma de trabajo. Como consecuencia de las nuevas exploraciones, que también tendrán continuidad con elementos de la escena local referidos en la introducción, hacia el 2003 Molinari abandonará definitivamente la pintura para concentrarse en el collage, el dibujo y la fotografía en articulación con diferentes caminatas, procedimientos que culminarán en la realización de performances y/o instalaciones<sup>216</sup>. *El cuchillo* constituye el punto de inflexión en este cambio del artista pintor al artista que trabaja a través de acciones e instalaciones.

---

<sup>215</sup> "Canta, ladra, late" se realiza en Galerías Alte Feuerwache, Loschwitz y Kunst Konsum en Dresden, Alemania. Molinari es invitado a realizar un intercambio con otro grupo de artistas alemanes a partir de una selección realizada por Ana Eckell y Benavidez Bedoya de un conjunto de artistas que habían expuesto en diferentes oportunidades en el espacio de “Liberarte”. Molinari participó de ese ciclo con una muestra de pinturas titulada “Las decisiones verdaderas se toman de noche”

<sup>216</sup> Entre ellas *Tertulia* (2005) realizada junto al artista sonoro Nicolas Varchavsky en el Cementerio Recoleta, *Ostinato* (2006) realizada en el Palacio de Correo en el marco de la muestra Estudio Abierto, entre otras.

Por una parte, resulta relevante el vínculo con la historia, que en la biografía del artista se extrema entre dos prácticas diferentes signadas por la labor académica y la divulgación, encarnadas por el abuelo y el padre respectivamente. Su abuelo Diego Luis Molinari, estudió abogacía y escribió varios libros de historia los cuales adscribían al revisionismo histórico. Realizó una carrera política primero como senador de Hipólito Yrigoyen, luego como Senador por Capital Federal para el peronismo. Finalmente hacia 1955, tras el derrocamiento de Juan Domingo Perón, debió exiliarse. Entre sus muchos libros se pueden mencionar: *La representación de los Hacendados de Mariano Moreno* (1914); *Antecedentes de la Revolución de Mayo* (1926) *Prolegómenos de Caseros* (1962); *Descubrimiento y Conquista de América* (1964). Por otra parte, el padre del artista, Ricardo Luis Molinari, tuvo un vínculo más distante en relación a lo político debido a que padeció el exilio de su padre y su vida adulta transcurrió bajo el signo de diversos períodos dictatoriales. Por todo esto, su trabajo con la historia se desarrolló de manera más autodidacta, por lo que se dedicó al periodismo de historia, participando como redactor en diversas colecciones por fascículos producidas por las editoriales Codex y Abril. Entre ellas: “Crónica historia argentina”; “Crónica segunda guerra mundial”; “Historia de las revoluciones”. Estos elementos biográficos aportaran materiales para la conformación del mundo visual desde el cual el artista producirá las obras que aquí son de interés.

### *El mundo visual personal o la disimilitud de lo similar*

El año 1995 resulta clave para comprender aspectos que incidieron de diferente modo en el mundo visual y el proceso creativo del artista. Por un lado, dicho año está signado por la muerte de su padre y la herencia de la biblioteca de su abuelo, acontecimientos que orientan a Molinari a considerar la vocación familiar en torno a la historia. En ese marco el trabajo del abuelo y del padre proporcionan al artista una aproximación a la historia que se articula entre el revisionismo y la divulgación de lo histórico. Aspectos que serán sintetizados a través de la búsqueda visual que el artista iniciará y, a través de la cual, reelaborará el legado familiar. Por otro lado, en ese mismo año, durante su estadía en

Alemania, serán fundamentales sus visitas a diversos museos, donde el artista observa las diferentes articulaciones que adquieren la historia y lo artístico. En tal sentido afirmará:

“En mi viaje a Europa yo vi una museografía donde las narrativas entre el arte y la historia se tocaban mucho y se combinaban: en sus dispositivos de montajes, en el uso de la fotografía. En Alemania el uso de fotografías en el arte o, las formas de montajes en las exposiciones históricas para mí fueron una inspiración muy grande.

Creo que ahí de una manera, muy sensible y muy lenta, me fui acercando a la fotografía. Y en la que quede sumergido definitivamente en el año 1999, cuando visite el Archivo General de la Nación.

Por otro lado, también fue muy importante para mí ese acercamiento con el bagaje del dibujo, del collage y del grabado, es decir de la parte más gráfica de la fotografía, y no desde la luz y el revelado y la técnica. A mí me gustaba mucho la textura de la fotografías, además eran todas fotografías de conflicto (...). Mi fascinación por la historia argentina está muy ligada a mi fascinación por las imágenes de la historia argentina.

Entonces ahí aparece toda una cuestión que tiene influencia en mi formación visual que son las imágenes de los bombarderos, la libertadora, la conquista del desierto. Cuando empecé a ver en el AGN todo ese bagaje yo pensé que estaba buenísimo por cómo uno se aproxima a la experiencia histórica, a la historicidad que hay en uno”<sup>217</sup>

La articulación entre lo gráfico y lo fotográfico se manifiesta en su interés por los fotomontajes de John Heartfield y collages de George Grosz, quienes contribuyen a la creación de una gráfica política contra el avance del nazismo. En relación a esta tradición, Molinari sostiene “Pienso la fotografía como algo gráfico, por momentos para mí es casi como un dibujo, solo que es un dibujo que no hago yo”<sup>218</sup>. En la afirmación se devela una mirada gráfica en torno a lo fotográfico que resultará fundamental para comprender las tensiones que su obra produce. Antes de desentrañar el problema, propongo continuar explorando las sedimentaciones artísticas que son constituyentes de este interés en el obrar del artista.

---

<sup>217</sup> Eduardo Molinari, 7 de setiembre del 2013. En entrevista con la autora

<sup>218</sup> Ídem

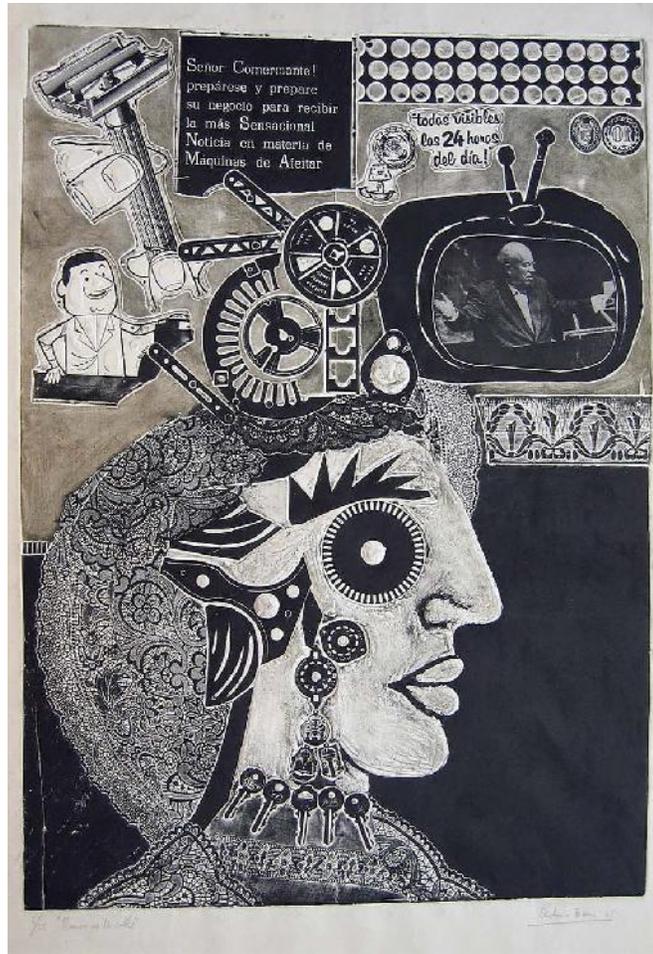
Identifico en sus búsquedas una inclinación hacia los desplazamientos que la tradición gráfica local emprende, desde mediados de los 60 hasta los años 70<sup>219</sup>. Dentro de esta tradición resultan particularmente relevantes los quiebres y aportes que realizan Antonio Berni, Edgardo Vigo y Juan Carlos Romero. En relación al collage resultará fundamental la referencia a León Ferrari.

Las experimentaciones de Berni en el terreno de lo gráfico, contienen desvíos en sus procedimientos y materiales que configuran un antecedente sustancial para la comprensión de *El cuchillo*. Berni imbrica la tradición xilográfica con el collage, incorporando la utilización de elementos extramatriz en el taco xilográfico. Por ello su base de impresión se constituye a partir de un principio aditivo, contrario a la tradición xilográfica que trabaja por devastación. De particular interés para esta tesis resultan las representaciones de Ramona que el artista inicia en 1962 [1], en tanto estos xilocollages incluyen fragmentos de matrices usadas para la impresión industrial masiva. Recurso que le permitirá incluir el fotograbado y diversas acepciones de lo gráfico industrial en un sistema de reproducción gráfico artesanal.<sup>220</sup> Estas innovaciones que el artista produce resultarán fundamentales para comprender la relación entre lo gráfico y el collage en la obra de Eduardo Molinari, quien con un procedimiento diferente, continuará reflexionado en torno a las diversas texturas de lo gráfico contemporáneo y sobre las tensiones entre lo artesanal y lo masivo que el sistema contiene.

---

<sup>219</sup> Para un estudio en torno a las diversas variaciones y desvíos de la tradición gráfica en el periodo Cf: Silvia Dolinko *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2012

<sup>220</sup> En este sentido Dolinko sostiene “Berni recurre a la matriz de metal fotomecánica propia de los medios masivos para subvertir los límites del grabado y plantear un juego intermedial sobre los alcances de la reproducción y la estampa: presenta el fotograbado haciendo de fotografía industrial dentro del xilocollage” Ídem. Pág 223



[1]Antonio Berni, *Ramona en la calle*, Xilocollage, 1964, 91,7 x 64 cm

En la producción de Eduardo Vigo resulta particularmente significativa una serie de collages que realiza hacia el año 1957, titulada *Serie de collages inútiles sellados*. Estos trabajos se componen de un cartón monocolor perforado y un segundo cartón de dimensiones similares que contiene un collage intervenido. Como se observa en el caso de

*Máquina inútil aprovechando la fuerza motriz humana para cortar el comentario de las malas lenguas dándole participación en la producción del collage-foto-sellado*, [2] el collage se conforma a partir de una fotografía sobre la que el artista dibuja una composición geométrica con tinta china y compás, que rememora cierto sistema de poleas. El artefacto representado pareciera un intento de proveer cierto movimiento

mecánico al sistema representado. Por otro lado el procedimiento se compone a partir de los cartones perforados que ocultan y develan parcialidades de la imagen fotográfica, cambiando la composición en diferentes instancias de la obra. En Vigo estas maquinarias y sentidos escatológicos reponen aspectos del dadaísmo, en el caso de Molinari estos procedimientos serán desplazados hacia la construcción de una historia visual de la Argentina. De este modo veremos, sobre todo hacia el final de la extensa línea histórica que construye *El cuchillo*, cómo adquieren densidad la utilización de líneas que intervienen en las fotografías y materiales gráficos diversos, produciendo relaciones y en algunos casos dibujando maquinarias que se vinculan con los personajes registrados en las fotografías. Asimismo se destaca, en relación a la obra de Vigo, el concepto de intervención gráfica sobre la superficie fotográfica, estas interfieren en la captura inmediata de la imagen analógica por parte del espectador. Aspecto que será fundamental para la tensión entre regímenes visuales que el procedimiento de Molinari plantea.

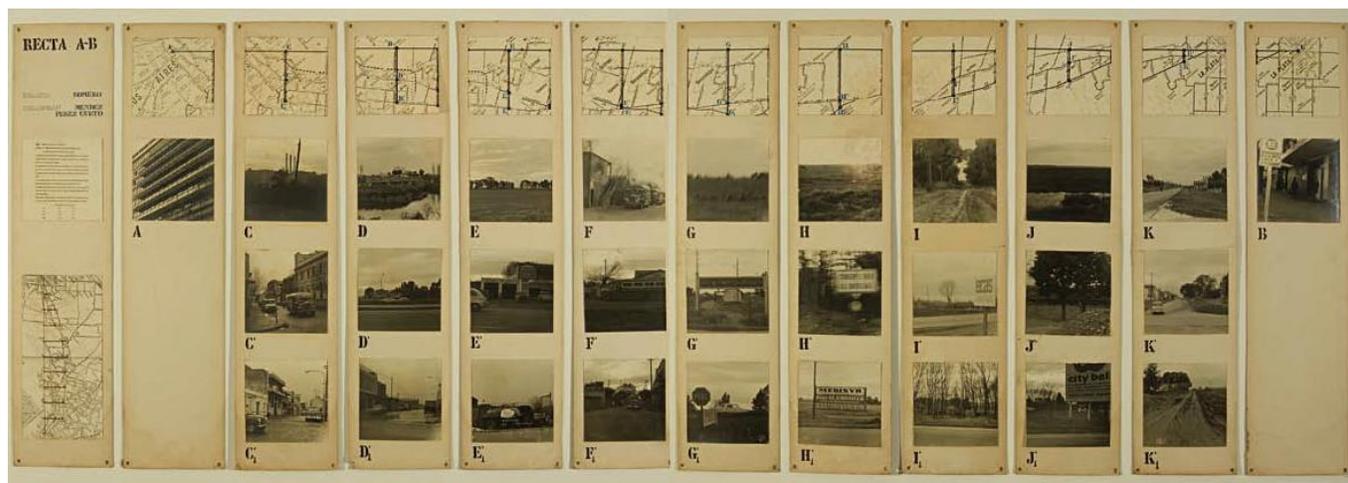


[2] Edgardo Vigo, *Máquina inútil aprovechando la fuerza motriz humana para cortar el comentario de las malas lenguas dándole participación en la producción del collage-foto-sellado*. 1957. Collage 26, 8 x 24, 3 cm.

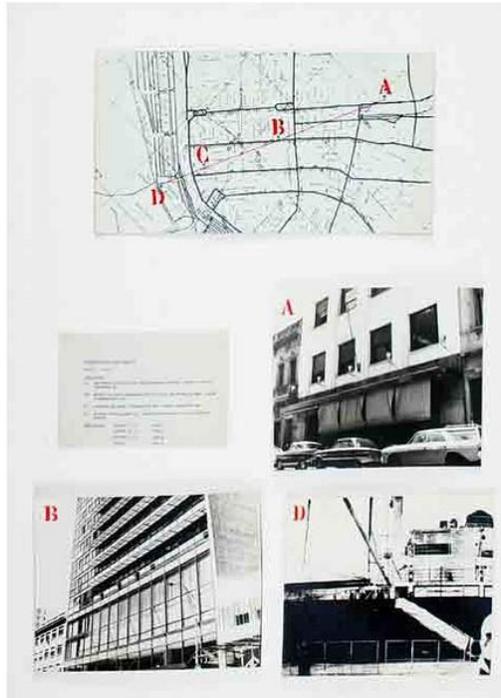
Hacia 1970 Juan Carlos Romero produce un conjunto de cartografías que interviene con fibra y acompaña con diversos registros fotográficos, elementos que se componen como

secuencias en la obra. De esta serie es posible mencionar *Segmento de Recta A-B= 53, mts* [3] donde el artista presenta una secuencia fotográfica la cual produce a partir de la segmentación en diez partes iguales de una línea recta virtual, que une su trayecto cartográfico desde el Museo de Arte Moderno al Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. A partir de dicha segmentación, el artista establece rectas equidistantes y transversales al trayecto, sobre las que se toman tres fotografías en diferentes alturas. En esa diversidad Romero cualifica dicho recorrido a partir del registro fotográfico singular, determinando en su mostración la diferencia situacional del viaje propuesto.

En otra obra de esta serie, *Segmento de Recta* realizada en 1972, Romero traza una línea recta sobre un mapa de la ciudad de Buenos Aires, los puntos que en esta ocasión une y fotografía corresponden a: La Empresa Nacional de Telecomunicaciones (donde trabajaba), el Museo de arte Moderno, El CAYC y buque Granadero (utilizado como cárcel en la dictadura de Lanusse).



[3]Juan Carlos Romero, *Segmento de Recta A-B= 53, mts*, 1971. Fotografías y mapas escritos, montados sobre 12 secciones de cartón, 97, 3 x 268, 8



[4] Juan Carlos Romero *Segmento de línea Recta*, 1972. Fotografías y mapas escritos.

En ambos trabajos, a partir de la elaboración de sistemas gráfico-fotográficos, propone diversos recorridos visuales, lo cuales contienen el concepto de desplazamiento espacial. Dicho concepto se conforma en el proceso de producción de la obra y se continúa en la hipótesis de expectación que la misma finalmente contiene, expresado de modo contundente en *Segmento de Recta A-B= 53, mts* a través de la secuencia que genera el modo en que dicho sistema se ordena.

Estas producciones sedimentan un concepto de desplazamiento en la expectación que en la obra *El cuchillo* se manifestará en el modo expositivo. A partir de entonces será incorporado en el proceso de producción de sus próximas obras para la búsqueda de imágenes, las cuales pulsarán sobre la historicidad de los espacios a intervenir.

