

## Ruinas colecciónables como materiales artísticos.

Ruínas colecionáveis como materiais de arte.  
Collectible ruins as art materials.

NANCY LIBRANDI BERRINO<sup>1</sup>

Universidad Nacional de La Plata, La Plata - BA, Argentina

### RESUMEN

El concepto contemporáneo de ruina en sentido ampliado abarca tanto a ruinas arquitectónicas como a objetos portátiles que han adquirido las propiedades de lo ruinoso. Este tipo de objetos nostálgicos, anacrónicos, vinculados a realidades periféricas, cotidianas o en apariencia intrascendentes son acopiados tras la búsqueda intencionada o el encuentro azaroso en prácticas caminantes que conforman formas en recorrido, formas-trayecto, o modos *flaneurísticos* de organizar los materiales y el conocimiento. Los objetos en ruinas son organizados en archivos y colecciones desde donde los artistas los recuperan como materiales e instalados en una nueva realidad -aquella de la obra artística- son reeditados para dialogar metafóricamente en la obra desde sus marcas, cicatrices y vestigios, a partir de los dispositivos artísticos creados. Se trata de una segunda oportunidad para los objetos y a partir de ellos, existe la posibilidad evocativa y connotativa de reconstrucción de la memoria.

### PALABRAS CLAVE

Colección, materialidad, memoria, prácticas caminantes, ruina.

### RESUMO

O conceito contemporâneo de ruína em sentido estendido compreende tanto as ruínas arquitetônicas quanto os objetos portáteis que adquiriram as propriedades do ruinoso. Este tipo de objetos nostálgicos, anacrônicos, vinculados a realidades periféricas, quotidianas ou aparentemente inconsequentes são reunidos depois a procura intencional ou o encontro aleatório em práticas de caminhar que compõem formas em percurso, formas-caminho ou modos flaneurísticos de organizar materiais e conhecimento. Os objetos em ruínas organizados em arquivos e coleções dos quais os artistas os recuperam como materiais e os instalam em uma nova realidade -a da obra artística- são reeditados para dialogar metaforicamente na obra desde suas marcas, cicatrizes y vestígios, a partir dos dispositivos artísticos criados. É uma segunda chance para os objetos e a partir deles, existe a possibilidade evocativa e conotativa de reconstrução da memória.

### PALAVRAS-CHAVE

Coleção, materialidade, memória, práticas de caminhada, ruína.

### ABSTRACT

The contemporary concept of ruin in a broad sense comprises architectural ruins and portable objects that have acquired the properties of the ruinous. This type of nostalgic, anachronistic objects, linked to peripheral, ordinary or apparently inconsequential realities are collected after the intentional search or the random encounter in walking practices that compose forms on the way, path-forms, or flaneuristic ways of organizing materials and knowledge. The objects in ruins organized in archives and collections from which the artists recover them as materials and install those in a new reality -that of the artistic work- are re-edited to metaphorically dialogue in the work from its marks, scars and traces since the

---

<sup>1</sup> Doctora en Artes por la Facultad de Artes (UNLP) y Especialista en lenguajes artísticos contemporáneos (2015). Profesora Nacional de Pintura y Maestra Nacional de Dibujo (Escuela Nacional de Bellas Artes. Azul).

artistic devices created. It's a second chance for objects and from them, there is the evocative and connotative possibility of memory reconstruction.

#### **KEYWORDS**

Collection, materiality, memory, walking practices, ruin.

## **1. Introducción**

La perspectiva de tomar ruinas colecciónadas como material seminal de la obra artística cambia el sentido de la materia ya que se trata de viejas materias nuevas para el arte.

Según la definición de la Real Academia Española, ruina es lo perdido, disipado, caído en desgracia, destruido o en estado de decrepitud. Etimológicamente el término ruina deviene del latín *ruere* que significa caer. Corrientemente el término se usa en plural, ruinas, para indicar restos y vestigios de un edificio antiguo que se ha derrumbado, presenta desplomes o partes faltantes, pero el término y concepto usado muchas veces como sustantivo adjetivado, puede aplicarse a objetos no arquitectónicos y en similares condiciones. El objeto completo y en total lucimiento de sí entra regresivamente a disminuirse hasta verse opacado por la degradación, las condiciones y características adquiridas por la materia. Materialmente, comprender y contener genéricamente a las ruinas con sus peculiaridades, causas y posibilidades bajo el concepto de ruina es instalarla no ya como objeto individual a nombrar y describir sino como idea en construcción permanente.

En el campo de lo objetual, originalmente el concepto se atribuía únicamente a objetos arquitectónicos en estado de derrucción (Figura 1), pero contemporáneamente, pensar la ruina en múltiples acepciones, sea como resto, como documento, como monumento nos remite a un abanico de lo ruinoso que se amplía a otros objetos fácilmente desplazables y portables, no estáticos que, por sus posibilidades de transportabilidad, son espacialmente dinámicos.



Figura 1. – Ruinas de la casa de la familia Vera Peñaloza, 200 años de antigüedad, Malanzán, La Rioja, Argentina, 2023, Foto de autor.