En resumen Antonio Berni, Edgardo Vigo y Juan Carlos Romero, de diferentes modos, contribuyen a reinstalar nuevos sentidos de la dimensión tangible de lo gráfico frente al nuevo desarrollo y circulación que este adquiere en la contemporaneidad de lo visual. Sus diversas contribuciones condensan un interés por la confluencia del carácter de original múltiple artesanal que la tradición gráfica proveía, así como una progresiva incorporación

de materiales y procedimientos destinados a destacar la acción del artista sobre la materia, a través de los cuales el grabado se independizaba cada vez más de la ilustración<sup>221</sup>.

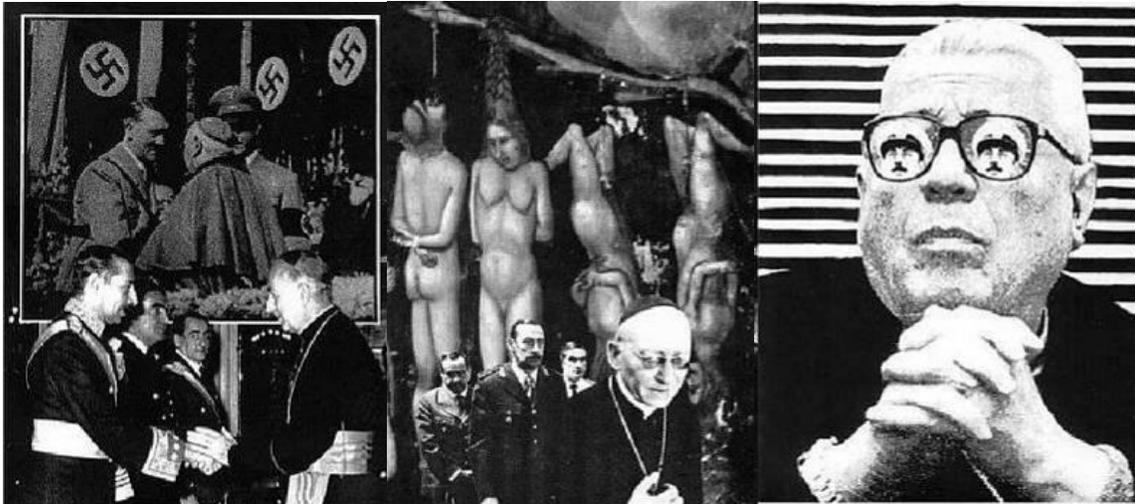
Finalmente es necesario mencionar dos series de collages producidas por el artista León Ferrari, que integran el mundo visual desde el cual se produce *El cuchillo*. Me refiero a la Serie *Relectura de la Biblia* y los collages producidos por el artista para la ilustración de los *Fascículos del Nunca Más*, editados por el diario Página/12. En ambas series Ferrari trabaja en torno a las imágenes de la historia cristiana y la historia argentina respectivamente, produciendo una revisión crítica que busca reponer contradicciones y visibilizar continuidades entre tradiciones y actores. Para ello produce montajes entre reproducciones fotográficas y gráficas diversas: reproducciones de grabados y pinturas emblemáticos de la historia del arte e imágenes de la historia del siglo XX vinculadas al fascismo y las dictaduras latinoamericanas. *El collage gráfico como elemento de revisión histórica que propone Ferrari, será operativo en los trabajos de Molinari.*



[5,6]León Ferrari Izq: Sin título Collage, 34 x 50 cm. Der: *Ángel apocalíptico* Collage, 23,5 x 21 cm. Ambas obras realizadas en 1988 integran la serie *Relectura de la Biblia*.

---

<sup>221</sup> Silvia Dolinko, op cit.



[7, 8, 9] Reproducciones de algunos de los collages realizados por León Ferrari para la ilustración de los fascículos del Nunca más editado por el diario Página/12 en el año 1995

El presente apartado permite dar cuenta de los diferentes aportes que confluyen en la conformación de aspectos que serán fundamentales en la obra que estudiaré a continuación. Por un lado la tradición artística local provee los términos singulares desde donde articular la relación entre arte e historia que Molinari figura fuertemente en su viaje por Europa, principalmente a partir de la museografía que experimenta en Alemania. En esta articulación es posible comprender la mirada gráfica que el artista desarrolla en torno las fotografías que extrae del AGN. El otro aspecto fundamental que el artista configurará a partir del mundo visual descrito, consiste en el tiempo que se conceptualiza como despliegue de la mirada en el espacio, aspecto que se vincula a la experiencia museográfica referida.<sup>222</sup>

### ***El cuchillo y la disputa del tiempo histórico***

En el año 1999 el artista comienza a realizar una investigación visual en torno a las imágenes que guarda el Archivo General de la Nación. Lo impulsa la pregunta por la historia y la producción de documentos visuales que la sostienen, así como el vínculo con

<sup>222</sup>Resulta en tal sentido relevante recordar los fundamentos que estuvieron en la conformación del artefacto museo, referido en la introducción de la primera parte de la tesis.

el oficio paterno y la relación con su abuelo. A partir de este trabajo, que se extiende durante dos años entre la búsqueda de material y producción de collages, el artista realizará en 2000 la muestra/obra *El cuchillo* en el mismo AGN y, más tarde, en la galería de fotografía del Teatro San Martín, dirigida por Juan Travnik.

La muestra *El Cuchillo* está integrada por 26 cuadros que conforman la totalidad de la obra visual. Cada uno de estos cuadros reúne una serie de collages en relación a un nodo temático de la historia Argentina. Creando una historia visual de la argentina que se inicia en el descubrimiento del Río de la Plata, con el viaje de Solís hasta el advenimiento democrático en 1983. Es importante destacar el corte temporal que se establece responde a una condición de producción de la obra: el archivo permite el acceso público a reproducir material fotográfico 30 años después de que este fue producido, es decir que los materiales de base que el AGN provee poseían un límite temporal. Esta restricción institucional del AGN marca un límite en la disponibilidad de las fotos que el artista utiliza como base para la producción de los distintos collages que componen la serie.

Para construir las composiciones de los diferentes cuadros el artista parte de una imagen literaria, aquella que le provee la lectura de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa* en torno al cuchillo como elemento de la cultura local. Incluso sostendría que el cuchillo fue el utensilio que serviría para establecer una “orbe de cultura”. Allí el escritor sostiene:

“Por su tamaño impide que nadie tercié en la lucha; está indicado que el lance tiene intimidad y que excluye al testigo y al intercesor”<sup>223</sup>

Esta frase aporta a Molinari una consigna para ordenar la búsqueda dentro del archivo: el concepto de conflicto entre dos bandos. A su vez, el texto de Estrada caracteriza al cuchillo como arma y como herramienta de conformación del carácter, lo íntimo y el uso público. Expresa que más que escondido entre las ropas pertenece al cuerpo, participando del hombre más que de su indumentaria y hasta de su carácter más que de su posición social. El sable presupone el duelo, el cuchillo es para el duelo a pie. Volviéndose, en tal

---

<sup>223</sup> Ezequiel Martínez Estrada. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires, Losada, 1991. Pág 48

sentido, un elemento que le permite al escritor reflexionar sobre una idiosincrasia nacional. Y de alguna manera en un sentido complementario, se establece una relación entre el cuchillo del hombre de a pie y el modo de exhibición de la obra (que se irá desarrollando en este capítulo). Otras imágenes del texto que operarán también en la producción de la obra, es la del “cuerpo sin cabeza”, que en la obra de Estrada refiere a la relación de Buenos Aires con el resto de las provincias. Esta imagen se observará de modo recurrente en la obra, entre el repertorio de dibujos con los que el artista interviene el material fotográfico recopilado. De este modo, la literatura adviene en esta obra un material fundamental del proceso creativo, en tanto provee una metodología desde la cual seleccionar y ordenar el material diverso que el artista consulta en el archivo. Por ello, la selección de imágenes se vinculará a representaciones de diferentes hitos o emblemas que puedan condensar el desarrollo de los grandes antagonismos en el devenir de la historia nacional, y que fueron configuradores de identidad.

En esta obra el procedimiento collage aparece en su acepción tradicional, vinculado a los usos de las vanguardias históricas, tales como el Dadaísmo. Los materiales que integrarán los mismos incluyen:

- a) Fotografía: Casi en su totalidad pertenecientes al AGN, siempre usadas como soporte y reconocibles en los cuadros mediante un marco negro que las contiene. 224 Esto corresponde al modo en que el artista solicitó el material para su impresión de los documentos del archivo. Además la obra está integrada por otros elementos fotográficos que corresponden a las intervenciones de artistas invitados y dos fotos producidas por Molinari.
- b) Material Gráfico: En su gran mayoría proveniente de la Enciclopedia Visual de Historia Argentina editada por Clarín en 1999 y 2000, que el artista recorta y pega sobre las fotos documentales. Excepcionalmente y bajo diversas modalidades aparece la utilización de otros materiales gráficos tales como páginas de libros pertenecientes su abuelo, recortes de diarios y revistas, un recibo, un afiche, postales

---

224

También se diferencia por brillo y textura.

o tarjetas, materiales gráficos de cd y cassette de música, gráficos sobre normas de seguridad aérea y diseños sobre reflexología, entre otros.

- c) Dibujo: intervenciones que realiza con tinta china y marcadores Rotring. Bajo esta modalidad construye un repertorio de motivos recurrentes a lo largo del recorrido: siluetas humanas recostadas, naves espaciales, cuerpos sin cabezas, perros, aviones y bombas.

Las series que integran la obra poseen en general un formato apaisado, compuesto por un conjunto de fotografías y/o gráficos que se extienden horizontalmente sobre una línea imaginaria. Estas composiciones (firmadas y enmarcadas en cuadros de aproximadamente 35 cm de altura x 130 cm de largo), fueron colgadas con pequeños intervalos entre sí, sobre una misma línea que se extiende horizontalmente sobre el espacio de exhibición, a la altura de la visión del eventual espectador, que debido a la escala del trabajo debe apreciarlos a una distancia corta. En ese conjunto, un díptico central rompe parcialmente la horizontalidad hacia la mitad del trayecto, se trata del cuadro N° 13 que lleva el título *Civilización y Barbarie* y contiene los retratos de Sarmiento y Rosas, ambos reproducidos a mayor escala (100 cm de altura x 75 de ancho) e intervenidos de modo gráfico (dibujo y collage). Otra anomalía en el tamaño de los cuadros la provee el cuadro N° 24 titulado *Bienvenido*, el cual contiene un afiche con la leyenda que el título indica, el mismo fue rescatado en el año 1973 por el mismo artista durante el regreso de Perón a Ezeiza, intervenido y enmarcado en ocasión de la muestra. Entre el resto de las composiciones, cuatro cuadros muestran la colaboración de cuatro artistas invitados: El cuadro N° 9 *La plaza* por Inés Vera; el N° 18 *La tierra y el mar 2* por Azul Blazotto; el N° 21 *El aluvión: los otros y nosotros* por Patricio Larrambebere; y finalmente el N° 26 *La mano* por Ricardo Pons.

Todos estos elementos serán articulados en un sistema de representación que constituye en su totalidad un panorama visivo literario sobre la historia nacional. Dicho sistema se articula en dos ejes opuestos que suponen operaciones diferenciadas en torno a lo fotográfico y desde los cuales la obra encarna una lucha epistémica sobre la historia,

lucha que se trasunta como acto de rememoración colectiva. Por un lado, las fotografías seleccionadas se disponen visualmente siguiendo parámetros del historicismo, lo que requiere proveer a los conceptos de continuidad y sucesión. Por otro lado, el artista introducirá sobre esta disposición diversas operaciones gráficas destinadas a generar saltos temporales que perturben el eje anterior. A través de esa operación la obra entromete en la narrativa histórica la acción de la memoria colectiva.

Por medio de esta dialéctica, *El cuchillo* despliega una narrativa visual ambigua (plagada de contradicciones) que se trama como saltos y quiebres en torno al modelo más canónico de la construcción histórica, aquel que representa el relato del Estado a través del AGN (y los sistemas visuales constitutivos de sus documentos). Lo ambiguo se produce por un sistema que desorienta al espectador, en tanto algunos parámetros instalan la idea de continuidad temporal, otros producen constantes anacronismos y saltos que solicitan reevaluar las narrativas instauradas.

Propongo aquí desglosar el estudio de la obra en dos partes. La primera abocada a comprender las distintas estrategias que representan una operatoria historicista en el sistema total. La segunda dedicada a la comprensión de los saltos y rupturas que en relación al mismo se generan. Considero que entre estos dos sistemas que componen la obra, se construye una propuesta epistémica en torno a la reflexión sobre la historia y su relación con el presente, que se da a través de la tensión de dos regímenes visuales (régimen de la imagen y régimen de la obra visual) y formula sistemas de rememoración extensos y críticos a su tiempo.

#### *Los parámetros de la continuidad histórica en El cuchillo*

Comprendo el historicismo de acuerdo a la definición de Pablo Oyarzún Robles, quien lo caracteriza como una modalidad de historia en la cual el conocimiento se concibe como un proceso de compenetración con el pasado que hace abstracción de la distancia temporal que separa a ese pasado del presente de su conocimiento. El ideal epistemológico del historicismo es conocer la individualidad histórica mejor de lo que ella se conoció, y así "revivirla" de acuerdo a un interés dominante del presente, lo que se comprende como justificación. Propio de esta modalidad histórica es un método empático

que construye un lazo de identidad para el cognoscente y lo conocido, que tiende a suprimir todo momento de extrañeza. Según Oyarzún, el historicismo se niega a reconocer como condición de conocimiento la pérdida, que no sólo constituye a lo conocido, sino también al sujeto que conoce. El historicismo culmina en la idea de una historia universal a la cual se arriba a través de una multiplicidad de historias parciales; el proceder del historicismo es, en este sentido, aditivo, viene a colmar de "hechos" un tiempo concebido como homogéneo y vacío. Un fuerte espíritu positivista impregna esta concepción de historia en tanto su verdad no es ella misma histórica, sino atemporal. Este carácter de certeza que el historicismo se empeña en asignar al pasado, determina que su operación se funde en el olvido, en tanto clausura aquello que no llegó a ser o no pudo ser percibido. De este modo, la perspectiva historicista propone un enfoque lineal y cronológico en la búsqueda de una aproximación antológica que se postule como recorrido histórico exhaustivo.<sup>225</sup>

Comenzaré entonces por indicar aquellos aspectos que instalan dentro del sistema representativo de *El cuchillo* algunos de los parámetros de la corriente referida. Dentro de este espectro destaco: la condición indicial y documental de los materiales fotográficos empleados; la linealidad que se instala en la composición y exposición de la obra; la historia como devenir (en el desarrollo técnico que exhiben las imágenes y cierto desarrollo temporal como tendencia en los temas que aglutinan los cuadros-secuencias) y, finalmente la degradación de lo visual que exhiben las imágenes fotográficas del AGN.

En relación a la condición indicial y documental de la fotografía, resulta relevante las consideraciones que Krakauer establece en torno a la relación fotografía- historicismo. El autor sostiene que tanto la práctica académica y técnica, que surgen en el mismo periodo, poseen en común una pretensión de totalidad en la captura del pasado. Dicha pretensión se produce en la fotografía a partir del *continuum espacial* con el acontecimiento registrado que por su condición indicial instala; y, en el historicismo, a través del

---

<sup>225</sup>Pablo Oyarzún Robles "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción" en Walter Benjamin *La dialéctica en suspenso Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile, Universidad ARCIS LOM Ediciones, 1996. Pág 37

concepto de *continuum temporal* en el que pasado y presente se ordenan como devenir.

Por ello sostiene el autor:

“En suma, los abogados de tal pensamiento historicista creen que pueden explicar cualquier fenómeno sólo en términos de su génesis. Esto es, creen que siempre pueden atrapar la realidad histórica reconstruyendo el curso de los eventos en su sucesión temporal sin interrupciones. La fotografía representa un continuum espacial: el historicismo busca proveer un continuum temporal (...) El historicismo se preocupa por fotografiar el tiempo”<sup>226</sup>

Este vínculo de la fotografía con el historicismo en la selección que compone *El cuchillo* se expresa en dos aspectos más. El primero vinculado al carácter de documento que las fotos utilizadas portan, en tanto procedentes del AGN, el segundo (complementario del anterior) en relación a los modos de representación documental que estas exhiben<sup>227</sup>.

Entre ellas:

- a) Registro policial: requiere foto de frente y perfil, incluía que los retratados estuvieran limpios y peinados. Ejemplo: Cuadro N° 3 *Los Espejos*
- b) Registro antropológico: los indios son representados para la cámara con herramientas características, vestimentas o viviendas. Ejemplo: Cuadro N° 4 *La tierra y el mar*
- c) Registro de catalogación: diferentes objetos históricos son fotografiados con fondos neutros y sin otros elementos. Ejemplo: cuadro N° 12 *La cabeza y el cuerpo dos*, la primera foto que muestra libros pertenecientes a Rivadavia con sus iniciales
- d) Registro de prensa y registros oficiales de estado: entre las primeras tomas generales sobre acontecimientos sociales significativos. Ejemplo: Cuadro N° 20 *Ser parte del todo*

---

<sup>226</sup>Krakauer Siegfried “Photography” en *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Cambridge, Harvard, 1995 Pág. 58

<sup>227</sup> (...) el efecto documental se manifiesta no tanto por la dominante de semejanza o de fidelidad al modelo, sino por la conciencia del espectador y el modo de percibir las imágenes construidas según cánones del documental.(...) El *label* de Verdad se fue perfilando (...) la obsesión de fijarlo todo, el concepto de objetividad, la función de servir de prueba de que algo, en un momento determinado, había sucedido o existido, la tenaz obligación de demostrar. Obviamente, el ámbito de la verdad se alargará de la foto etnográfica a la foto documental y cuando se conjugan condiciones técnicas, profesionales y culturales (...) la verdad se identificó con la información a través de la foto de prensa. Cf Margarita Ledo. *Documentalismo fotográfico*. Madrid Cátedra, 1998. Pág 61

2. Entre las segundas el registro de diversos presidentes o campañas militares Ejemplo: Cuadro N° 17 *La zanja*.

Ninguna de las imágenes representa registros íntimos a privados. La procedencia y los modos de representación que en general exhiben, contribuyen a que el espectador configure la mirada del Estado en torno a la historia. Este aspecto que desplaza lo subjetivo se vincula a la pretensión de objetividad del modelo historicista, que en este caso se fundamenta en la historia del Estado. La identificación se observa aquí en la voluntad de aseveración que estos registros exhiben, sujetando a modelos normativos la representación del otro y los acontecimientos significativos

El siguiente aspecto que instala una cualidad a comprenderse como representación del modelo historicista en la narrativa, se relaciona, como mencioné al comienzo, al concepto compositivo y expositivo que la obra construye. El artista relata que el modo de componer los diferentes cuadros de la muestra y su despliegue lo ideó a partir del formato en que les eran entregadas las fotos seleccionadas en el AGN. Esto es, como fotogramas en una tira de negativos, elemento que le otorgó -a su decir- un “concepto filmico” en la manera de ordenar y exponer sus collages.

Así cada unidad narrativa que el artista crea para elaborar una historia visual, se compone de una serie de fotografías que por su distribución contiene en su estructura la memoria del negativo, es decir, se ordena en secuencias. Estas unidades, como ya he mencionado, se despliegan horizontalmente a la altura de la visión del espectador, mediante esta operatoria el artista instala el concepto de cronología como línea que se despliega en el espacio y requiere una mirada en sucesión, a fin de que pueda capturar la narrativa propuesta cuadro por cuadro. El tiempo sucesivo se instala de este modo por la acción de recorrido que se requiere al espectador, la idea de secuencia compromete también a lo literario como acción de lectura.

Cuando la exposición se realiza en el AGN, las condiciones del edificio ordenan el recorrido en un despliegue semi-angular<sup>228</sup> lo que promueve un sistema de panorama,

---

<sup>228</sup>Un tramo principal y dos tramos más pequeños en los extremos, en relación angular con el primero. De este modo la composición total de la línea que el cucho plantea se presenta como un gran tríptico.

extensión y barrido de la visión, que recuerda a la tradición pictórica del Panorama. Jonathan Crary señala que en este tipo de pintura se pierde la relación clásica entre figura y fondo, así como la distancia coherente y consistente entre la imagen y el espectador<sup>229</sup>. Aspecto que en *El Cuchillo* resalta por la escala pequeña y detallista de las intervenciones que el artista realiza sobre el material fotográfico, en tensión con la monumentalidad del espacio en que la obra se despliega. Por lo antedicho, estos cuadros requieren de una mirada cercana, que recuerda al gusto por los detalles en los cuadros narrativos de los pintores flamencos. El sistema instala en su producción la tensión entre un ojo curioso, y un ojo metódico<sup>230</sup>, reiterando en tal sentido una tensión epistémica, similar a la que fue reconocida en la muestra permanente del Museo del Puerto. En este modo particular de mostrar que la obra propone para la mirada de la fotografía documental, se produce una primera tensión entre imagen y obra visual, punto sobre el que volveré más adelante. Lo que aquí me interesa destacar en relación al historicismo es el concepto de sucesión y recorrido que la obra requiere. Concepto que se reitera en la segunda puesta de la obra en el Teatro General San Martín, ocasión en que la disposición de los cuadros es completamente recta.



[10, 11] *El Cuchillo* expuesto en el AGN. Fotos Archivo Eduardo Molinari

---

<sup>229</sup> Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Editorial Akal, 2008.

Pág 282

<sup>230</sup> Ambos conceptos fueron desarrollados en la introducción de de la parte I de la presente tesis. Véase Victor Stoichita *La invención del .. Op Cit.*

En ambas situaciones expositivas la obra entra en relación con las tradiciones y sedimentaciones de cada espacio. Mientras en el AGN la obra discute con la fotografía documental, canonizadas como documentos por su uso estatal; en el caso de la galería San Martín, a la cual el artista accede por invitación de Juan Travnik, la obra discute con las tradiciones de la fotografía artística. Es decir que el espacio en sí porta, en cada caso, también concepto de historia (vinculado a una tradición) sobre el que la obra introducirá tensiones. Nótese que en los dos espacios que se expone la obra pertenecen al Estado y ninguno específicamente representativo de las artes visuales. Podemos pensar el caso de la Galería de fotografía del San Martín que queda subsumido al complejo teatral.



[12, 13] *El cuchillo* expuesto en la galería superior del Hall Central Teatro General San Martín. Fotos Archivo Eduardo Molinari

Finalmente, el concepto de devenir o progreso que el historicismo promueve se instala en la obra a partir de la historia de la técnica fotográfica que registran los documentos fotografiados por el AGN. De este modo, se observa el desarrollo histórico en el avance de las técnicas fotográficas que exhiben la sucesión de los diferentes documentos: desde la litografía, al daguerrotipo y finalmente la fotografía. Así como la incorporación progresiva de mayor nitidez, mayor variedad de grises y cambios en la calidad del papel fotográfico, aspectos acordes al desarrollo técnico del dispositivo. Esta situación que se observa en el recorrido general y se condensa en algunos casos como lo muestra el cuadro N° 9 *La Plaza*. En este ejemplo el desarrollo de la técnica acompaña las variaciones de un mismo espacio registrado.

Lo elementos referidos hasta aquí instalan la idea de continuidad que pareciera requerir el relato histórico, este concepto se refuerza por las representaciones que incluyen el primer y último cuadro del recorrido (cuadro 1 *América* y cuadro 26 *La mano*). El primero referido a al periodo colonial y el último al retorno de la democracia en el año 1983, ambos incluyen elementos anacrónicos o disonantes en relación a dichas instancias. Pero a su vez, argumentan o expanden consideraciones que la situación visual estable a nuestra mirada histórica disloca: el estudio de la mano en la reflexología y el detalle de El Bosco perturbando la relación agua (a la que incluso se puede nombrar como Río de la Plata) avión (que contiene suficientes marcas para establecer la relación de pregnancy con el resto de la visualidad). En general el resto de los cuadros aportan un concepto de avance en el tiempo pero solo como tendencia, ya que la series de collage se reúnen en torno a motivos que permiten atravesar diferentes momentos en la historia nacional (tales como las elecciones, la representación de los federales y unitarios, los enfrentamientos bélicos con Inglaterra). Este avance tendencial de la historia parece darse por secciones que contienen conjuntos de cuadros, en dichas secciones se construyen complejas tramas entre extensas franjas temporales. De modo muy general, y siempre con tensiones temporales, es posible distinguir nodos temáticos que corresponden al periodo colonial, periodo de luchas independentistas, construcción y desarrollo del Estado, el siglo XX.

Finalmente, el último aspecto que me interesa destacar reside en la degradación visual que exhiben las imágenes procedentes del AGN. En todos los casos se trata de foto de foto, por lo cual son imágenes doblemente mediadas. Este aspecto se hace aún más evidente cuando lo fotografiado originalmente es otra representación, como sucede con diversos documentos gráficos, tales como mapas o planos. Este procedimiento enfatiza la distancia con el suceso registrado y al estabilizarlo doblemente acentúa la operación del olvido que supone fijar el pasado mediante la captura documental, alejando los vestigios de acción en la producción de imagen. Por otro lado, esta mediación que contienen las imágenes del archivo, se hace evidente en algunas fotografías que muestran las marcas de archivo realizadas sobre la superficie de los registros fotográficos. De este modo, se observa en la foto de un guión inglés, dentro del cuadro N° 8 *Los intereses*, un texto que indica “aclamar fondo” y otro “igualar”. Del mismo modo se reiteran en otras instancias flechas y números que indican recortes. Estos rastros del trabajo de archivo en las imágenes evidencian su construcción como representación documental, a la vez que da cuenta que lo que se observa es la imagen de una imagen documental. Aspecto que borra doblemente la inscripción de sujeto en la producción del registro.

Sobre estos parámetros de progresión, continuidad, identificación, objetividad el artista introducirá diversas tensiones que le permitirán discutir los fundamentos epistémicos de los modos establecidos de la historia (aquellos que en la obra se encarnan a través del canon documental del Estado) y que operan por medio de procesos de reconocimiento en torno a las narrativas sobre lo acontecido.

#### *Rupturas y alegorías, la memoria colectiva como irrupción en la historia*

Lo elementos de la obra que analizo en este apartado refieren a operaciones que el artista realiza sobre los materiales fotográficos con el fin de producir saltos y anacronías en relación a la narrativa visual. De esta manera, dichas operaciones convocan a la acción de la memoria colectiva en la elucidación del recorrido visual presentado. El modo en que opera *El cuchillo* refiere a la memoria como trabajo y principio dinamizador de la historia. Estas fracturas que el artista introduce en relación a los documentos históricos involucran operaciones gráficas a través del dibujo y el collage, así como operaciones pictóricas a

través del uso del color. Todas ellas introducen progresivamente lo táctil como problema en las superficies fotográficas generando el detenimiento de la mirada y resistencia en los modos ordinarios de aprehensión de la imagen. Por supuesto que lo táctil se transforma en el proceso de las modalidades perceptivas, es inevitable que con los modos de ver en las artes visuales, la distancia del cuerpo (ligado a la regulación de seguridad que aparece en los museos, por ejemplo) esté incorporada a dicha transformación perceptiva. Se toca con la mirada y la aprehensión sufre mínimas diferencias son capturadas como tales por el espectador y ofrece alteraciones perceptivas.

Sí en relación al eje anterior definíamos el historicismo como aglutinador, en este caso el modelo de historia que parece accionar establece operatorias similares a las que autores como Aby Warburg y Walter Benjamin desarrollaron. De diferentes modos, ambos se dedicaron a las búsquedas de detalles y disonancias que produjeran conexiones temporales capaces de derribar los modelos más idealistas de la historia. Por un lado, Aby Warburg estudiaba motivos visuales y literarios, trazando analogías entre ellos, a fin de indagar en las conductas que consideraba manifestaciones de una cultura más amplia y portadoras de una memoria que trascendía las generaciones. En tal sentido aislaba diferentes motivos que podían ser recurrentes en las obras, a fin de indagar energías o disposiciones subjetivas de las generaciones constituyentes de una memoria cultural que las trascendía<sup>231</sup>. Benjamin, por su lado, se valía de una arqueología material que buscaba producir imágenes dialécticas capaces de permitir la activación histórica por el cual el pasado advenía, en el trabajo del recuerdo, principio crítico del presente. Ambos autores creaban así una historia que actuaba con ritmos y contra-ritmos, vestigios y despojos, caídas, interrupciones y malestares, capaces de desviar las representaciones establecidas ofreciendo resistencias y requiriendo complejidad en la reflexión sobre la experiencia histórica. Es así que, en el trabajo de confrontación de materialidades diversas que estos autores proponen, el pasado sorprende como memoria. A partir de la

---

<sup>231</sup>Michael Podro sostiene que los estudios de Aby Warburg mostraban un interés constante por la particularidad histórica. Sus trabajos, de acuerdo al autor, condensaban un interés por los motivos, el entorno y la superación de la represión y un interés por creencia mágicas. Cf Michael Podro. *Los historiadores del arte críticos*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001

consideración de cruces y saltos temporales dirigidos a poner en acción imágenes supervivientes o latentes del pasado para la consideración del presente<sup>232</sup>.

Siguiendo un procedimiento similar, la obra de Eduardo Molinari, que aquí estudio, combina sistemas visuales (fotografías y acepciones diversas de lo gráfico) y sistemas narrativos (las imágenes de Estrada y el relato histórico) a fin de crear -como se refirió al inicio- un panorama visivo literario en el que se observan recurrencias, irrupciones y ritmos diferenciales en la construcción de un relato histórico local. En tal sentido, el sistema parece evidenciar recurrencias fundantes de una idiosincrasia particular, signada por una historia plagada de hechos violentos, en relación a los cuales se identifican también diversos gestos de resistencias.

De este modo *El Cuchillo* se trama en la construcción de diversas alegorías que se imprimen sobre las imágenes del AGN a través de recortes gráficos o dibujos en tinta realizados por el artista. Lo alegórico surge de la unión entre lo temporal y lo intemporal, de lo legible y lo visible, produciendo historia en sus juegos significantes<sup>233</sup>. Por lo tanto, la alegoría interrumpe, suspende el desarrollo cronológico de la acción a partir de la introducción de una naturaleza enigmática y de tenor histórico comprometido con la esfera pública y la política<sup>234</sup>. Por todo esto la construcción alegórica, opuesta al símbolo, supone la construcción permanente y activa significada partir de la confrontación.

En *El cuchillo* estas formas alegóricas se constituyen a partir de las siguientes figuraciones: aviones, perros salvajes, cuerpos sin cabeza; siluetas recostadas -blancas y negras- que el artista refiere como los ancestros; figuras aladas (demonios y pájaros negros); cactus; bombas; cuchillos; naves espaciales y astronautas, cercos; estrellas, entre otros. Algunas aparecen solo una vez, como el caso de las llamas en el cuadro N° 5 *El*

---

<sup>232</sup>Para una comparación entre las propuestas epistémicas de Aby Warburg y Walter Benjamin “La imagen malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo” en Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005. pp 119- 222

<sup>233</sup>La alegoría reúne “dos conceptos de la producción de lo estético, de los cuales uno concierne al tratamiento material (separación de las partes de su contexto) y el otro a la constitución de la obra (ajuste de fragmentos y fijación de sentido), con una interpretación de los procesos de producción y recepción (melancolía en los productores, visión pesimista de la historia en los receptores) Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997. Pág 132

<sup>234</sup>Cf Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2008. pp 176-192

*reparto*, o los espejitos en el cuadro N°3 *Los espejos*. Otras se reiteran y refuerzan creando ritmos internos dentro del panorama que el artista construye. Es necesario destacar que estas intervenciones no funcionan como un sistema de codificación fijo sino que sus funciones varían de acuerdo a los contextos visuales, con los que trabajan y, en algunos casos, en la relación que establecen con otros interventores. De alguna manera esta variación, esta concepción de no cristalización de las visualidades, responde a una permanencia de la variabilidad que forma parte de este sistema. No hay construcción de códigos estables que permitan asentar el proceso pragmático en relación con el reconocimiento.

Propongo detenernos en algunos ejemplos a fin de comprender la operatoria del sistema. Un motivo recurrente a largo del trayecto es el de las naves espaciales, que progresivamente van creciendo en cantidad. En el cuadro N° 10 *La tinta y el papel* donde la mayoría de las fotografías refieren a la independencia<sup>235</sup>, la presencia de estas naves se destaca a partir del uso del color rojo en su representación. En general las diversas referencias a la carrera espacial, el espacio exterior o las referencias musicales (los Beatles y el rock nacional) conforman un universo que remiten al tiempo personal y generacional del artista, a la vez que sugieren cierta idea de redención o liberación. Este concepto se afianza por la relación de las diversas situaciones históricas en que esta figuración hace su aparición. De este modo, en continuidad con el referido cuadro N° 10, vinculado a la gesta independentista, es posible agregar el cuadro N° 11 *Utopía* donde Los Beatles acompañan los sables del Sargento Cabral y un extraterrestre derriba un avión negro sobre la fotografía de una pintura de la Batalla de Maipú.

El avión negro, los demonios y pájaros negros se reiteran en el caso de fotos que registran diversos momentos de violencia. Por ello, es posible distinguir, estos motivos intervienen las fotografías del cuadro N° 22, *La conservación del orden*, y se combinan junto a líneas que crean maquinarias con algunos de los cuerpos representados (gendarmes y dictador).