La ruina puede ser objeto de estudio y teorización desde puntos de vista antropológicos, arqueológicos, históricos, psicológicos, estéticos y artísticos, últimos dos aspectos que nos convocan en este artículo. Todos esos campos de saber se intersecan y forman un entramado conceptual que enriquecen y alimentan mutuamente, condensables en el ámbito de la Estética de la Ruina y de la Ruinología. La primera es el estudio filosófico acerca de la concepción y devenir artístico de la ruina abarcando las dimensiones antropológicas, sociológicas e históricas de su estudio y su origen, estar, ser y permanecer como tal, pero también como símil retórico y metafísico en referencia al derrumbe de las culturas, sociedades o al desmoronamiento del individuo. La segunda disciplina se desarrolla como revisitación del pasado para estudiar las culturas a través de sus vestigios. Si bien ambos campos nacieron a partir del estudio de la ruina arquitectónica, en su desarrollo contemporáneo toman el concepto de ruina ambiguo<sup>2</sup> y amplio. Ambas disciplinas han aportado teorizaciones y caracterizaciones originalmente referidas al estudio de ruinas arquitectónicas a otro tipo de ruina, las portátiles; a la vez, el trabajo artístico

<sup>2</sup> Concepto tradicional: ruina es todo objeto arquitectónico derruido por procesos de hecatombe, estrago o estropicio de orden natural o provocado acentuado con el paso del tiempo. Concepto ambiguo: es de orden contemporáneo y refiere a la ruina en sentido amplio y abierto, incluyendo en la definición objetos de tipo no arquitectónico tales como los tecnológicos, los de uso cotidiano, maquinarias, fotografías, metraje audiovisual, archivos sonoros, etc.

con ruinas portátiles, de escala más dominable, ha aportado procedimientos, posibilidades, procesos y formas retóricas aplicables al trabajo artístico con ruinas arquitectónicas adoptadas como material. El desborde de la contemporaneidad no sólo en la producción de ruinas sino también en su interpretación y uso amplía los campos al estudio de la ruina como posibilidad, como tema y como material en el campo del arte, a la patrimonialización, a la resignificación de espacios y de memorias a partir de ella.

Las ruinas que son recortadas y seleccionadas hegemónica o paradigmáticamente consideradas respecto de relatos específicos de períodos, sucesos históricos, culturas, lugares o personas, siempre son susceptibles de acciones y operaciones tales como el aseguramiento, resguardo, preservación, restauración, para su patrimonialización o museificación con la consiguiente cristalización del relato. Las maniobras restaurativas entendidas como la reconstitución de la totalidad a través de la función connotativa del resto se desarrollan en un espectro que recorre las concepciones de Violette Le Duc, Ruskin o Boito, poniéndose en juego distinto grado del valor de la autenticidad, la discusión acerca del rigor de pertenencia a época y lugar, la comprensión de la degradación inevitable de la materia y la testimonialidad del resto, respectivamente. Se oscila entonces entre la falsificación histórica o la reconstrucción romántica, planteamientos que siempre refieren a objetos –o restos de ellos– que encarnan la monumentalización del pasado, la construcción de una historia hegemónica, su patrimonialización y auratización.



Figura 1. - Ruinas de la Estación de Servicio de Solca, La Rioja, Argentina, 2023. Foto de autor.

Ruinas y restos procedentes de un pasado que ha sido de alguna manera, sacralizado, tienen posibilidades de validación cultural e histórica, mientras que ruinas de ignota procedencia, localizadas en lugares poco accesibles o consideradas intrascendentes son sometidas a procesos de omisión, cancelación o inacción (Figura 2): objetos exiliados del relato hegemónico, objetos ruinosos del ámbito de lo cotidiano, que no trascienden a la esfera de lo mediatizado o patrimonial, pero han sido parte de la cultura popular. Convocados a una colección especial a partir de su propia invisibilidad, olvido, ruinación y a la desidia o el abandono al que han sido sometidos son terreno de libre de acción; les queda la vandalización de sus despojos, la conquista de sus restos por los embates de la naturaleza misma, hasta –muchas veces– su completa extinción: la transformación en una ruina definida como escatológica<sup>3</sup>. Son restos que no permiten una connotación hacia el todo original;

<sup>3</sup> Concepto acuñado por J. Le Roy y E. Viollet-le-Duc para designar la disolución absoluta de la ruina en detritos.

despojos que ya no tienen referencia alguna ni emanan datos que permitan recomponer su geografía o su antigua existencia o apariencia. Su valor es definido en cuanto a la centralidad o la periferia desde donde se los enuncia o localiza. Esos objetos devenidos ruinas intrascendentes, para ser ignorados, silenciados o cancelados –como acciones intencionadas– u olvidados –como acciones involuntarias– son objetos periféricos, marginales y anacrónicos (Baudrillard, 1969); ruinas que, con su capacidad inversa respecto del objeto completo y sano, suman –paradójicamente desde lo que se le ha restado o ha perdido– una cantidad de rasgos a partir del deterioro y la ruinación de su propia materia. Irreparables por cuestiones técnicas, inabordables en la relación costo-beneficio desde un criterio eficientista este tipo de ruina silenciada y deslegitimada en espacios subrepresentados o no-lugares (Augé, 2000) es precisamente aquella que puede ser apropiada como material para el arte quedando estrechamente ligado entonces, a la cultura material popular del pasado. Aquella ruina a la que no se le ha construido un relato diseñado, congelado y petrificado ni ha sido incorporada a un guion, tiene todo para decir desde sus marcas y cicatrices

Una categoría completa de objetos parece escapar al sistema [...]: son los objetos singulares, barrocos, folklóricos, exóticos, antiguos. Parecen contradecir las exigencias del cálculo funcional para responder a un deseo de otra índole: testimonio, recuerdo, nostalgia, evasión. Se siente la tentación de descubrir en ellos una supervivencia de orden tradicional y simbólico (Baudrillard, 1969, p.83).