---

<sup>235</sup>Esta secuencia incluye entre sus fotografías registros de: la jabonería Vieytes; la primer proclama de la junta provisional del gobierno de 1810, e tintero utilizado en el congreso de Tucuman, el ombú de la esperanza donde san Martín, Pueyredón y Guido juraron consumir la independencia, el piano de la familia Escalada con el cual se ejecuto por primera vez el himno nacional; la campana del Cabildo

Esta figura de aviones negros y demonios se reiteran en la plaza con el retrato de José Evaristo Uriburu y en la plaza de 1976, incluidas ambas dentro de la secuencia del cuadro N° 9, *La plaza*. Por otro lado, esta misma figura del avión negro es la que aparece quebrada en relación a la representación de Maipú -ya referida- y en uno de los cuadros que componen la secuencia N° 26, *La mano*, que narra el retorno democrático. Dentro de esta última composición el avión quebrado se vincula a la extracción de la piedra de la locura. Si se retoma la relación con los antecedentes, se puede observar la inevitable consideración de la obra visual de Vigo y Ferrari que contribuyen a complejizar el diálogo o relación de los momentos históricos. El diagrama, a modo de relato de indicación, que marca que allí hay que permanecer un tiempo más prolongado. La presencia similar de esta figura alegórica en *Utopía* y *La mano* establece una relación que reactualiza las luchas pasadas en la comprensión de la historia reciente. Por otro lado en este último cuadro (N° 26) se observa que las gráficas relacionadas con las medidas de seguridad y espacios de escape ante catástrofes aéreas introducen comentarios en torno a la salida del periodo dictatorial y democrático y refuerzan, mediante la colocación destemporalizada y fuera de espacio de un autorretrato de Vicente Van Gogh, la atención del salto. Allí hay algo para ver que profundiza las relaciones gráficas. En otras relaciones se observa la figura de un perro salvaje que en distintas escalas y formas reaparece en distintos momentos, tales como los primeros cuadros vinculados a momentos de la conquista de América (cuadro N°1 *América*, cuadro N° 2 *Cimarrón*) y, por otro lado, como sombra vinculado a las campañas militares de Roca (cuadro N°17 *La zanja*). Todas estas relaciones crean saltos temporales que requieren del espectador un trabajo en torno a la confrontación con las que el artista interrumpe una y otra vez el recorrido propuesto. A medida que el espectador avanza en el recorrido secuencial que propone *El Cuchillo* muchas de estas formas se vuelven más recurrentes y el espectador comienza a reconocerlas. Acción que además de crear cruces en la secuencia expositiva, comienza a generar un ritmo visual que se intensifica junto al avance en la proporción de la superficie de la imagen que se decide intervenir. Los cruces ponen el tiempo en movimiento, a la vez que producen extensión en la acción del recuerdo, ya que para recomponer la

relación, el espectador debe reconsiderar diferentes series sobre las que ya viene trabajando desde el comienzo del recorrido. Es decir, los saltos no se presentan como meras interrupciones sino que generan continuidades y sistemas internos, a partir de los cuales se constituyen tramas complejas que obturan el concepto de linealidad inicial.

Estos saltos y tramas internas se destacan también por algunos títulos que se reiteran y numeran en sus apariciones, tales como la *Tierra y el mar 1 y 2*, que refieren a distintas instancias en las que en la historia arriba o se instala un Otro (los pueblos indígenas y la colonización, la llegada al país de los inmigrantes, y sus idearios). La cabeza y el cuerpo 1, 2 y 3 donde, desde diversas perspectivas, se reinstala la tensión entre unitarios y federales.

Las recurrencias de títulos y alegorías reorientan la historia al presente por el acto de unión que requiere la aparición de lo similar en el trabajo de la mirada que recorre. A partir de estos elementos que interceptan el carácter documental de las fotos del AGN, el artista propone una fractura estética mediante la cual el conocimiento histórico busca producirse a través de una resistencia que requiere un esfuerzo al espectador. De este modo, y siguiendo la consigna benjaminiana anteriormente presentada, lo que se esboza en este sistema no es un relato sobre lo sucedido sino principalmente un sistema de relaciones con lo sucedido. Las interrupciones mencionadas no solo se refieren a la creación de un sistema de figuraciones sino a las modalidades en que las mimas se presentan, siempre con una materialidad gráfica que las distingue de la imagen. En este punto me interesa destacar otras interrupciones que el panorama contiene, y que refiere a la tensión entre la imagen y el trabajo visual.

La primera de ellas refiere a la inclusión, dentro de la obra, de cuatro intervenciones de artistas invitados. En todos los casos, son trabajos que presentan variaciones en relación al carácter que adquiere lo fotográfico en los documentos del AGN. Ya sea por el trabajo con el velado, los papeles que utilizan, la relación con lo gráfico o el modo de las tomas<sup>236</sup>. Es decir se trata de fotografías que son obras visuales y en tal sentido confirman

---

<sup>236</sup>La foto quemada por la luz en el caso de Azul Blazeotto, el trabajo con las transparencias entre negativos en el caso de Inés Vera, la foto documental transformada en gráfica en el caso de Patricio Larrambebere, y las fotos de Pons representan dos tomas al río y otra a un avión con poca distancia visual.

y expanden el gesto artístico de intervención que Molinari realiza al interior de cada una de las fotos provenientes del AGN y en la composición total de la obra<sup>237</sup>.

Otro caso de interrupción se advierte en el último cuadro de la secuencia N°3 *Los espejos*, se trata de un díptico fotográfico que resulta disonante en relación a la totalidad de la serie<sup>238</sup>.

Dicha disonancia se produce porque esta imagen introduce un autorretrato del artista. Asimismo, el modo en que la foto está montada, copia el formato visual de los documentos del AGN pero es en realidad un collage [14, 15]. Dentro de los registros del repertorio documental del AGN el artista elige el policial para emular sus convenciones y, en ese procedimiento, sumergirse a sí mismo en el relato histórico. Minuciosamente, a través del papel y la cinta, el collage copia el fondo y marco negro del resto de los registros. Este es el único caso dentro de *El cuchillo* donde el collage no es intervención de la foto sino la “foto en su totalidad”. Esta interrupción da cuenta de la particularidad desde la que se construye la narrativa, particularidad que se instala desde el trabajo artesanal que tensiona el sistema industrial de la imagen. Y desde la acepción biográfica (a través del autorretrato) como elemento disruptivo en torno a una historia común.

Finalmente, dicha tensión se expresa en la emulación de un formato policial que sujeta a un Otro, en el que el artista se posiciona por relación de continuidad con el resto de los retratos que componen *Los espejos*. El cuadro -que ya desde el título condensa el problema de la identidad y la representación, la imagen y la obra visual, la reproducción y la diferencia- sugiere en su representación la sujeción y la acción en relación a la narrativa histórica. Así, el retrato del artista difiere del resto por la presencia de una sombra contundente que revela la diferencia -a través de la técnica- de tiempo de la misma, con el resto de las imágenes que componen la secuencia. Resulta significativo que

---

<sup>237</sup>En otro sentido, es válido agregar, que la inclusión de estos trabajos además de aportar al concepto de lo colectivo referido en la introducción de esta segunda parte de la tesis, actúan también como interruptores de los parámetros de continuidad descriptos con anterioridad.

<sup>238</sup>La totalidad de la serie se compone por una secuencia de de 5 cuadros un gráfica que intervenida que ilustra el intercambio entre conquistados y conquistadores del continente americano desde una mirada europea, y luego cuatro retratos en formato policial (frente y perfil) con el rostro de diversos pobladores indígenas y en el último el autorretrato de artista. Todos los perfiles han sido intervenido con el retrato de los diferentes navegantes que exploraron el mar en búsqueda de rutas comerciales. Por orden de aparición: Americo Vesputio, Magallanes, Caboto, y Elcano en el perfil del propio artista.

la fotografía en la que más se desarrolla el concepto de lo artesanal sea el autorretrato del artista. Casi a modo de firma, este cuadro condensa la tensión entre el régimen de la imagen y el régimen de la obra visual, que se estudiarán en el siguiente apartado. A modo de cierre es necesario agregar que, en la misma dirección, proveen al sistema de la obra el formato cuadro enmarcado y la forma individual de cada uno de ellos (característica que el artista comprende como resto de su formación en Bellas Artes).



[14, 15] Detalle del autorretrato del artista incluido en el cuadro N°3 *Los espejos*. Fotos de la autora

### **La tensión entre el régimen de la imagen y el régimen de la obra visual**

Ahora bien, la relación continuidad- ruptura, anteriormente desarrollada, manifiesta a su vez la tensión entre dos grandes regímenes: el de las imágenes (a través de las fotografías en la obra) y el de la obra visual (que en este caso compromete las diversas acepciones de lo gráfico y procedimientos vinculados a la tradición artística). Dicha tensión comprende a la totalidad de la obra y sugiere, como demostraré aquí, una disputa o confrontación entre la objetivación del relato histórico y su activación como experiencia. De este modo, sostengo, que en el sistema que el artista propone, la degradación visual y la reposición gráfica encarnan dos procedimientos opuestos en relación al conocimiento histórico.

Mientras el régimen de la imagen se representa en la obra a través de la degradación de lo visual, el régimen de la obra visual se representa como trabajo por reposición. Por ello, a la degradación visual constitutiva de los documentos del AGN (en tanto foto de foto), el

artista opone el dibujo y diversas acepciones graficas<sup>239</sup> con las que interviene y acumula materia en las superficies documentales.

El régimen de la imagen refiere a un sentido amplio de la cultura visual. El concepto de imagen fue utilizado por los estudios visuales a fin de resolver el vertiginoso cambio de los soportes que asedia a la contemporaneidad. Pero al mismo tiempo, muchos de los objetos que el término consideró, perdieron su autonomía al ser referidos principalmente a su anclaje social y en relación a las nuevas prácticas de visualidad<sup>240</sup>. De este modo, la imagen desarrolló un estatuto propio, prestando particular atención a los lugares en que dichos objetos se entrecruzan con procesos y prácticas que ponen en funcionamiento regular determinada cultura<sup>241</sup>. En ese marco la mayor parte de las fotografías que integran la obra funcionan como imagen en tanto sus registros se relacionan con la inmediatez de la información y pierden su carácter fenomenológico de acontecimiento visual. Dentro de este régimen se desestiman los datos materiales y compositivos que la representación porta para priorizar aquellos elementos que por su carácter icónico son expresión de exterioridad. De este modo, dentro de este sistema, la fotografía se vincula a lo semejante y en tal sentido requiere del espectador el reconocimiento de una referencia externa, por lo que lo fotográfico opera como confirmación de un hecho histórico ya conocido<sup>242</sup>.

---

<sup>239</sup>Resulta interesante destacar que a medida que el tiempo pasa la calidad de los registros gráficos extraídos de publicaciones contemporáneas a la producción de la obra resaltan en relación a la característica que adquieren reproducciones similares hoy. Donde también se observa en la industria y técnicas un avance la imagen en la constitución misma de lo gráfico, en detrimento de este último (pérdida de texturas y variedad del color)

<sup>240</sup>Para un estudio crítico de los debates y definiciones de la imagen en el desarrollo de los Estudios Visuales véase: Mieke Bal “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales” y el resto de los artículos incluidos en *Revista Estudios Visuales* N° 2 La polémica sobre el objeto de los estudios visuales. Enero, 2009

<sup>241</sup>(...) la imagen es concebida como un elemento que atraviesa producciones diversas- la pintura, el dibujo, la fotografía, la historieta, el cine, la televisión, etc. Sin desconocer las distinciones estéticas y culturales propias de cada uno. Esto implica una articulación permanente entre la indagación teórica y la interpretación histórica. Cf. Mariano Mestman y Mirta Varela (coord). *Masa, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, Eudeba, 2013. Pág 8

<sup>242</sup>Para un debate en torno a las diversas acepciones y uso de lo fotográfico en la comprensión de la historia véase Mariela Delnegro “La fotografía y el conocimiento de la historia: entre el documento y el acontecimiento visual” ponencia publicada en *Actas XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*. Departamento de Historia de la Universidad Nacional del Comahue, del 28 al 31 de octubre de 2009.

La imagen como sistema reproductivo que requiere reconocimiento y confirmación, se relaciona con el historicismo en tanto sistema que preserva o identifica un orden. Por ello la imagen actúa a partir de un a priori fundado en un conocimiento estable, y esconde su factura singular para considerar, principalmente, su relación de semejanza con el mundo<sup>243</sup>. En la preocupación por el sujeto y la situación histórica, el concepto de imagen pierde de vista la materia. Este aspecto se acentúa en *El cuchillo* a partir de la degradación visual que portan las fotos del AGN. Los modos de observación que requiere este régimen homogeneizan -en tanto artefactos visuales de la cultura- a la TV, el cine y lo fotográfico como prácticas constituidas socialmente y transparentes a los usos cotidianos del sujeto observador<sup>244</sup>

El régimen de la obra visual parte, en cambio, de lo singular, debido al proceso creativo y la situación de experiencia particular que requiere cada vez para constituirse. Este régimen trabaja como fractura de conocimiento que busca impulsar a la acción del pensamiento a partir del obrar requerido<sup>245</sup>. De este modo, mientras el régimen de la imagen actúa por el principio de identidad, el régimen de la obra visual actúa a través del principio de diferencia. De allí que mientras el régimen de la imagen se constituye principalmente a través de la visión, un sentido que requiere distancia entre el sujeto y el objeto de conocimiento; el régimen de la obra visual -en el obrar que el artista formula- opera a partir del concepto de lo visivo-táctil. En tanto el tacto plantea el conocimiento en potencia en la relación con la materia.<sup>246</sup> A la transparencia de la imagen, el régimen de la

---

<sup>243</sup>Por ello través de la copia fotográfica la diversidad de los documentos seleccionados por el artista (fotos de distintas técnicas y épocas, mapas, inventarios de objetos) se homogeneizan a través del uso de una misma escala y un marco similar en la reproducción.

<sup>244</sup>Para un estudio de los sistemas de observación que constituyen los artefactos técnicos mencionados y su problematización desde la práctica artística Cf Pablo Gregui. “El tiempo suspendido de la técnica en la obra de por el Ojo”. Ponencia publicada en Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Arte y memoria, miradas sobre el pasado reciente” Centro Cultural Haroldo Conti 4,5 y 6 de octubre del 2012

<sup>245</sup>“Afirmar que el arte debería tratarse como una forma de pensamiento no es lo mismo que afirmar que el arte produce un conocimiento positivo. La experiencia estética es un proceso que empieza como intento de conocimiento, pero este intento es anulado en última instancia” Cf: Ernst van Alphen “Qué historia, la historia de quien, historia con que propósito? Nociones de historia en historia del arte y estudios de la cultura visual” en Revista Estudios Visuales N°3 *Estética, Historia del arte, Estudios Visuales*. Enero 2006

<sup>246</sup>En este sentido Franz Ankersmit reflexiona sobre el estatuto diferencial de los sentidos en la producción de conocimiento histórico. El historiador sostiene que sentidos como la audición o el tacto resultan extraños o incompletos, en tanto, despojan a los objetos de su identidad ordinaria, produciendo el efecto contrario al acto

obra visual opone la resistencia para suscitar un trabajo particular en relación a su estructura. Por ello las operaciones gráficas que el artista produce tensionan lo colectivo fotográfico y, a partir de la introducción de la experiencia singular sobre lo documental, busca establecer el presente del pasado.

Esta tensión entre lo visual y la imagen adquiere progresiva intensidad a lo largo del recorrido que la obra propone, ya que en el mismo el espectador observa el desarrollo de la técnica fotográfica. Al acercarse el perfeccionamiento técnico de las imágenes a la contemporaneidad del espectador, el mismo puede reconocer cada vez como más cercanos los sistemas representacionales que operan en lo fotográfico. En relación a ese avance, las operaciones gráficas que el artista propone, se complejizan y expanden, ocupando cada vez mayor superficie hasta comenzar a salirse de los límites que marcan los documentos del AGN. En esta dirección las operaciones gráficas comienzan progresivamente a cooptar cada vez mayor espacio visual (comenzando a salirse del espacio fotográfico, con mayor frecuencia a partir del cuadro 10) e incorporando mayor uso del color, con mayor regularidad. Aquí se comprende la utilización de lo gráfico, por parte del artista, particularmente de aquellas tradiciones que en la experimentación artística buscaron aportar al carácter tangible del oficio, destacando la cualidad “tocable” de las técnicas (como sugería Edgardo Vigo) sobre las acepciones más ilustrativas y tradicionales del grabado.

*El cuchillo* construye, de este modo, a través de una experiencia visual, una lente para abordar lo fotográfico documental, y su desarrollo histórico. Dicha experiencia utiliza lo gráfico a fin de promover la experiencia histórica, a través de la diversidad material. Formulando en ese sistema una experiencia técnica<sup>247</sup> sobre la mirada que opone lo estable industrial, al trabajo artesanal. La consideración del detalle y lo táctil que se expresan con sutileza en la obra, requieren una mirada detenida y cercana. Por ello, el

---

de ver que repone identidad. Por ello sostiene que los objetos de la experiencia histórica son más bien percibidos por el oído o el tacto que por la visión. Esto es, según Ankersmit, porque mientras la vista requiere distancia con su objeto; el oír, oler o tocar anulan dicha distancia en la experiencia del mundo. De este modo el autor considera es a través de estos últimos que nos percibimos en lo percibido. Véase *La experiencia histórica sublime*. México (DF) Universidad Iberoamericana, 2010. Pág 128

<sup>247</sup>Tomo el concepto de experiencia técnica de comentarios y discusiones realizadas con Pablo Gregui en torno a la obra.

concepto de lo artesanal permite horadar el concepto de distancia histórica que en el régimen de la imagen se expresa como ausencia de factura y preocupación por los contextos.

En tal sentido Franz Ankersmit afirma que lo artesanal en el trabajo con la historia permite incorporar a la captura del pasado una modalidad que requiere experiencia y cambio. Según el autor, la práctica y la experiencia histórica pertenecen más al ámbito del artesano y del (buen) político, que al del científico<sup>248</sup>. Ankersmit advierte así que todo lo que interesa al artesano se lleva a cabo en la superficie y se encuentra en su material. La relación entre el concepto de trabajo que *El cuchillo* propone con la historia no podría ser más directa. La consideración de lo táctil que introduce el collage y el dibujo en *El cuchillo* en una escala que requiere del trabajo minucioso (tanto en la producción como en la expectación) busca trascender la vocación de síntesis que sedimenta la imagen y considerar los materiales en la búsqueda de nuevos contactos con el pasado.

Este aspecto adquiere particular contundencia en el cuadro N° 24 *Bienvenidos*. El cuadro contiene el único objeto del panorama que porta la seña de origen de una experiencia histórica personal del artista y experiencia histórica en la memoria colectiva. Se trata de un afiche recogido en Ezeiza por el propio artista el día en que Perón retornaba al país, un objeto en que lo aurático de los documentos se hace más evidente. A esto se agrega el hecho de que el afiche representa, impresión industrial mediante, una pintada en aerosol; es decir contiene una acción que ha sido capturada en imagen. Aún así, es en este cuadro donde quedan más visibles las señas de un origen histórico presente, y en tal sentido, parece ofrecerse una clave en relación al procedimiento total de panorama, donde el trabajo con la imagen busca promover una experiencia. Una acción ha sido impresa pero es en la calidad de objeto del afiche donde la experiencia pervive.

---

<sup>248</sup>Para el desarrollo de estas reflexiones parte del trabajo que como historia realizó Huizinga particularmente “El otoño de la edad media” donde el autor se proponía dar cuenta de una experiencia histórica cualifican una sensación de la misma a través de un juego con el lenguaje. El historiador de arte comprendía la presencia de un éxtasis en relación a lo historiado podía alterar las definiciones de espacio y tiempo, que permitir así abarcar distancias inmensas con las miradas que parecen perceptibles por primera vez. De este modo en la suspensión del tiempo, la historia como experiencia permite pasado y presente se encuentren. Franz Ankersmit Op Cit

Detener la mirada en la imagen y el resto de los materiales que la representación del artista convoca para observar las señas de origen contenidas en ella. A partir de este proceder artesanal en torno a lo histórico, el conocimiento histórico adviene como pericia, tal como sugiere Ankersmit. Puede resultar interesante considerar que la imagen devenida en el tiempo y retirada de su lugar de origen, tanto contextual como temporal, adquiera el ejercicio de la obra visual. La traslación en el tiempo, la confrontación o la incorporación de ésta en la totalidad de la obra, permite reconsiderar que no es tan estable esta división. Cuestión que hace interesante el problema y que pone en ejercicio las diversas procedencias de las visualidades e imágenes como un ejercicio de actualización constante. La obra de Molinari, a través de los múltiples desplazamientos e interrupciones expuestos, requiere un espectador que participe de la producción de la narrativa, así incorporará progresivamente una destreza en torno a la diversas tramas de relaciones y el modo en que las intervenciones operan. Lo gráfico pone el interés en la superficie como materia histórica, no es solo el recorrido que el artista impone sino también la visibilización de un espacio pausable de experiencia.

Por medio de estas operaciones, el pasado se descontextualiza, a eso contribuye lo táctil que resiste a los procesos de identificación que más rápidamente instala lo visual. El régimen de la obra visual se conforma a través del trabajo con el que el artista tensiona las imágenes mencionadas. Es decir, el dibujo, el collage, los criterios compositivos y de exposición con los que los diversos materiales se reúnen. Todos estos elementos producen un cambio o transformación en el tiempo de la imagen y sus modalidades de aprehensión, obturando el impulso automático de la mirada que opera en el régimen de la imagen. Por todo esto, considero que el panorama visivo literario planteado contiene una reflexión historiográfica que busca acercar la experiencia histórica.

Régimen de la imagen y régimen de la obra visual poseen, como se demostró, modos diferenciales de configurar la percepción del pasado. En tal sentido, es posible afirmar que la obra produce una crisis entre el modo de visión que requiere el régimen de la imagen y el modo de visión que requiere el régimen de la obra visual. Mientras el primero forja una modalidad de aprehensión automática, el segundo busca instituir resistencias en

el acto de expectación<sup>249</sup>. En el trabajo con la superficie a través de la diversidad de texturas que permiten reponer lo gráfico, pareciera que el artista buscara visibilizar o instaurar una apertura hacia la inmediatez sensorial con la experiencia histórica. Un esfuerzo de traducción visual de la experiencia histórica, de lo que a su vez para él suponía cada uno de estos hallazgos documentales<sup>250</sup>. La obra plantea así una búsqueda por experimentar un contacto con la realidad pasada, una búsqueda de lo histórico que, en el caso del artista, involucra además de la memoria colectiva, una práctica familiar. De modo similar al que acontecía en la producción de Patricio Larrambebere, el trabajo de Eduardo Molinari compromete la búsqueda de lo histórico ante la pérdida del pasado colectivo y el pasado singular. De allí que la obra solicita al espectador una mirada en permanente trabajo en torno a la historia, instaurando un recorrido histórico intercedido en forma permanente por las intervenciones del artista y su subjetividad, a fin de otorgar intensidad a la lectura de los acontecimientos registrados. Es allí donde se considera el traspaso dinámico o la reconsideración constante entre la imagen y la obra visual, mencionado anteriormente. La representación creada requiere así una postura visual de despliegue, es decir, una mirada que transcurre y por lo tanto es temporalizada. Ahora bien, este tiempo se tensiona entre el concepto de sucesión, los tempos que imponen los ritmos de las recurrencias y los cortes y saltos de las interrupciones. La historia visual que el artista formula requiere de un cuerpo en desplazamiento, pero además de un trabajo de reconstrucción de tramas y saltos dispersos en un sistema relativamente familiar (por el reconocimiento de las fotos y acontecimientos). El recuerdo se formula como trabajo de mirada extenso, un proceso de rememoración artesanal capaz de poner en acto la experiencia histórica devaluada al momento en que la obra se produce.

---

<sup>249</sup>En tal sentido Shlovski sostiene en el proceso de autonomización los objetos son reemplazados por símbolos, ya no son vistos sino reconocidos y se produce una economía máxima de las fuerzas perceptivas. En contraposición, sostiene el autor, la finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento. Por ello el procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos y consiste en oscurecer la forma y aumentar la dificultad y duración de la percepción. De este modo sostendrá el autor “El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte.” Cf: Victor Shklovski “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov (comp) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. Pág 84

<sup>250</sup>Resulta significativo destacar en tal sentido el artista relata la excitación que acompañaba el hallazgo de ciertos documentos donde se evidencia relatos históricos del estado

**Anexo de Imágenes: *El Cuchillo***































## CONCLUSIONES PARTE II: Historia y localía en la configuración del recuerdo artístico.

*Un hombre retratado por Trübner pidió al artista que no olvidara las arrugas y pliegues de su rostro. Trübner le señaló hacia la ventana y dijo: “Allí vive un fotógrafo. Si desea tener arrugas y pliegues, dígame que venga; él se las podrá dibujar; yo pinto historia...”*  
**Siegfried Kracauer, *La Fotografía*<sup>251</sup>**

El análisis de las obras, realizado en esta segunda parte de la tesis, demuestra cómo los artistas estudiados, a través de sus procedimientos, ponen en acto un aspecto del pasado que adviene crítico a su contemporaneidad. Aportan a su configuración la historia sedimentada en los diseños publicitarios o en el territorio ferroviario como motivo y trabajo de la pintura, en el caso de Patricio Larrambebere; o la realización de un panorama visual que despliega una reflexión historiográfica y llama a reconsiderar la memoria colectiva, en el caso de Eduardo Molinari. En cada uno de ellos, la articulación de estos problemas se vincula a distintos aspectos en los que culturalmente la experiencia de lo histórico se degrada, esto es, a través de una reflexión sobre el espacio y el tiempo, contemporáneamente, en proceso de comprensión progresiva.

Al mismo tiempo, en los materiales que ambos artistas utilizan se observa una señalización y reflexión en torno a lo público. Como expuse en la introducción, un aspecto común de los artistas de lo colectivo, que aparece justamente en un momento en que lo público está en plena crisis y comienza a devaluarse, lo que determina culturalmente que se instale la relación entre lo estatal y lo deficiente<sup>252</sup>.

En la cualificación que espacio y tiempo adquieren en las obras estudiadas lo artístico plantea su propia economía requiriendo un tiempo de mirada extremadamente extenso para los parámetros culturales, o deteniendo la mirada en espacios que se deshabitan y pierden su pertenencia colectiva. Frente a la comprensión de espacio y tiempo, las obras realizan operaciones de expansión y ralentización de la mirada y los cuerpos. Sin

---

<sup>251</sup> Siegfried Kracauer, *La fotografía y otros ensayos*. Barcelona, Gedisa, 2008. Pag 25

<sup>252</sup> Resulta significativa la intervención de Patricio Larrambebere en *El cuchillo* donde se proclama “cultura no es eficiencia” incluida dentro de la secuencia 21 “El aluvión. Nosotros y los otros”

embargo los modos singulares de espacio y tiempo, y la articulación sensible de aspectos culturalmente devaluados que cada uno de estos artistas realiza en su obrar, plantea una configuración del recuerdo diferenciada. Mientras en el caso de Larrambebere el recuerdo se configura como condensación, en el caso de Molinari el mismo se configura por acumulación. Es decir las pinturas de Patricio Larrambebere trabajan sobre un aspecto singular en torno al devenir de un espacio ordinario y común. A través de los procedimientos estudiados sus pinturas seleccionan una particularidad que advierte sobre el cambio drástico del espacio común (sedimentado por vivencias singulares, del artista y el espectador, y las experiencias colectivas). En el caso de Molinari el trabajo actúa por reconocimiento diferido que requiere del espectador un trabajo en la elaboración de relaciones históricas diversas. En la sumatoria particular de cruces que cada espectador plantee, a partir del sistema propuesto por el artista, se articularán las vivencias personales y la memoria colectiva y dinámica que contiene la propuesta historiográfica. Por ello es posible sostener que mientras el trabajo de Larrambebere configura un acto de recuerdo, al que traslada mediante el extrañamiento en torno a lo común que su trabajo instala, en el obrar de Molinari la captura del pasado se plantea como rememoración, en tanto su expectación implica el despliegue de una búsqueda.

Finalmente ambos sistemas coinciden en una captura del pasado que articula la vivencia personal y los impulsos afectivos de los artistas, junto a la reflexión sobre un pasado común que contiene una infancia compartida. De este modo, la articulación de lo personal y lo colectivo en la configuración del recuerdo se enfrenta a la “privatización del pasado”, al decir de Ankersmit. Esta noción que indica que el pasado es asunto de los individuos y no de una nación, un pueblo o una clase.

Frente a la fragmentación y estandarización de la vida urbana y cultural, las prácticas de estos artistas se concentraron en la consideración de los detalles, la observación de la materialidad<sup>253</sup> de espacio y objetos comunes, y sus sedimentaciones históricas. Allí encuentran espacios de permanencia y subjetivación, que advienen resistentes en relación

---

<sup>253</sup> Comprendo este término en el sentido Arentiano. Según la filósofa la materia se transforma por acción del trabajo en materialidad. Véase Hannah Arendt *La condición humana*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005.

a la transformación vertiginosa que vivencian en torno a espacios comunes y de pertenencia. Es en relación a este aspecto que lo artesanal aparece como constitutivo del trabajo de ambos (en el caso de Larrambeberé a través de la consideración del oficio del letrista en el modo de pintar, en el caso de Molinari por la acción minuciosa con la que recorta, pega y dibuja sobre los registros fotográficos<sup>254</sup>). El término de lo artesanal no se limita a la referencia de una forma de labor preindustrial, que en tal sentido requiere de un trabajo manual, sino que refiere también a una forma de trabajo vinculada a la práctica con los materiales. En tal sentido sostiene Sennet el trabajo del artesano, al igual que la ciudadanía, mejora cuando se practica como oficio cualificado. Es decir el trabajo artesanal construye en la práctica su experticia en relación a las materialidades que elabora, es propio de esta forma de trabajo la conciencia de los materiales y el concepto de destreza que involucra el trabajo corporal<sup>255</sup>

Lo artesanal como preocupación de lo artístico no fue exclusivo de estos artistas durante el periodo. Natalia Pineau destaca cómo este modo de trabajo caracterizó también el obrar de los artistas denominados por la crítica como “grupo del Rojas”<sup>256</sup>. Queda para un estudio posterior la posibilidad que esta categoría de lo artesanal (transversal a las escisiones que planteó la configuración de la escena artística dominante) provee para la comprensión del periodo. Simplemente me interesa destacar que resulta significativo que escenas tan opuestas recurran a esta forma de trabajo para disputar la inscripción de un sujeto (sexual o histórico). La apelación a lo artesanal en ambos casos retiene tradiciones,

---

<sup>254</sup> Asimismo en el caso de Larrambeberé la consideración de los oficios de los artesanos ferroviarios será una constante en otros procedimientos no incluidos en esta tesis, en el caso de Eduardo Molinari se observará en el desarrollo posterior de su obrar como elemento recurrente la reflexión en torno al trabajo del artista, así como su persistencia explícita en la noción de artista en un momento en que las discusiones públicas en el ámbito cultural desplazaban esta categoría por la de prácticas estéticas.

<sup>255</sup> Cf Richard Sennet, *El artesano*, Buenos Aires, Anagrama, 2009 pp 20-22

<sup>256</sup> De acuerdo a la autora estos artistas buscaron establecer una diferencia con el canon masculino del arte articulando problemas relativos al género y de orientación sexual en su obrar, incorporando en sus procedimientos técnicas relativas a las artesanías domésticas. Por ello, sostiene Pineau, fueron “las artes identificadas con un universo doméstico ‘femenino’ las que ocuparon un lugar dominante (...) la decoración u ornamentación de objetos de uso cotidiano- Pombo- o la realización de objetos decorativos a partir de elementos cotidianos- Schirilo; asimismo la reelaboración en clave decorativa de planteos del pasado- Gumer Maier. También se hicieron presentes el bordado y la costura junto a la utilización de diversos textiles – Centurión, Pastorini- entre otros procedimientos ligados a la esfera de lo artesanal o de las artes aplicadas” Véase Natalia Pineau “Espacios de exhibición...” Op cit pp 615-616

identidades y experiencias, en tal sentido parece haber aportado a la afirmación de distintas instancias de sujeto, ya sean estas sexuales o históricas. Allí es donde considero la materialidad en tanto portadora de historia y marcas de sujeto, que ofreció a los artistas de lo colectivo un modo de trabajo que también disputa por la permanencia<sup>257</sup>. De este modo, la materialidad adviene superficie de inscripción de los sujetos y, en tal sentido, otorga un espacio que resguarda su acción. Este proceder adviene fundamental cuando la contemporaneidad hace estragos con los espacios referidos a la propia infancia y signados por un concepto de Estado que por entonces se degrada. En esa búsqueda de procedimientos que resguarden la posibilidad de acción, subjetivación, no es casual que luego las producciones personales de ambos artistas (Molinari y Larrambebere) derivaran en la incorporación el arte-acción y la performance.

Ya referí en la introducción de esta segunda parte de la tesis que el modo de trabajo de Eduardo Molinari, Patricio Larrambebere, y en general los artistas de lo colectivo, filiaron con otros actores de la arena social en la lucha contra el avance cultural del modelo menemista. La preocupación por la identidad, la nación, la memoria, la utopía y principalmente el interés por lo local en la articulación de dicho lemas advienen reaccionarios frente a las tendencias que impone la globalización de la cultura. Por esta razón, como se analizó en la introducción, sus prácticas resultaron opuestas a la orientación que adquirió la escena hegemónica de lo artístico.