## **2. Colecciones de ruinas silenciadas: cicatrices de materiales que hablan**

La ruina, como superficie de inscripción de los acontecimientos generales (Déotte, 2013) de un tiempo-duración y de un espacio, guarda reminiscencias de su completud, integralidad o esplendor y marcas provocadas por los hechos de hecatombe, estropicio y estrago que determinaron su derrucción u obsolescencia. Por intrascendente que parezca ese objeto en ruinas son esas cicatrices las que hablan desde una trama testimonial y documental en la que está entretejido lo político, lo histórico, lo patrimonial, lo vivencial, lo comunitario, los recuerdos y la cultura: en suma, la memoria. La ruina es quizás la forma de inmemorialización de un antepasado y en ese enlace entre el pasado y el presente hay una elisión del tiempo (Baudrillard, 1969).

La ruina silenciada no es silente; revive en un presente que se inaugura cuando captura la atención de alguien en un instante de descubrimiento; ese sujeto o comunidad será quien le ponga voz y le dé actualidad en el relato de su supervivencia, resistencia y persistencia. La ruina mojona y define el lugar en el que se sitúa conformando el paisaje y el ambiente urbano, rural o integrando el repertorio de objetos del pasado de colecciones intimistas del cotidiano familiar, personal y comunitario. Es documento y a la vez monumento –no de una cultura hegemónica– sino de las épicas, las elegías y la memoria popular en torno a la historia de lo rutinario y cotidiano. Es posible identificar en ella los valores señalados por Riegl<sup>4</sup>: valor rememorativo, valor de antigüedad y valor de novedad en ese contexto de reactualización atencional. La ruina hasta ese momento replegada o en dimensión regresiva (BAUDRILLARD, 1969), vuelve a expandirse y despliega su potencialidad evocativa que está determinada por aquello que falta y a lo que el resto alude o insinúa. La ruina descubierta actúa como un puente de transición dinámica entre el pasado, el presente y el futuro, un dispositivo a partir del cual se expande y ensancha la memoria, en un tiempo y lugar que vincula a los miembros antepasados y contemporáneos de una comunidad.

Los artistas adoptan como su material de trabajo a la ruina carente de un relato hegemónico congelado inaugurando un nuevo contrato narrativo en el rescate desde el olvido a través de procedimientos y posibilidades artísticas tales como: intervención, señalamiento, instalación, translocación no destructiva, transposición de lenguajes, transformo, sustitución material y montaje. Éstos se integran en un método de recuperación etnográfica de la memoria y la cultura popular ya que el objeto semidestruido es portador de cualidades memoriales. Esos procesos de reivindicación parten desde la lectura de las propiedades matéricas y condiciones documentales y testimoniales del objeto en ruinas que aporta o insinúa información de sí mismo y su tránsito en el tiempo, de la sociedad, de la cultura colectiva y cotidiana en la que estuvo inscripto originalmente. El artista genera aportes de sentido partiendo de las cicatrices, marcas, huellas y vestigios del objeto en ruinas enlazando la cultura popular del pasado con la del presente a través de un hilo conductor que se genera en la obra de arte.

---

<sup>4</sup> Historiador austrohúngaro, 1858-1905.

Tanto para el estudiioso como para el diletante de las ruinas, hay dos operaciones fundamentales e intrínsecas en el acto de acceder a objetos ruinosos: el recorrido y la colección. Se trata de prácticas de colecciónismo asociadas al objeto ruinoso y al despliegue de su memoria. Para que ésta se vincule en forma directa a la subjetividad, los seleccionados son siempre objetos ruinosos del ámbito intimista, cotidiano e intrascendentes que, expulsados primero de una centralidad funcional, afectiva o política incluso y luego recuperados de sus zonas de periférico exilio, integran un conjunto nuevo de cosas vinculadas no ya por las particularidades comunes a su procedencia, funcionalidad y materia originales e iniciales, sino por las nuevas características matéricas, antivalentes materiales respecto los de su principio, descriptivamente adversativos o revocativos y ciertamente contrastantes con su aspecto y estado inicial

...el objeto puro, desprovisto de función o abstraído de su uso, cobra un status estrictamente subjetivo, se convierte en objeto de colección... (Baudrillard, 1969, p.98).

Se reordenan las cosas a través de un nuevo lenguaje que hace posible narrar tanto la vida misma que compartimos, aunque –paradójicamente– nunca hayamos coincidido en la existencia, pero las huellas y trazas existen, se parecen y nos exhortan. Lo ruinoso es el rasgo vinculante, el punto de encuentro de las nuevas coordenadas de estos objetos que resisten y nos trascienden incluso, demostrando su persistencia. Objetos que de algún modo son indicios de un tiempo y de un espacio, pero también una superficie escrita donde pueden leerse las huellas del pasado; una multipantalla, que muestra cosas, encubre otras o se activa con nuevas proyecciones.

Estos ejemplos ponen de relieve la superación del objeto-función hacia un nuevo orden práctico de organización. Los valores simbólicos y los valores de uso se esfuman detrás de los valores organizacionales. [...] La relación es objetiva, es una relación de disposición o arreglo y de juego. El valor que cobra ya no es instintivo y psicológico sino táctico.