En tal sentido es que ambos artistas marcan su incomodidad por haber sido comprendidos durante el periodo como nostálgicos. Al punto que Eduardo Molinari expresará esta diferencia con la escena artística en la obra que realiza después de *El cuchillo*, *Columna*

---

<sup>257</sup> La noción de trabajo para Hannah Arendt supone aquella condición del hombre que le permite crear un hogar en el mundo, es decir mediante el producto del trabajo los hombres crean objetividades que tienen como función otorgar estabilidad al mundo. El trabajo es en tal sentido, de acuerdo a la autora, aquella actividad por la que se fabrican variedad de cosas que constituyen el mundo en que vivimos. Se trata de bienes de uso que a diferencia de los bienes de consumo no están destinados a la desaparición sino que poseen una independencia objetiva, su degradación en el uso es accidental y no constitutiva; por ello poseen la facultad de otorgar permanencia y estabilidad al mundo que el hombre habita. Esta actividad se logra mediante la concreción que supone la transformación de la materia en materialidad. Hannah Arendt. *La condición..* Op cit.

*vertebral*<sup>258</sup> ocasión en la que reparte panfletos en los que discute con otros artistas y actores sobre la practicas contemporáneas del arte. Las frases de dichos panfletos provienen de una síntesis que el artista realiza de los ejes principales que resultaron de la discusión en el marco del Proyecto Trama<sup>259</sup>. Dichas frases sostenían “El centro está en uno, la periferia es usted”; “El sentido o el capricho”; “Artistas caminantes o artistas errantes” y finalmente “Ni nostalgia, ni pasado mejor”



[1] Algunos de los volantes utilizados en la obra *Columna vertebral* de Eduardo Molinari. En ellos se observa las fotos sobre el “paisaje sindical” tomadas por el artista y frases alusivas a las discusiones en torno a las prácticas artísticas que se desarrollaron en el marco del proyecto trama

<sup>258</sup> La obra proponía un investigación en torno a lo que el artista denominó “el paisaje sindical”, con ellos refería a distintos espacios en la trama de la ciudad vinculados al trabajo y la organización colectiva que en general habían mutado hacia nuevos usos. El caso emblemático donde el artista expone collages -plotteados a gran escala- es el edificio de la Facultad de Ingeniería UBA, señalizada por el artista en referencia a su uso original como Fundación Eva Perón

<sup>259</sup> La realización de la obra se desarrolló en el marco del “Taller de investigación sobre prácticas artísticas y proyección social” este taller se proponía “ofrecer a la comunidad artística la posibilidad de poner a prueba proyectos cuyos ejes conceptuales o temáticos cuestionaran la razón de ser de la práctica artística en un contexto tan frágil y precario como el de Argentina a fines del año 2001”. Participaron del mismo artistas locales y extranjeros, entre ellos: Dennis Adam, Oscar Brahim, Ade Darmawan, Andreas Sieckmann, Sonia Abián, Claudia del Río, Santiago Pagés de Arteaga, Sebastián Fridman, Florencia Blanco, Grupo de Arte Callejero, Rocío Pérez Armendáriz, Diana Aisenberg, Leonello Zambón-Lucas Ferrari, y Eduardo Molinari Véase *La sociedad Imaginada desde el arte contemporáneo en Argentina*. Buenos Aires, Editorial Trama, 2002

A pesar de que las prácticas de ambos artistas representaban un modo de producción con demasiados sesgos de localía para una escena que buscaba proyectarse internacionalmente, tanto Larrambeberé como Molinari crearon vínculos con la escena internacional. En el caso de Larrambeberé con Holanda, en el caso de Molinari con Alemania. Esta inserción puede vincularse a aspectos de sus trabajos que sí dialogan con la contemporaneidad internacional del arte. Tales como la relación pintura- fotografía que acerca el trabajo de Patricio Larrambeberé a la obra de Luc Tuymans. Por entonces jurado y docente en la Rijksakademie de Amsterdam cuando Larrambeberé es convocado a participar para realizar estudios de posgrados mediante el otorgamiento de una beca. En el caso de Eduardo Molinari, la práctica de archivo así como la preocupación por la memoria y la historia muy presente en la producción cultural y artística de Alemania. Estas consideraciones parecen confirmar que lo que se comprendió como nostálgico o local en estos artistas refiere a un pasado particular, esto es la referencia al peronismo y el estado de bienestar en su producción. Es decir la calificación de nostálgico parece atenerse a cierta lectura ideológica sobre las obras.

La misma calificación de la nostalgia como aspecto negativo en el obrar de estos artistas provee un síntoma de la configuración cultural del pasado, de acuerdo con la cual la apelación a dicho pasado nacional y colectivo se observa como algo retrógrado frente a los nuevos parámetros que orientan la cultura dominante. Por todo esto considero que indagar en torno a las diversas concepciones de lo nostálgico permitirá comprender aspectos referidos tanto al sistema de acción que estas obras proveen, como a las tensiones que las mismas ofrecen en su contexto. Para ello me remito nuevamente a Franz Ankersmit quien distingue dos sentidos de lo nostálgico: lo nostálgico restaurativo y lo nostálgico reflexivo, categorías que toma de Svetlana Boym quien refiere:

La nostalgia restaurativa recalca el *nostos* [es decir, el regreso al objeto de la nostalgia] y pretende lograr una reconstrucción transhistórica del lugar perdido. La variante reflexiva se constituye a partir del *algia* [el dolor del alma que provoca la nostalgia]. El anhelo de sí y pospone el regreso a casa; con añoranza, ironía y desesperación (...) Para el nostálgico restaurativo, el pasado presenta un valor en el presente; no tiene duración, sino que se refleja en una fotografía perfecta del momento y, además, no supone que dicho pasado revele decadencia alguna; debe ser recién pintado según su 'imagen

original' y mantenerse joven para siempre. La nostalgia reflexiva se preocupa más por el tiempo histórico y el individual, por la irrevocabilidad del pasado y por la finitud humana<sup>260</sup>

La nostalgia restaurativa confunde lo que son construcciones del pasado con el pasado en sí. Esta es la operación que parece afirmarse en la comprensión ideológica o temática de lo artístico donde se privilegian los motivos, sin considerar la situación y operaciones en relación a las cuales estos trabajan. Esto explica el mote negativo que se observa en las obras de los artistas estudiados ante una reposición del peronismo o el nacionalismo a ultranza sin vínculo con el presente. Por el contrario lo que se destaca en el concepto de nostalgia reflexiva es la distancia temporal, no el anhelo de volver a restaurar el pasado. De este modo en esta segunda acepción del la nostalgia el objeto no es el referente del pasado perdido sino la distancia que lo separa de él, por ello la distancia adviene objeto y conciencia de la nostalgia reflexiva. Esta es la operación que distingo como configuradora de una modalidad crítica del recuerdo en el obrar de Larrambebere y Molinari, en tanto a través de la distancia de la labor artesanal, como los motivos históricos que sus trabajos representan, reformulan la experiencia de lo histórico en el espacio presente de la ciudad y sus prácticas contemporáneas. La experiencia que las obras producen establece un juicio en relación a la drástica transformación de lo común en el presente y los cambios en torno a lo sensible que la industria cultural instala. De allí que las diferentes tensiones y transformaciones que las obras de ambos artistas plantean están en relación a las acepciones ordinarias y establecidas de la fotografía que observa una devaluación de la experiencia que el collage y la pintura buscan disputar. Por ello la experiencia nostálgica del pasado, dirá Ankersmit, consiste en gran medida en la experiencia de una diferencia, esto es, de una distancia insuperable entre el presente y el pasado. Es en esa reposición de distancia, que las obras estudiadas producen, que se vuelve a incorporar lo histórico como juicio crítico del presente, produciendo así perturbaciones en su economía sensible.

---

<sup>260</sup> Svetlana Boym, *The future of Nostalgia*, Nueva York 2001, XVIII, pág 49 citado en Franz Ankersmit. *La experiencia histórica...* Op cit. Pág 399

## **CONCLUSIONES GENERALES El recuerdo y la experiencia de lo trágico**

### **Introducción**

En esta tesis me propuse indagar en torno a las modalidades críticas del recuerdo en un tiempo en que la construcción social de la memoria transcurre en un progresivo proceso de institucionalización en nuestro país. A tal fin, presenté al comienzo, una introducción general en la que se reflexionó sobre las modalidades que desde el arte y la cultura se incorpora, en tensión, la memoria y el recuerdo como diferentes modos de aprehensión del mundo. Luego en la primer parte de la tesis estudié las posibilidades críticas del recuerdo en lo cultural, a través del estudio de la institución museo como artefacto cultural. Particularmente consideré tres casos críticos (Museos de Ingeniero White y Museo Móvil de Federación) que incorporaban la reflexión sobre lo singular de sus espacios de acción, articulando para ello la reflexión sobre las transformaciones y sedimentaciones históricas que constituyen la producción social del espacio y tiempo con la que estos museos se vinculan. En la segunda parte de esta tesis estudié las posibilidades críticas del recuerdo en el obrar del arte, observando cómo la producción artística tensiona lo común desde lo singular que caracteriza su proceder. Para ello seleccioné un conjunto de producciones realizadas hacia mediados de los años 90, donde, a través del estudio del obrar de Eduardo Molinari y Patricio Larrambebere, demostré como la acción artística introducía configuraciones de tiempo y espacio críticas a su contemporaneidad. Frente a los relatos sobre el fin de la historia, estas formas artísticas forjaban una configuración del recuerdo que volvía a reponer lo histórico y las tradiciones como elemento crítico de los regímenes sensibles dominantes. Como conclusión general me interesa destacar las contribuciones de la experiencia artística en constitución del recuerdo, las modalidades del recuerdo que como tendencia se manifiestan en los casos estudiados, y la relación histórica que lleva a los diferentes artefactos estudiados a incluir la consideración de un destino trágico en su reflexión.

## **El recuerdo y la experiencia artística**

A partir de las conceptualizaciones singulares que cada caso de estudio ofreció en torno a la producción de sistemas críticos del recuerdo en el arte y la cultura se pudo observar cómo la configuración crítica del recuerdo comprometió, en todos los casos, el modelo de espectador que se enfrenta al de observador<sup>261</sup> que caracteriza los diferentes espacios y contextos sociales considerados. Es decir que como generalidad se deriva del recorrido presentado, que la configuración crítica del recuerdo requiere atender a los desplazamientos y tensiones con las formas establecidas de aprehensión del mundo.

En tal sentido la conceptualización singular de cada caso (como ruina, como conflicto, como movimiento, espacio o tiempo) da cuenta de un sistema que atiende a la contingencia de los materiales sociales que su sistema integra y elabora. Es en la variación que adquieren los impedimentos del recuerdo en cada espacio y en la selección de los objetos que los encarnan que el obrar de museos y artistas presentadas sus variadas estrategias. Por ello, sostengo, esta tesis permite comprender la configuración de las formas productivas del recuerdo que se comporta en relación crítica con los regímenes sensibles en los que la misma se produce. De allí que los artefactos museísticos consideren aspectos de la experiencia artística en la producción de dichas configuraciones, buscando desplazamientos en torno a las formas establecidas de experimentar el mundo, hecho que es constitutivo de lo artístico.

Dicho de otro modo, artefactos artísticos y artefactos culturales se encuentran en la acepción de lo político que define Ranciere. Por ello, el recuerdo se configura – en los artefactos considerados- como espacio- acción y por ende subjetivación. En tal sentido el filósofo adjudica al obrar del arte un carácter crítico inherente, en tanto lo artístico se constituye como una acción que interrumpe y reconfigura la división de lo sensible, volviendo visible aquello que no lo era. De este modo, lo político y lo artístico coinciden en la producción de una acción de disenso en relación a un orden sensible establecido. Esta es la labor que identifico como constante a partir de los casos estudiados en la elaboración de sistemas críticos del recuerdo. Por todo esto considero, la experiencia

---

<sup>261</sup> De acuerdo a Jonathan Crary el observador se distingue del espectador y es “[...] a la vez producto histórico y lugar de ciertas prácticas, técnicas, institución y procedimientos de subjetivación” (Crary 2008: 9).

artística, como construcción de una experiencia crítica que permite distinguir las modalidades de producción de un sujeto crítico del recuerdo en los artefactos culturales y en el obrar de los artefactos artísticos.

Por un lado, la ausencia de fin y el carácter durable que caracterizan al trabajo artístico otorga al recuerdo, una forma de comprensión del mundo que permite permanecer y resguardar el acto de deliberación. En tanto, la irreductibilidad del arte contribuye a un proceso de elaboración de un pasado común a partir de la acción de las miradas singulares. Por otro lado, el sistema artístico, que introduce en sus procedimientos un espectador que se ve obligado a recorrer con su cuerpo para poder vincularse en la experiencia artística, permite comprender la formación del recuerdo como trabajo de una mirada que se desplaza, aportando desde lo singular artístico a lo colectivo-social. Es por ello que la experiencia artística que considera, en las obras y museos estudiados, al cuerpo en movimiento como una acción del espectador permite introducir relaciones de perturbación para los modos de recuperación del pasado. La acción, como resto performático, que propone la percepción instala una forma de comprensión estética del pasado en el que éste se expresa como recuerdo en tensión y de allí en movimiento.

### **El recuerdo entre lo singular y lo colectivo, el recuerdo entre el conflicto y la potencia**

Los casos estudiados demuestran que la producción de un sistema crítico de rememoración se constituye a partir de la tensión entre la memoria y el recuerdo. Es decir un sistema crítico de rememoración incorpora la producción de recuerdo comprendido como intervención de lo singular en relación a las configuraciones establecidas del pasado que constituyen la memoria de una cultura. Por tal razón los museos, en tanto artefactos culturales, que configuran representaciones de lo colectivo a fin de producir sistemas críticos de recuerdo se desplazan incorporando lo singular en sus sistemas de representación. Del mismo modo los artefactos artísticos, en tanto configuran representaciones singulares en torno a lo común, advienen sistemas críticos del recuerdo en el desplazamiento hacia lo colectivo de sus sistemas reflexivos. Sobre este eje se construyó el índice inicial de este estudio. Ahora bien, las diferentes modalidades que

adquiere esta politicidad del recuerdo, o cualidad crítica, permite plantear nuevas agrupaciones de los casos estudiados.

Los distintos procedimientos relevados permiten reconocer entre la consideración del lenguaje y el mundo que se establecen dos polos de un problema que se anuda en una reformulación de la actividad perceptiva del recuerdo. Para dar cuenta de estos dos polos es necesario considerar la incorporación de los diversos materiales del mundo social, que obras y museos elaboran, y las resistencias que dicho trabajo manifiesta en torno a un acto de aprehensión como proceso de identificación<sup>262</sup>. De este modo, a largo de la tesis es posible distinguir que operan dos modalidades del recuerdo que permiten una reagrupación transversal de los casos estudiados. El corte transversal mencionado vincula, por un lado, el sistema representativo del Museo del Puerto al obrar de Eduardo Molinari. Ambos más vinculados a lo que comprendo como un sistema del recuerdo que opera a partir de la perturbación o el conflicto. Al mismo tiempo, es posible agrupar, el sistema de representación del Museo Taller Ferrowhite y Museo Móvil de Federación y el obrar de Patricio Larrambebere. En tanto, todos estos sistemas confluyen en la configuración de un sistema del recuerdo que opera principalmente a partir de la falta o la ausencia. Antes de avanzar en la explicación de ambas agrupaciones, es necesario aclarar, que las mismas se establecen a partir de lo que se identifican como una operatoria dominante pero de ningún modo exclusivas dentro de cada artefacto.

El trabajo de Molinari y el del Museo del Puerto coinciden en varios aspectos. Entre ellos, el concepto de interrupción en relación a los relatos heredados y establecidos sobre la historia común. En esa línea es posible vincular elementos como las naves espaciales que recurrentemente intervienen en el panorama que plantea *El cuchillo*, con las manzanas que se reiteran a lo largo de la exposición del Museo del Puerto. Ambos recursos instalan elementos enigmáticos o críticos que detienen la mirada en la reconsideración de lo común. Por otro lado, se destaca en ambos sistemas la apelación a cierta ironía o

---

<sup>262</sup> Es decir reconocer significados ya conocidos, de acuerdo a Adorno la lógica de identificación reconoce significados establecidos por convención que desconoce su carácter determinado por un proceso de aprendizaje. Siguiendo al autor el carácter identificador es el que introduce una dimensión conceptual, forma de representación cuya significación es numerable e independiente de la letra (traducible sin pérdida de sentido). Véase Christopher Menke, *op. cit.*

comicidad que se habilita en el encuentro de opuestos, este proceder visibiliza las contradicciones y continuidades de la historia. Así sucede en el caso de la gallina de huevos de oro realizada en cartapesta que se enfrenta a un registro fotográfico de una inundación junto a la frase “Era tan largo el océano, no sabíamos que nos íbamos a encontrar”, en la exhibición permanente del Museo del Puerto; y la relación entre las Bandas de Protector del Perú y General de los Andes pertenecientes al General San Martín con la representación de “antes y después” de una publicidad para adelgazar en el cuadro 11 *Utopía* dentro de *El cuchillo*. En este caso, tanto el Museo del Puerto como Molinari trabajan en la tensión de documentos históricos. Mientras en el caso del artista estos son exclusivamente fotográficos, en el caso del Museo del Puerto además de la fotografía, se incluyen registros objetuales diversos. En los dos sistemas (museo y artista) es posible considerar que se procede a partir de una operación de montaje temporal que busca cuestionar los esquemas establecidos del relato histórico imponiendo contradicciones y recurrencias que inducen al espectador a reconfigurar la historia a partir de la memoria individual y colectiva. Es decir, ambos sistemas coinciden en una configuración del recuerdo que busca irrumpir las representaciones históricas establecidas, para lo cual sus procedimientos consideran principalmente la producción de tensiones temporales en la configuración del recuerdo.