[...] indudablemente es un objeto único, pero vemos que no cesa de ser llevado a la cualidad por la cantidad, que el valor concentrado en este único significante es, de hecho, el que corre a lo largo de la cadena de significantes intermediarios del paradigma. A esto es lo que podríamos llamar el simbolismo del objeto, en la aceptación etimológica (*symbolein*) en el que se resume una cadena de significados en uno solo de sus términos. (Baudrillard, 1969, p. 19, p.105).

Colecciones que se construyen en nuevos modos combinatorios a través de los que los objetos son organizados y calificados por el sujeto (Baudrillard, 1969); una

sucesión de objetos recopilados en recorrido temporo-espacial, organizados en una forma en recorrido o forma-trayecto en la búsqueda direccionada que demanda de un itinerario previo (en el tiempo o en el espacio) para el acopio de ruinas; en el gesto nómada con el encuentro azaroso o fortuito o en el acto simultáneo o sucesivo de revisitar o recorrer la colección. La ruina es por tanto exforma (Bourriaud, 2015) y a la vez forma-trayecto. La metodología de construcción del acopio y la colección son prácticas caminantes (De Certeau, 2000); gestos de un contemporáneo *flaneur*, que determinan los coleccionismos íntimos, personales, cotidianos y también los artísticos.

### **3. Colecciones de ruinas, repertorio de materiales de obra**

El fotógrafo argentino Alejandro Chaskielberg hace de la ruina su material en la serie “*Surinam Bittersweet*” (“Surinam Agridulce”) de 2011 –reflejada en el libro “*The sweet and sour story of sugar*” (Ed. Noortherlicht, 2012) –. Su obra puede ilustrar claramente los ejes del presente trabajo: recorrido, ruina, colección. El primer término se refleja en los conceptos con que refiere a los procedimientos de adquisición de su material: viaje, exploración, extrañamiento, sensación retrospectiva o de anacronismo espacial. Respecto de la selección o recorte de ruinas: olvido, abandono, despojo, desmantelamiento, destrucción, decadencia y el objetivo de desatrapar el resto –allí donde no hay proyectos de salvaguarda del patrimonio material e inmaterial– de la maraña natural que lo atrapó y de las redes del olvido (Figura 3). Del coleccionismo de la imagen, la memoria, el esfuerzo evocativo para imaginar la forma original de las ruinas arquitectónicas, equipos y maquinarias de la industria azucarera de Surinam, localizadas a lo largo del río del mismo nombre y del Commewijne. Con referencias geográficas e históricas, su obra es memorial y comunitaria, pero su viaje no es sólo de registro, sino que busca atrapar el alma de esas ruinas ya desnudas del artificio: revoques descascarados, maquinaria oxidada despojada de su cascarón y atrapada en la vegetación tropical, aparatos cubiertos de hojas, papelería acumulada, húmeda y embarrada, vidrios y paredes de madera destruidos allí donde sólo queda el esqueleto constructivo, viejos trenes cuyo último viaje fue a través de las fotografías de Chaskielberg antes de ser desmontados y convertirse en ruinas escatológicas (Figura 4).



Figura 2. Alejandro Chaskielberg, Surinam Agridulce, 2011 (serie). Fotos del artista.  
Fuente:<https://www.chaskielberg.com/surinam-bittersweet?lang=es>

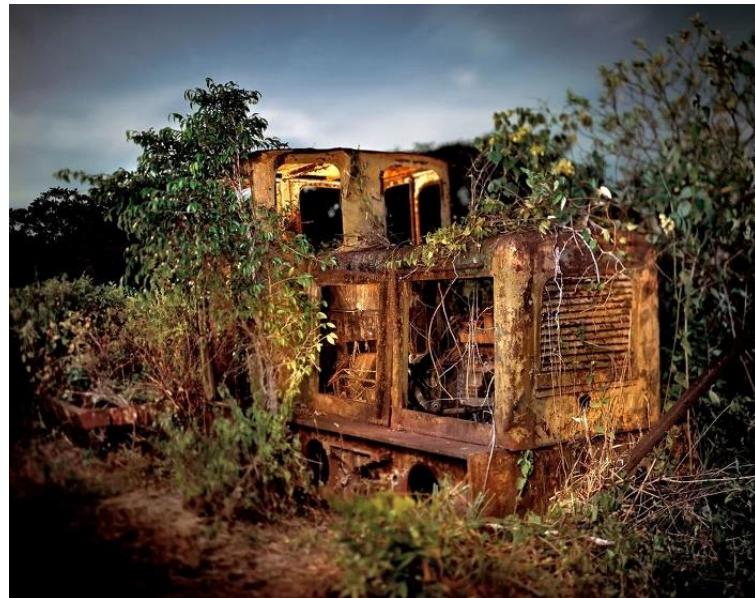


Figura 4.- Alejandro Chaskielberg, Surinam Agridulce, 2011 (serie). Fotos del artista.  
Fuente:<https://www.chaskielberg.com/surinam-bittersweet?lang=es>

El artista no interviene sobre los espacios ni sobre las ruinas, pero las transporta a otros mundos, distantes y diversos, las devela del olvido, las trae al presente y reconstruye su memoria y parte de la historia. Sus imágenes descorren el velo tras ese mundo extraño, destruido y olvidado, una historia de explotación, codicia, migración y migración forzada, esclavitud, trabajo y trabajo forzado; un mundo creole, donde conviven el ADN de África, del Oriente asiático y del Pacífico, de Holanda y

Portugal, y el paisaje de una Sudamérica selvática y tropical; una historia, rasgos de las comunidades y una geografía que generan incertidumbre y ambigüedad en la imagen del ambiente. Juega compositivamente siempre con la retórica de sinécdoque y asíndeton. Cada uno de los restos retratados refiere a un todo lejano y difícil de recomponer mediante el relato. Las ruinas, restos y desechos viven su olvido dispersas y separadas unas de otras, pero el recorrido entre esos nodos se hace procedimiento, y los nexos entre ellas desaparecen recomponiéndose en el relato poetizado de la serie ya sea en la muestra, en el libro o en la web del artista. La ruina se destaca y despeja del ambiente a través de la iluminación creándose una fantasmagoría del pasado. Cada tanto, la presencia humana de grupos, le agrega mayor ambigüedad a la imagen, especialmente a su escala: ¿se trata de escalas reales o montajes hiperbólicos? (Figura 5). La ruina ya nos atrapó y como material de obra se reedita en su segunda oportunidad.



Figura 3.- Alejandro Chaskielberg, Surinam Agridulce, 2011 (serie). Fotos del artista.  
Fuente: <https://www.chaskielberg.com/surinam-bittersweet?lang=es>

El procedimiento artístico de recorrer, tiene que ver con el acto de desplazarse en el espacio o en el tiempo, así sea en forma física, recorriendo las páginas de un

libro viejo o ciberflaneando<sup>5</sup>. El acopio es la acción simultánea de recopilar el material buscado o encontrado y sólo recogido cuando cumple con la ley impuesta, en forma física o con una traslación a través de un registro gráfico, audiovisual o fotográfico. La diferencia entre el acopio y la colección, es la organización, seriación y secuenciación del material. El archivo supone el lugar de un tiempo expectante hasta que se extraiga el material, y dándole uso, se lo reactive simbólicamente. Archivos materiales de una espacialidad concurrente en el caso de las ruinas portátiles o de una espacialidad disociada en el caso de las ruinas arquitectónicas. Cada ruina es un nodo en un itinerario secuencial o no, en sucesión temporal inmediata o pospuesta, pero que de algún modo se recompone en la organización e interpretación de ese archivo

Al nivel de los objetos en serie, la posibilidad de este discurso funcional es reducida. Objetos y muebles son elementos dispersados, cuya sintaxis no se ha encontrado: si hay un cálculo de colocación, es un cálculo mínimo, y los objetos resultan pobres en su abstracción. Sin embargo, esta abstracción es necesaria: es la que da fundamento, al nivel del modelo, a la homogeneidad de los términos del juego funcional (Baudrillard, 1969, p.25).

Coleccionar ruinas arquitectónicas –en tanto son inmuebles– supone otro desafío: su transportabilidad. Una práctica de archivo con ruinas arquitectónicas requiere de una materialidad sustituida o de la transposición a otro lenguaje artístico. A la antigua tradición de despojo, fragmentación y expolio de ruinas por parte de los científicos de países centrales, el arte opone recursos como la transposición con una materialidad sustituida, el registro con mecanismos tales como el croquis, la fotografía o el audiovisual para hacerlas transportables y archivables.

Charnay [...] reconocía uno de los problemas centrales de la observación y estudio de las ruinas en el siglo XIX: cómo producir objetos transportables para su estudio en gabinetes y museos, donde su vista se pudiera repetir por personas que nunca tendrían el deseo o la oportunidad de llegar hasta el emplazamiento 'real' de las ruinas. Las ruinas americanas, podría decirse, no pudieron constituirse en evidencia de sí mismas. Transformar la piedra en papel constituyó el dilema principal de los exploradores de monumentos del siglo del progreso. Estos objetos remotos despertaban una vez más todos los problemas asociados a la autoridad del testigo y a los procedimientos para contrastar los distintos testimonios obtenidos "sobre la misma cosa" (Podgorny, 2008, p.581).

Antonio Fernández Alvira, nacido en Huesca, España, desarrolla a lo largo del tiempo muestras tales como "La leyenda del imaginario" (2016, Museo de Huesca), "La dernière lueur" (2016, en Espai Tactel y la La chapelle des Calvairiennes, Francia) o "Lo que parecía indestructible" (2014-2016), en las que presenta instalaciones de

---

<sup>5</sup> Neologismo; designa la deriva virtual en el contenido digital.

arquitecturas en ruinas, producidas o reproducidas en pequeña escala o a escala humana por medio de artificios tales como el *trompe l'oeil*<sup>6</sup> simulando la calidad, textura y contextura de los materiales a través del dibujo y la acuarela sobre papel en montajes de maquetas constructivas escultóricas-escenográficas (Figura 6). Se trata de una colección de ruinas artificiales en las que el artista selecciona símbolos del poder monumentalizado arquitectónicamente y los presenta aún reconocibles, pero destruidos, en un modo metafórico de manifestar su fragilidad, vulnerabilidad y la reductibilidad de las obras humanas al punto de los desechos. No hay aquí necesariamente una ruina real transpuesta a otro lenguaje, pero la ruina arquitectónica es transformada en un objeto portable, escultórico en este caso. Estas construcciones e instalaciones están teatralmente iluminadas, recortadas dentro de un lóbrego espacio circundante en penumbras. No son obras aisladas, sino que conforman una serie y por lo tanto las referencias previas han sido seleccionadas y colecciónadas en base a tres conceptos: poder, fragilidad, ruina en un recorrido que enlaza todos los trabajos de las muestras seleccionadas



Figura 4.- Antonio Fernández Alvira, *La dernière lueur* (detalle), Exposición en la Chapelle des Calvairiennes, Francia, 2016. Fotos del artista.