Es así que a partir del modo que adquiere la resistencia a la identificación en los artefactos referidos es posible sostener que el recuerdo se configura como perturbación, de modo tal que la mirada irrumpe sobre la acepción establecida de un objeto determinado a partir de asociaciones inducidas que le llevan a reevaluar su mirada sobre el mundo. A partir de esta operatoria el recuerdo adviene en la producción de un valor de extrañamiento<sup>263</sup> que genera una apertura hacia nuevos sentidos. Se trata de una operatoria que trabaja a través de las dislocaciones que museo y artista realizan sobre un

---

<sup>263</sup> Según Agamben en la consideración que Benjamin realiza sobre el coleccionismo se asiste a una pérdida de valor del objeto en términos funcionales que va acompañada de un nuevo valor al que él denomina el *valor-extrañamiento*. En este sentido el rescate del objeto mediante la mirada del coleccionista produce un desvío, una interrupción temporal. En el resituarse del objeto frente al sujeto, habilita una actitud reflexiva sobre los pasados contenidos en su memoria material. Véase: Giorgio Agamben, “El ángel melancólico”, *Pensamiento de los confines*, 2000, N° 8, pp. 153-158.

objeto, haciéndolo desentonar del sistema que usualmente lo contenía. Es a partir de dicho proceder que el objeto logra violentar un orden establecido y, en ese acto de interrupción, el sujeto que mira recupera una autoridad sobre el relato<sup>264</sup>. El recuerdo comprendido como perturbación busca evidenciar contradicciones y conflictos. En esta operatoria el recuerdo se configura como conflicto de tiempos, dentro de este proceder mediante el relato normativo de la historia se desestabiliza a partir del ingreso de la memoria.

En el segundo grupo el Museo Taller Ferrowhite, el Museo Móvil de Federación y el obrar de Patricio Larrambebere se encuentran. En tanto los tres casos trabajan primordialmente a través de la consideración de un espacio de experiencia perdido, el que señalizan y vuelven a disponer al trabajo de la mirada y la palabra. En este caso podemos establecer que opera, como elemento común para la configuración del recuerdo, la consideración de los restos que permanecen, la observación de las ruinas que principalmente se construyen en relación al concepto de espacio social. De este modo la misma botella que funciona como documento en el Museo del Puerto adviene ruina en el Museo Móvil, merced a los contextos visuales en los que cada uno se sitúa y las variaciones en su representación. Dentro de este segundo sistema, que considera principalmente la experiencia del espacio y sus pérdidas, el recuerdo busca rescatar consideraciones que permanecen como potencia en las sedimentaciones de los objetos y aguardan las miradas que las activen. La mancha de grasa o el taller vacío en el Museo Taller Ferrowhite, el cajoncito que indica la aparición de objetos en las bajantes del río en el caso del Museo Móvil de Federación y la consideración de las diferentes arquitecturas industriales, clausurada o abandonadas, en el caso de la pintura de Patricio Larrambebere, cada una a su modo, da cuenta de una ausencia que permanece presente.

Por otro lado, si el primer sistema considera principalmente el impulso al cambio a partir del extrañamiento que diversas coacciones de los artefactos sugieren, en esta segunda modalidad que adquiere el recuerdo se privilegia la confrontación con la infinitud. Es

---

<sup>264</sup> En este sentido afirma Agamben “la experiencia no tiene su correlato en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir en la palabra y el relato” Véase Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2007, p 9.

decir la observación de materialidades que resguardan acciones de sujetos que ya no están y en ese proceder instalan la propia finitud de quien especta. En este segundo grupo el recuerdo se configura principalmente a partir de la producción de tensiones espaciales, entre la mención o referencia de un espacio perdido y la observación del devenir entre la desolación y la ruina del mismo lugar. De este modo en el recuerdo, configurado como falta o ausencia, el objeto de trabajo se dispone a una relación original y única. Las ruinas de los espacios son comprendidas como potencia y abiertas, en tal sentido, a un nuevo acto de nombramiento. En esa apertura el objeto que los artefactos inducen a explorar quedan expuestos a una dimensión pre-reflexiva de la experiencia. Se hace referencia a un aspecto ante-predicativo del objeto que refiere al mundo vital, es decir la exploración de una existencia antes de la aparición del concepto. Se trabaja por ello con la dimensión pre-reflexiva de la experiencia, y este modo de configuración del recuerdo posee una fuerte acepción fenomenológica en la que se manifiesta la voluntad de penetrar el mundo material.

Dentro de este sistema predomina el recuerdo como enfrentamiento a la ausencia a fin de promover su acción como potencia, en esta forma la historia se devela en los pliegues como búsqueda de lo auténtico. Aquí el recuerdo trabaja desde la imposibilidad que se funda en un sentimiento nostálgico, melancólico que es a la vez lo que para Benjamin moviliza las fuerzas críticas. Lo melancólico como material que posee la marca de la sujeción pero también la molestia por lo perdido y por ello potencia para la redención. La melancolía como motor para un trabajo constante de deliberación que compromete un acto de habla sin fin.

A modo de síntesis, es posible afirmar, que mientras en la primer operatoria la explicitación de marcos y mediaciones busca evidenciar una distancia espectral en la configuración del recuerdo (a partir del extrañamiento que producen el Museo del Puerto y *El cuchillo*); en la segunda modalidad del recuerdo, se busca que el sujeto se sumerja en el objeto para explorar sus orígenes (Museo taller Ferrowhite, Museo Móvil y Patricio Larrambeberé). Es decir mientras el primer sistema del recuerdo requiere atención, el segundo requiere distención.

## **La experiencia de lo trágico como resistencia**

A lo largo de la tesis pude establecer cómo los casos analizados producen un desplazamiento de la mirada, buscando en esa transfiguración procurar por la vitalidad de un cuerpo terriblemente avasallado por los procesos históricos y económicos que asediaron y/o asedian su espacio social. En todos los casos, se observó, los artefactos críticos del recuerdo se caracterizaban por replantear una economía política de tiempos y espacios. Si bien estos desplazamientos se vinculan a las historias particulares de cada emplazamiento urbano, es posible distinguir los modelos de tiempo frente a los que estas estructuras reaccionan están contenidos a su vez en un proceso mayor que refiere a la transformación progresiva de lo sensible, que afecta al país desde los años 70, es decir vinculada a la crisis del estado de bienestar. Por ello, los modelos de recuerdo estudiados, coinciden en la reposición de usos de espacio-tiempo en general anteriores al advenimiento del mencionado período visibilizando así, a través de la distancia y la pérdida de la que dan cuenta, ese progresivo cambio que instaura una nueva economía de los cuerpos e incide en sus horizontes de acción presente y futuro. De este modo, la intervención crítica, que los artefactos culturales y artísticos estudiados realizan, confluye en la experiencia trágica de un cambio inexorable que se observa en torno a un espacio social. Este cambio drástico que coincide con la crisis del estado de bienestar se expresa en los restos y fragmentos que obras y museos señalizan como pérdida y acción frente a un destino inexorable.

Los trabajos de Walter Benjamin en torno a la melancolía están plenamente relacionados a una reflexión sobre el lenguaje y la verdad. La verdad que el autor considera es, en esencia, una verdad no intencional, fundamento de origen y sujeta a un acto de búsqueda permanente.<sup>265</sup> La tristeza surge de la conciencia del vínculo perdido con dicha verdad

---

<sup>265</sup> Esta idea de origen expresa la vertiente de la tradición del pensamiento judío en Benjamin en la cual el lenguaje tiene un valor mesiánico, aquel de sus comienzos y el que se pierde luego de la caída de la Torre de Babel y al que nos acercamos mediante el acto de traducción. Por ello afirma el filósofo alemán: “Al nombrar, el ser espiritual del hombre se comunica con Dios”. Ricardo Forster explica: “La “palabra humana” ha perdido, a partir de la caída su fundamento nominal, se ha enajenado de aquella inmanencia mágica que definía la relación lingüística del hombre con las cosas en el estado paradisiaco. El exilio en la historia marca no sólo la pérdida del Edén, de la gratuidad originaria, sino que rompe definitivamente la imbricación del

originaria pero también esta nostalgia que emerge es fundamento de la fuerza crítica que motiva la búsqueda permanente. He aquí el modo en que los artefactos estudiados se enfrentan a un destino trágico que se encarna en un proceso de pérdida de valor del tiempo sedimentado en el espacio social y sus prácticas.

Los Museos de Ingeniero White, el Museo Móvil de Federación y el obrar de Patricio Larrambebere y Eduardo Molinari tienen su propia infancia perdida, aquella anterior a la aparición de sus trabajos y que se corresponde con un estadio anterior en el desarrollo del capitalismo. Un modelo de país agro-exportador que requería de un puerto lleno de trabajadores hoy suplantado por las fábricas multinacionales que sin pausas funcionan con una cantidad mínima de fuerza humana trastocando en múltiples sentidos la relación entre los habitantes de White con la naturaleza, sus hábitos y prácticas. Un modelo de ciudad en Federación donde cada casa observaba una organización singular y común del propio espacio, con temporalidades extensas donde el trabajo, y donde las prácticas y tradiciones cotidianas aportaban a una memoria colectiva, a la vez que otorgaban permanencia a los individuos en relación al espacio común. Y finalmente en el caso de los artefactos artísticos la memoria de una ciudad donde diferentes arquitecturas, que en su contemporaneidad advienen ruinas, dan cuenta de otro tiempo del trabajo colectivo organizado, el valor de los oficios y el cuerpo en la acción sobre lo común y la presencia del estado en los espacios de exhibición seleccionados.

En ninguno de los casos se trata de representar pasados que sean idealizados sino que, como observa Ankersmit en relación a la nostalgia reflexiva, los desplazamientos y perturbaciones de los sistemas representacionales que cada uno de los artefactos despliega se dirige a considerar la distancias y los cambios a fin de evaluar los horizontes de acción de los individuos en la contemporaneidad.

Sobre los cambios referidos, en un principio económicos, hay un terrible proceso sobre el propio lenguaje y las representaciones establecidas (proceso que se advirtió en la relación entre la imagen y la obra visual, las palabras y su sintaxis, las modalidades del decir e

---

nombre con la cosa” Ricardo Forster, *W. Benjamin, Th. W. Adorno. El ensayo como filosofía*. Buenos Aires, Editorial Nueva, Buenos Aires, 1991, pp. 139.

incluso la posibilidad misma de habla). Sergio Raimondi, director del Museo del Puerto, sostiene en el prólogo a su libro *Poesía Civil*:

“En definitiva, esos son momentos de una narrativa mayor y polémica: la de los modelos de producción. A menos que se crea que las disputas en torno al rumbo productivo de una nación suceden en un orbe diferente a la vida social de cada día, no sería extraño entonces percibir el polvo del cereal sobre la tipografía de varios de los poemas. El supuestamente ineludible destino agro-exportador no sólo está inscripto en las formas particulares de la dieta alimenticia de la sociedad; se inscribe también- con mayor, menor o nula conciencia- en la decisión en torno al uso de una palabra o la elección de una imagen”<sup>266</sup>.

El trabajo en torno al lenguaje se emprende en relación a la pérdida debido a que esta acecha como marca de las diferentes localías. No sólo por lo perdido sino porque las transformaciones mencionadas continúan actuando sobre la vida local y, en tal sentido, dotar a los objetos de la opacidad y/o quebrar sus significados establecidos permite proveerles de una capacidad de mirada crítica. La nostalgia adviene así en los artefactos estudiados fundamento de la búsqueda, efecto de sujeción y motivo de redención al mismo tiempo.

Las transformaciones que los diferentes modelos productivos impusieron a la vida de las diferentes localidades dejaron a sus habitantes en condiciones de extrema vulnerabilidad. La comparación con la imagen de la guerra o la dimensión de la muerte es un aspecto recurrente en las entrevistas realizada a los diferentes productores artísticos y culturales que esta tesis presentó. La presencia de procesos drásticos que dejaron las marcas del “progreso” sobre los sujetos, y sus experiencias, es comparable con los diagnósticos que en otros tiempos de la historia establecía Walter Benjamin: “vuelven mudos, sin posibilidad de experiencia”, observaba el filósofo frente a quienes volvían de los campos de batallas. En un sentido similar, Nicolás Testoni, empleado del Museo Ferrowhite, relata que muchos de los trabajadores que produjeron los artefactos documentales que el museo incluye ofrecían dificultades al ser entrevistados porque no todos tenían disposición o se sentían cómodos en una entrevista. Para ellos los artefactos documentales fueron otras formas de dar testimonio sobre un mundo del trabajo desaparecido. Del

---

<sup>266</sup> En Sergio Raimondi, *Poesía civil*. Bahía Blanca Editora 17 grises, 2010, p. 12.

mismo modo Molinari considera que fue el hacer y la acción lo que “los salvó” como artistas en un contexto en que todo “se iba a la mierda”

Museos y obras producen representaciones que buscan incidir en su presente a la vez que reconocen que el trabajo propuesto se enfrenta un destino trágico e inexorable. Frente al avance y el vértigo de una fase avanzada del capitalismo, el que acelera el tiempo y comprime el espacio y frente a una valoración del presente perpetuo, que se instaura en la transformación de la ciudad, los diferentes artefactos estudiados trabajan en pos de la búsqueda de restos de permanencia, tradiciones e identidades. Frente al carácter inestable que adquiere la cultura y sus prácticas estos artefactos dan cuenta de la pérdida de temporalidades extensas que reactualizan como experiencia distante y crítica. En esa operación lo trágico de un cambio abrupto en la circulación de los cuerpos, adviene experiencia crítica de la contemporaneidad, en tanto productora de duración y vitalidad capaz de activar procesos de subjetivación.

Lo que no cambia y permanece, las texturas y la consideración de otros sentidos que permitan tomar conciencia del propio cuerpo en relación con el espacio que habita, la reposición de la construcción colectiva, todos estos gestos confluyen en la creación de un artefacto resistente frente a una idea del progreso que supone el borramiento del sujeto, su estandarización y la pérdida de la historia que lo particulariza.

Al decir de Terry Eagleton la consideración de lo trágico introduce, frente al carácter cada vez más dinámico del capital, la aceptación de nuestro carácter precedero, limitado, frágil y lento. Estos aspectos, que incorporan los aspectos estructurales más permanentes y genéricos del ser humano, adviene resistencia en tanto solo desde allí puede surgir el obstinado impulso hacia la supervivencia material. Por ello, sostiene el autor “Solo dando cuenta de nuestras limitaciones podremos obrar constructivamente”. De allí que los museos y obras consideren las ruinas, esto es porque allí residen también la permanencia y la consideración del vínculo objetivo de los cuerpos con el mundo. La conciencia de la fragilidad y la muerte es lo que devuelve a los sujetos su posibilidad de experiencia con el mundo. En la consideración de la estrecha relación entre la permanencia y el cambio es que los sistemas de recuerdo que esta tesis estudia advienen críticos, en tanto en la

consideración de la necesidad y el sufrimiento que el flujo del capital parece negar los individuos recuperan el impulso hacia la existencia. En este sentido es que Eagleton establece que lo trágico adviene fundamental en la construcción de prácticas críticas y afirma “Nuestra pasividad (...) está estrechamente ligada a nuestra fragilidad y vulnerabilidad, en las que ha de anclarse una política auténtica. Entre otras cosas la tragedia puede consistir en aceptar nuestra finitud y debilidad, sin la cual es probable que zozobre cualquier proyecto político. Pero esa debilidad es también fuente de poder puesto que en ella arraigan algunas de nuestras necesidades”<sup>267</sup> En una contemporaneidad cada vez más asediada por una trágica crisis de la experiencia, los artistas y museos que aquí presenté, se buscan la reinstauración de dimensiones de espacio y tiempo perdidas a fin de recuperar la autoridad degradada de los cuerpos en la configuración del mundo y sus destinos

---

<sup>267</sup> Véase Terry Eagleton *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid, Editorial Trotta, 2011. Pág 21

## FUENTES PRIMARIAS Y BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES PRIMARIAS

#### a) Publicaciones del Museo del Puerto

*¿Arriba los que van a White? Del progreso: locomotores y caballos*, Museo del Puerto Ingeniero White, 1999.

Abramo Battaia, *Diario de mi viaje de mar*, Editorial La Cocina del Museo, 2000.

*De la ría a la panza, chupín whitense*, Editorial La Cocina del Museo, 2001.

*No sabé qué rica la mojarrita frita. Recetas, historias y dibujos de una escuela de White*, Taller de la ría a la panza, Editorial La Cocina del Museo, 2002.

*A vuelo de chanco, mapas aéreos del barrio*, Museo del Puerto Ingeniero White, 2004.