Fuente: <https://www.antoniofernandezalvira.com/la-derniere-lueur-exposicion-en-la-chapelle-des-calvairiennes-francia-2016/>

6 Recurso de simulación de la realidad que engaña la percepción.

Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado (Guasch, 2005, p.158).

El artista no realiza estudios o representaciones románticas de la ruina, sino que el sentido es claramente político y metafísico. Todo aquello que parece destinado a durar también es efímero y aun así puede trascendernos. Las heridas de las superficies y volúmenes arquitectónicos, son imitadas; los desplomes, forzados a ser; los derrumbes y acumulación de escombros (figura 7), un simulacro: todo artificio del dispositivo que se crea para ponerle voz a un pre-texto desde el arte.



Figura 5.- Antonio Fernández Alvira, La leyenda del imaginario, Exposición en el Museo de Huesca, España, 2016. Fotos del artista.

Fuente: <https://www.antoniofernandezalvira.com/exposicion-la-leyenda-del-imaginario-2016/>

Las personas en su espacio de colocación privilegiado, el doméstico, se rodean de colecciones o gabinetes de curiosidades (a la manera surrealista) donde rige una ley propia, un rasgo invariante que los define para reunirlos y ningún objeto que adhiera a esa coherencia o lógica, podría ser desecharlo en tanto objetos de devoción o nostálgicos (Sontag, 2016) que encarnan el recuerdo, le sirven de sustento y provocan la evocación. “De lo que se trata aquí [...] es del objeto simbólico, cargado de sentido, ligado a lo afectivo, lo memorial y lo biográfico” (Arfuch, s/f, p.2).

Esos objetos banales, derruidos y corroídos, en ruinas, merecían una segunda oportunidad, no ya en términos de su funcionalidad primera. Como se expresa en el manifiesto de Arte Gutai<sup>7</sup>, ruinas que nos reciben en estado de venganza, ya que lo que han perdido en su derrucción es el artificio que maquillaba las propiedades reales del material, que nos atraen a pesar de sus grietas y descascaramientos, un material que clama construyéndose desde su destrucción (Yoshihara, 1956). Objetos que, como materiales, se evaden de aquellas clasificaciones matéricas jerarquizadas y valorizadas tradicionalmente en el arte. Son objetos que fueron parte del hábitat en la vida de personas o comunidades y, por tanto, portadores de una carga simbólica que posibilita su recuperación y apropiación desde el arte. El ámbito de lo doméstico, tiene así su revancha, ya que se conforma en el ámbito a escala y abarcable a la vida de una persona, respecto de aquello que ampliamente llamamos mundo. En la obra, se pone en juego el funcionamiento simbólico para ser parte de una nueva trama ficcional que dispara su posibilidad poética y metafórica a través de diferentes principios retóricos.

Estos objetos fetichizados, por consiguiente, no son accesorios, ni tampoco signos culturales entre muchos otros: simbolizan una trascendencia interior, el fantasma de un meollo de realidad en el que vive la conciencia mitológica, toda conciencia individual; fantasma de la proyección de un detalle que sea equivalente del yo alrededor del cual se organiza el resto del mundo (Baudrillard, 1969, p.90)



Figura 6.- Colectivo Los de acá, Exposición en el Centro de Arte de la Universidad de la Plata, Argentina, 2018. Imagen del autor.

---

<sup>7</sup> Movimiento artístico japonés de la segunda posguerra.

El colectivo platense “Los de acá”, integrado por Laura Musso, Mariel Ciafardo y Sergio Colón, desarrolló la muestra “Cada casa es un mundo” (2018, Centro de Arte de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Bajo el eje-recorrido de lo cotidiano, lo doméstico y de la interpretación del concepto de hogar, la exposición se organizó en tres sectores interconectados: 1) la instalación de casas de cristal bajo la forma simplificada y estereotipada del concepto, metafóricamente transparentes, con luz irradiada, dejando ver por dentro que algo crecía o algo se secó 2) las casas de madera, bajo la misma forma, pero opacas, iluminadas interiormente, resguardando y ocultando imágenes que sólo pueden ser percibidas abismándose a través de la puerta abierta 3) los collages y montajes a partir de recortes de fotografías e ilustraciones antiguas montadas sobre patrones de costura, soportes avejentados y cuadernos-álbumes o *scrapbooks*<sup>8</sup> (Figura 8), sección de obras que nos interesa particularmente analizar. Las fotografías viejas o antiguas, son como las llama Susan Sontag “objetos melancólicos”: “Las fotografías [y las ilustraciones], cuando se ajan, ensucian, manchan, resquebrajan y palidecen, conservan un buen aspecto; a menudo mejoran” (Sontag, 2016, p.84). Por fuerza de la degradación esas imágenes con propiedades adquiridas, encuadran como ruinas portátiles

El fotógrafo está comprometido, quiéralo o no, en la empresa de volver antigua la realidad, y las fotografías mismas son antigüedades instantáneas. El fotógrafo ofrece una contrapartida moderna a ese género arquitectónico y romántico por anonomasia, la ruina artificial: la ruina creada para ahondar las características históricas de un paisaje [y de la cultura], para que la naturaleza sea sugestiva; sugestiva de pasado... (Sontag, 2016, p.85).