*La canción del Prisionero, fotos y relatos de guerra de Nino Lupo*, Editorial La Cocina del Museo, 2006.

*Paseo de los bidones [Notas de trabajo-catálogo]*, Museo del Puerto Ingeniero White, 2007.

*Qué bien se vive (en el Caribe)*. Taller de la ría a la panza, Bahía Blanca, Editorial Museo del Puerto de Ingeniero White, 2003.

*Proyecto canzonettas Rock 2009-2010*, CD.

*El cangrejo cavador, una especie dominante en “la ría” de Bahía Blanca*, Ingeniero White, 2010.

#### b) Publicaciones del Museo Taller Ferrowhite

*Cómo era Bahía Blanca en el futuro. Visiones del porvenir en la prensa del siglo XIX*, La Casa del Espía, 2008.\*

*Las libretas de Geniale Giretti 1905-1907*, Ferrowhite, 2008.\*

*Bolseras, relatos de mujeres que trabajaron en las fábricas de bolsas del puerto de Ingeniero White\**

*Flying Fish, Pez volador. Los viajes de Pedro Orzali*, La Casa del Espía, 2010.\*

\*Publicación disponible en <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

**c) Sitios en internet**

<http://museodelpuerto.blogspot.com/>

<http://museotaller.blogspot.com/>

<http://lasruinasdebahiablanca.blogspot.com>

<http://vasaescucharmiremera.blogspot.com/>

<http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar>

<http://archivocaballero.blogspot.com/>

<http://www.sololocal.info/noticias/1-de-bahia/189-paso-el-el-puerto.html>

<http://undocumentalenvivo.blogspot.com/>

<http://volverlaaencontrar.blogspot.com.ar> Consultado en junio del 2013

**d) Archivo Particulares de artistas:**

1- Archivo Patricio Larrambebere

2- Archivo Eduardo Molinari

**e) Entrevistas:**

Museo del Puerto: Sergio Raimondi, Lucía Bianco, Luciano Campetella, Aldo Montesinos. Museo Taller Ferrowhite: Reynaldo Merlino, Nicolás Testoni, Ana Miravalles, Analía Bernardi.

Museo Móvil de Federación: Gisela Santiago, Juan Gilbert.

Artistas Patricio Larrambebere y Eduardo Molinari

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana Año XVIII, N°36, 2do semestre, Latinoamérica Editores, 1992.
- AA. VV. *¿Por qué recordar?*, Academia Universal de las Culturas, Foro Internacional Memoria e Historia, UNESCO, 25, Marzo, 1998, La Sorbonne, Buenos Aires, Granica, 2002.
- Adorno, Theodor, *Teoría Estética*. Madrid, Taurus, 2006.
- Agamben, Giorgio, *Infancia e historia*. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2007.
- \_\_\_\_\_, *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo, 2007.
- \_\_\_\_\_, “El ángel melancólico”, *Pensamiento de los confines* N° 8, Buenos Aires, 2000, pp. 153-158.
- \_\_\_\_\_, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Alonso, Rodrigo y Valeria González, *Ansia y Devoción. Una mirada del arte argentino reciente*. Buenos Aires, Fundación Proa, 2003. .
- Ankersmit, Frank, *La experiencia histórica sublime*. Mexico D.F., Universidad Iberoamericana Departamento de Historia, 2010.
- Arango Gómez, Diego León, J. Domínguez Fernández y C. A. Fernández Uribe, *El museo y la validación del arte*. Medellín, La Carreta del Arte, 2008.
- Arasse. *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid, Editorial Abada, 2008
- Arendt, Hannah, *De la historia a la acción*. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Asuaga, Carolina. “Los museos. Un pasaje desde la economía a la teoría general del costo”, *IXXX Congreso del Instituto Argentino de Profesores Universitarios de Costos*, San Luis, 2006, inédito.
- Bal, Mieke, “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales” en *Revista Estudios Visuales* N°2. *La polémica sobre el objeto de los estudios visuales*, Enero 2009.

- Baldasarre, Isabel y Silvia Dolinko, eds., *Travesías de la Imagen*. Buenos Aires, Eduntref, 2012.
- Benjamin, Walter, *Cuadros de un pensamientos*. Buenos Aires, Editorial Imago Mundi, 1992.
- \_\_\_\_\_, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzún Robles. Santiago de Chile, ARCIS LOM Ediciones, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires, Ediciones Taurus, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Buenos Aires, Ediciones Taurus, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Libro de los Pasajes*, Ed. Tiedemann R. Trad. L. Fernandez Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Editorial Taurus, 1987.
- Bergson, Henry, *Materia y Memoria*. Buenos Aires, Editorial Cactus, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Trad. Nora Rabotnikof. Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1997.
- Burke, Peter, *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Cátedra, 2005.
- Burucúa, José Emilio, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.
- Castellanos Pineda, Patricia, *Los museos de ciencia y el consumo cultural*. Barcelona, Editorial UOC, 2008.
- Catullo, María Rosa, *Ciudades relocalizadas. Una mirada desde la antropología social*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006.
- Colectivo Situaciones, *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires, Ediciones De mano en mano, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Revista Situaciones 5 (+1) Genocida en el barrio. Mesa de escrache popular*. Buenos Aires, Ediciones De mano en mano, 2002.

- Connerton, Paul, *How Modernity Forgets*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Crary, Jonathan, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Editorial Akal, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Madrid, CENDEAC, 2008.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2004.
- De Certeau, Michel, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. Mexico D.F., Universidad Iberoamericana/Departamento de Historia, 2007.
- \_\_\_\_\_, *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México D. F., Universidad Iberoamericana/Departamento de Historia, 1996.
- De Certeau, Michel, Luce Girad y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*. México D. F., Universidad Iberoamericana, 1999.
- Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*. Madrid, Cátedra, 1987.
- \_\_\_\_\_, *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007
- Delnegro, Mariela, “La fotografía y el conocimiento de la historia: entre el documento y el acontecimiento visual”, *Actas XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*. Neuquén, Departamento de Historia de la Universidad Nacional del Comahue, Octubre 2009.
- Derrida, Jacques, *Mal de Archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Ed. Trotta, 1977.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*. Madrid, Paidos, 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1997.

- \_\_\_\_\_, *Ante la imagen. Preguntas formuladas a los fines de una historia del arte*. Murcia, CENDEAC, 2010
- Dolinko, Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid, Editorial Trotta, 2011
- Erlich, Víctor, *El Formalismo Ruso* [1969]. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Foster, Hal, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002
- Forster, Ricardo, *W. Benjamin, Th. W. Adorno: El ensayo como filosofía*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Benjamin, una introducción*. Buenos Aires, Editorial Quadratta, 2009.
- Fressoli, Guillermina, "Memoria y recuerdo en la obra de Walter Benjamin. Mirar, inquietar el pasado: un acto cognitivo sobre el presente", en *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, Año IV, Nº 8, 2010.
- \_\_\_\_\_, "Formas diferenciales del recuerdo en las modalidades de mirar el mundo desde el museo", en *Actas de las XI Jornadas Estudios e Investigaciones: el arte de dos siglos: balance y futuros desafíos*. Buenos Aires, FFyL, 2010.
- \_\_\_\_\_, "Rememorar en el museo. Los museos de Ingeniero White y el recuerdo como disenso", en *Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Recordando a Walter Benjamin: justicia, historia y verdad*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010.
- Fressoli, Guillermina, Pablo Gregui y Paula Zambelli, "Museo del Puerto Ingeniero White: problemas entre museografía e identidad", en *Actas de las VI Jornadas de Intercambio Artístico. Nuestro Arte ante el Bicentenario*. Buenos Aires, IUNA, 2009.
- Fressoli, Guillermina, Gabriela Piñero, Pablo Gregui y Paula Zambelli, "Residuos del Hacer: Limits and Potentialities of the Archive Practice", *2010 Conference Publication: Art-Archives Latin America and Beyond: From 1920 to Present*. University of Texas at Austin, Estados Unidos, 2011 <http://utexasclavis.org>

Fressoli, Guillermina y Agustín Diez Fischer, “El collage en el trabajo de Patricio Larrambebere. Variaciones a partir de la muestra ferro-carriles argentinos en el Museo Nacional Ferroviario”, *XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, del 2 al 5 de Octubre del 2013, inédito.

Freud, Sigmund, *Obras completas XIV*. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2008.

Fried, Michael, *El lugar del espectador*. Madrid, A. Machados Libros, 2000.

\_\_\_\_\_, *El realismo de Courbet*. Madrid, A. Machados Libros, 2003.

Gibson, James, *La Percepción del Mundo Visual*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

Gombrich, Ernst H., J. Hochberg y M. Black, *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós, 2007.

Gregui, Pablo, “El tiempo suspendido de la técnica en la obra de por el Ojo”, *Actas del V Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Arte y memoria, miradas sobre el pasado reciente”*. Buenos Aires, Centro Cultural Haroldo Conti, Octubre de 2012.

Grimson, Alejandro, *Los límites de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

Gruner, Eduardo, “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto” en *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Lobeto, Claudio, comp. Buenos Aires, Gesac, 2004.

Hagen, Margaret A., ed., *The Perception of Pictures. Vol. II. Dürer's Device: Beyond the Projective Model of Pictures*. Foreword: Rudolph Arnheim. New York, Academic Press, 1980.

Halbswachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

Hernández Hernández, Francisca, *Manual de museología*. Madrid, Editorial Síntesis, 1994.

Huffshmid, Anne y Valeria Durán, eds., *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudades en disputa*. Buenos Aires, Nueva Trilce, 2012.

Huysen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Jay, Martin, *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Editorial Akal, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Cantos de Experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2009.
- Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- Jelin, Elizabeth y Victoria Langland, *Monumentos, memoriales y marcas territorios*. Madrid, Siglo XIX, 2003.
- Jameson Fredric/ Zizej Slavoj. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires, Editorial Paidos, 1998
- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado*. Barcelona, Ediciones Paidos, 1993.
- Kracauer, Siegfried, *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge/London, Harvard University Press, 1995.
- La Capra, Dominick, *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires, Editorial Prometeo, 2008.
- \_\_\_\_\_, *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca, Cornell University Press, 1998.
- Lagarce, Jean Luc, *Teatro y poder en Occidente*. Buenos Aires, Atuel, 2012.
- Lash, Scott, *Critique of Information*. London, Sage Publications, 2002.
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space*. Oxford/Cambridge, Blackwell Publishing, 2002.
- Ledo, Margarita, *Documentalismo fotográfico*. Madrid, Cátedra, 1998.
- León, Aurora, *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Editorial Cátedra, 2000.
- Arango Gómez, Diego León, J. Domínguez Fernández y C. A. Fernández Uribe, *El museo y la validación del arte*. Medellín, La Carreta del Arte, 2008.
- Malosetti Costa, Laura, *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires, Fundación Osde, 2007.
- Marchán Fiz, Simon, *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Ediciones Akal, 1997.
- Martinez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires, Losada, 1991
- Menke, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid, Visor, 1997.

- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Editorial Planeta Agostini, 1984.
- Mestman, Mariano y Mirta Varela Mirta, coords., *Masa, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires, Eudeba, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.
- Nochlin, Linda, *El Realismo* [1972]. Madrid, Alianza, 1991.
- Nora, Pierre, *Les Liux de Memoire*. Paris, Gallimard, 1984-1992.
- Oberti, Alejandra y Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto, 2006.
- Pineau, Natalia, “Arte light / Arte político. Dislocación y antagonismo en el campo artístico de Buenos Aires en la década de 1990”, *XXX International Congress of the Latin American Studies Association (LASA)*, San Francisco (California), 23-26 de mayo de 2012, Inédito.
- Piñero, Gabriela, *Tradiciones de escritura. Discursos críticos sobre el arte desde América Latina: Mari Carmen Ramírez, Gerardo Mosquera, Nelly Richard y Luis Catmmitzer*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Podro, Michael, *Los historiadores del arte críticos*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.
- \_\_\_\_\_, “Depiction and the Golden Calf”, en Norman Bryson, Michael Holly y Moxley Keith, comps., *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge, Pility Press, 1991.
- Raimondi, Sergio, *Poesía civil*. Bahía Blanca, Editora 17 grises, 2010.
- \_\_\_\_\_, *Una cajita de fósforos suecos, un lazo de amor en un bidón, los silos enormes de Cargill. Anotaciones sobre el Museo del Puerto de Ingeniero White*. Texto Inédito, abril del 2010.
- Ramborger, Maria Alejandra y Lorda, Maria Amalia “La situación ambiental del área costera de la Bahía Blanca”, *Huellas* N°13, 2009, pp. 172- 291.
- Ramírez, Mari Carmen, *Cantos paralelos: La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo/Visual Parody in Contemporary Argentinean Art*. Austin, Jack S. Blanton

Museum of Art, University of Texas at Austin; Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Argentina, 1999.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

\_\_\_\_\_, *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010.

\_\_\_\_\_, "La política de la estética", *Revista Otra Parte* N°9, Primavera 2006.

\_\_\_\_\_, *El inconsciente estético*. Buenos Aires, del Estante, 2006.

\_\_\_\_\_, *Figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

\_\_\_\_\_, *El destino de las Imágenes*. Pontevedra, Editorial Politopías, 2011.

Richard, Nelly, ed., *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

\_\_\_\_\_, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 1999.

Rinesi, Eduardo, comp., *Museos Arte e Identidad. Artesanías en la idea de nación*. Buenos Aires, Editorial Gorla, 2011.

Rossi, Paolo, *El pasado, la memoria, el olvido*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 2003.

Roger, Alain, *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Schuster, Graciela, *Las concepciones del vínculo entre el arte y la sociedad en la Argentina. La figuración como sistema de creación que captura la realidad*, 2013, Inédito.

\_\_\_\_\_, "Las cualidades de figuración de la Nación en el sistema de producción de las obras visuales", 2013, Ponencia Inédita

Schutz, Alfred, *El problema de la realidad social. Escritos I*. Madrid, Amorrortu Editores, 2003.

Sennet, Richard, *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal Travesías, 1991.

\_\_\_\_\_, *El artesano*, Buenos Aires, Anagrama, 2009

- Silverman, Katja, *El umbral de lo visible*. Madrid, Akal, 2009.
- Shklovski, Victor *La disimilitud de lo similar*. Madrid, Plaza Mayor, 1973.
- Sorlin, Pierre, *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires, La Marca Editora, 2004.
- Stoichita, Victor, *La invención del cuadro*. Madrid, Ediciones Del Serbal, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Ver o no ver*. Madrid, Editorial Siruela, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Cómo saborear un cuadro*. Madrid, Cátedra, 2009.
- Thomas, Hernán y Alfonso Buch, coords., *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Todorov, Tzvetan, comp., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Usubiaga, Viviana, "El poder memorizar. Imágenes artísticas argentinas en la postdictadura" en *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes C.A.I.A: Poderes de la imagen*. Buenos Aires, CAIA, 2001.
- \_\_\_\_\_, "Arte y memoria: las representaciones visuales en las posdictadura sudamericanas", *Latin American Studies Association*. Dallas, Texas, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Imágenes Inestables*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- Van Alphen, Ernst, "¿Qué historia, la historia de quién, historia con qué propósito? Nociones de historia en historia del arte y estudios de la cultura visual" en *Revista Estudios Visuales N°3. Estética, Historia del arte, Estudios Visuales*, Enero 2006.
- \_\_\_\_\_, "Hacia una nueva historiografía: Peter Fogars y la estética de la temporalidad" en *Revista Estudios Visuales N°6. Puntos de Suspensión*, Enero 2009.
- Vattimo, Gianni, "El imposible olvido" en *Usos del Olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1998.
- Verón, Eliseo, *Esto no es un libro*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.
- Verón, Eliseo y Marine Levasseur, *Ethnographie de l'exposition. L'espace, l'corps et le sens*. París, Bibliothèque publique d'information Centre George Pompidou, 1989.
- Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente*. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2002.

- \_\_\_\_\_, *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Virno, *El recuerdo del presente*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.
- Zunzunegui, Santos, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid, Editorial Cátedra, 2003.
- Wacjman, Gérard, *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Colección seguido de la avaricia*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2011.
- Wartofsky, Marx W., "Visual Scenarios: The role of representation in Visual Perception" en *The Perception of Pictures Volume II*. New York, Academic Press, 1980.
- White, Hayden, *El contenido de la forma, Discurso narrativo y Representación histórica*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*. Barcelona, Ediciones Península, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Sociología de la cultura*. Barcelona, Paidós, 1994
- Wilson, Simon, *El arte pop*. Barcelona, Editorial Labor, 1975.
- Winner, Langdon, "Do Artifacts Have Politics?" [1983] en *The Social Shaping of Technology*, Donald MacKenzie et al, eds. Philadelphia, Open University Press, 1985.
- Wollheim, Richard, *La pintura como arte* [1980]. Madrid, Ediciones Visor, La Balsa de la Medusa, 1997.
- Yerushalmi, Yosef H., *Usos del Olvido. Comunicaciones al Coloquio de Royaumont*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1998.