Para reunir su material, los artistas se han servido de la acumulación organizada: fotografías antiguas, en blanco y negro; ilustraciones de revistas antiguas; todas refiriendo a la vida familiar y doméstica, sea por denotación, por apelación desde la propia imagen; todas de principios del siglo XX o fines del XIX. Buscar, encontrar y recopilar bajo una ley y operaciones que remiten al *found photo*<sup>9</sup> o al *objet trouvé*<sup>10</sup> se logra con una organización donde la forma nace del recorrido, de la itinerancia planificada o de la errancia casual. Desde el acopio a la reserva del material, nace el archivo; del archivo revisitado, nace la selección para dar lugar a la colección, que se materializa en el caso del arte, en la serie de obras que dan lugar al recorrido.

---

<sup>8</sup> Se trata de cuadernos artísticos de recortes, montajes y collages

<sup>9</sup> Manifestación artística desarrollada con imágenes encontradas generalmente de origen anónimo.

<sup>10</sup> Procedimiento a partir de objetos originalmente no artísticos.



Figura 7.- Colectivo Los de acá, Exposición en el Centro de Arte de la Universidad de la Plata, Argentina, 2018. Imagen del autor.

En esta serie de obras apelativa del recuerdo y la memoria, el nuevo contrato narrativo a partir de esas imágenes ajadas y amarillentas se inaugura en la retórica de evocación que las reúne en composiciones con objetos insignificantes (hilos, broches, cuentas, puntillas, flores de tela, botones ligados al vestuario, especialmente femenino) nacidos para funcionar, decorar y servir, pero destinados a ser olvidados o desecharados en el fondo de un cajón y que –sin embargo– son capaces de disparar el recuerdo. Pequeños objetos ligados a la noción antigua de lo femenino, la niñez (Figura 9) y el matrimonio. Parafraseando a Octavio Paz (1989), monumentos de momentos hechos con desechos de cada momento; fragmentos mínimos en ruinas, hechos creaciones; olvidados por no pensados y por no nombrados.

#### 4. Conclusiones

El concepto contemporáneo de ruina en sentido amplio refiere a objetos que, a pesar de su disimilitud de origen, materia o funcionalidad, se unen en un grupo en desgracia a través de una característica e hilo común, eje del recorrido y de la colección que inaugura esa aleación nueva de cosas: su ruinación.

Tanto la ruina arquitectónica, inmueble, como la portátil pierden parcialmente los atributos de su origen y adquieren otros por sus averías, que remiten en forma más o menos explícita a los factores causales de esa ruinación; otras veces, es necesario transponer, suponer o intuir causas desde similares heridas: “eso que él

[Guinzburg, 1979] denomina el “paradigma indiciario”, un modelo de conocimiento que consiste en tomar los indicios de aspecto más insignificante” (Bourriaud, 2015, p.84).

¿Qué validez tiene como material artístico una colección de insignificancias en ruinas? Según afirma Susan Sontag (2016), la propia existencia de una realización es expresión de las preocupaciones artísticas en torno a un tema cualquiera y con los materiales desapropiados del espacio original y recolocados en la obra según cualidades específicas (en este caso lo ruinoso y antiguo) se le da autenticidad a la colección de materiales y –por consiguiente– a la serie de composiciones que se originan a partir de ellos. Es a través de los objetos cotidianos de la cultura popular que las personas deciden guardar o atesorar –incluidas las fotografías y las cosas descompuestas, rotas o deterioradas– que una familia construye una crónica-relato de sí misma; un lazo invisible entre los contemporáneos, los antepasados y los descendientes. Es esa familiaridad de los objetos en ruinas –ruinas portátiles que yacen dormidas y olvidadas en el fondo de un ropero, en los desvanes y en la profundidad de las gavetas y cajones, arquitecturas en ruinas en los pueblos aislados– la que despierta evocaciones que tienen que ver con los afectos, con las sensaciones, los recuerdos desvaídos y también con lo inquietante o lo ominoso. El objeto replegado por la obsolescencia, el desecho, el olvido, la ruptura de lazos, se despliega y saca a la luz los momentos intersticiales o la realidad desprevenida, como la llama Sontag (2016). Recuperados en el arte, esos diálogos inauguran nuevos contratos narrativos (que De Certeau (2000) denomina “operaciones de deslinde”) entre materiales de diversa procedencia. Los artistas componen nuevos lugares que sólo tienen existencia en la realidad de la obra; van y vienen permanentemente desde las huellas apelativas y connotativas del objeto en ruinas a la reminiscencia y evocación enlazada a su propio acontecer y vivencias; en ese sentido son obras intimistas que recuperan las dinámicas cotidianas de la cultura popular.

Echar mano al archivo o colección de ruinas, es para los artistas seleccionar el material de su repertorio personal. A partir de allí, puede ser el propio material el que impulse la idea central de la obra o con la idea preconcebida, seleccionar el material. El proceso es exploratorio, casi arqueológico y desentraña la trama textual y contextual de esa ruina transformada en material. Hay un diálogo íntimo entre el material y el manufactor en el que se disparan las propias vivencias y recuerdos, a la vez que se interpela al material que, envuelto en esa nueva ficción de la obra y parte constitutiva de ella, vuelve a hablar desde esas marcas.

Museos amigables de lo comunitario emergen por doquier, porque las cotidianidades emocian e interpelan siempre ya que todas se parecen entre sí; nuevas prácticas caminantes y errantes como el Urbex (*Urban exploration*) recorren y exploran ruinas, en búsqueda de restos, huellas y sedimentos ¿es turismo, arte o deporte? Estas prácticas involucran el recorrer, encontrar, buscar, acceder y volver a recorrer, registrándolo todo a través de la imagen fotográfica o audiovisual, a veces, sin intención artística: modos de acceder y organizar el conocimiento a partir de la ruina y acerca de ella. Existe un *habitus* personal o comunitario de rescatar y preservar para luego guardar, archivar o colecionar. Guardar como acción desordenada y acumulativa de objetos expectantes; archivar y colecionar como acciones organizadas. La colección de ruinas es la construcción de una relación entre objetos vinculados entre sí por esa premisa (su ruinación) y a la vez entre el presente y el pasado, hacia un futuro como legado. Las prácticas coleccionistas son una forma esencial de organizar el conocimiento en el espacio y el tiempo, y resguardo de materiales futuros en el caso de los artistas. Parafraseando a Baudrillard (1969), la colección es introyectiva en el tiempo como un reloj, y en el espacio, como un espejo. Leonor Arfuch habla del gesto archivístico que vincula a bibliotecas, colecciones, catálogos y museos, que es la misma táctica del arte que se produce a partir de la ruina como material

...donde se mezcla la realidad y la ficción, documentos e imaginación, anclajes históricos y memorias biográficas, en umbrales indecisos que no quieren ser franqueados en uno u otro sentido, conservando esa ambigüedad entre lo individual y común, que nunca se separan por completo. Prácticas artísticas donde ese gesto primordial responde tanto a la pelea contra la muerte o el olvido, como al deseo de detener la minucia cotidiana del tiempo que se escurre sin registro [...] En esta selección, quizás caprichosa, primó asimismo ese involucramiento en lo social que Rosalyn Deutsche (2007) llamó "arte público": no aquel que se expone eventualmente en espacios públicos sino aquel que crea espacio público, cualquiera sea su lugar de exhibición, en tanto que plantea una interrogación crítica a las problemáticas y sentidos de la comunidad (Arfuch, s/f, p.3).

## Referencias

- ARFUCH, L. (s/f). Arte, Memoria, Archivo. Poéticas del Objeto. Z Cultural. **Revista do programa avaçado de cultura contemoprânea**. Disponible en [https://www.academia.edu/22113001/ARTE\\_MEMORIA\\_Y\\_ARCHIVO\\_PO%C3%89TICAS\\_DEL\\_OBJETO](https://www.academia.edu/22113001/ARTE_MEMORIA_Y_ARCHIVO_PO%C3%89TICAS_DEL_OBJETO) Acceso: 1 julio. 2019.
- AUGÉ, M. **Los “no-lugares” espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.
- BAUDRILLARD, J. **El sistema de los objetos**. México: Siglo XXI, 1969.
- BOURRIAUD, N. **La exforma**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2015.
- CHASKIELBERG, Alejandro. Agridulce Surinam, 2016 (serie). Fotos de artista. Fuente: disponible en <https://www.chaskielberg.com/?lang=es> Acceso: 23 junio 2023.
- DE CERTEAU, M. **La invención de lo cotidiano. 1. Artes del hacer**, Distrito Federal, México: Cultura Libre. 2000.
- DÉOTTE, J. L. **La época de los aparatos**. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora. 2013.
- FERNÁNDEZ ALVIRA, Antonio. La dernière lueur y La leyenda del imaginario. Fotos de artista. Fuente disponible en <https://www.antoniofernandezalvira.com/> Acceso: 23 junio 2023.
- GUASCH, A. (2005). **Los lugares de la memoria. El arte de archivar y recordar**. Materia 5. S/d, s/f.
- PAZ, O. **Lo mejor de Octavio Paz**. México D.F.: Seix Barral, 1989.
- PODGORNY, I. Antigüedades portátiles. Transportes, ruinas y comunicaciones en la arqueología del siglo XIX. **História, Ciências, Saúde Manguinhos**, Río de Janeiro. v. 15, n.3, 2008. Fuente: Disponible en <https://doi.org/10.1590/S0104-59702008000300002> Acceso: 19 abril. 2023.
- SONTAG, S. **Sobre la fotografía**. Buenos Aires, Argentina: Editorial Debolsillo, 2016.
- YOSHIHARA, J. **Gutai Art Manifesto**, 1956. Fuente: Disponible en <http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html> acceso: 19 de abril. 2023.

## Sobre el autor / Sobre a autora

Nancy Librandi Berrino es doctora en Artes por la Facultad de Artes (UNLP) y Especialista en lenguajes artísticos contemporáneos. Profesora Nacional de Pintura y Maestra Nacional de Dibujo (Escuela Nacional de Bellas Artes. Azul). Fue profesora, supervisora y subdirectora provincial en la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires. Tiene publicaciones en las revistas académicas Techné, METAL y en el repositorio institucional SEDICI.

Nancy Librandi Berrino é doutora em Artes pela Faculdade de Letras (UNLP) e especialista em linguagens artísticas contemporâneas. Professora Nacional de Pintura e Maestra Nacional de Desenho (Escola Nacional de Belas Artes. Azul). Foi professora, supervisora e vice-diretora provincial na Diretoria de Educação Artística da Província de Buenos Aires. Possui publicações nas revistas acadêmicas Techné, METAL e no repositório institucional SEDICI.

[nancylibrandiberrino@gmail.com](mailto:nancylibrandiberrino@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-7876-1972>

Recebido em: 30-06-2023

## Como citar

**BERRINO, Nancy Librandi (2024). Ruinas colecciónables como materiales artísticos. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.5, n.1, p.XX-XX, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v5-n1-2024-69848>**



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.