



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teoría e Historia del Arte

DIBUJOS DE PEDRO LUNA, UN CASO DE EXHUMACIÓN DOCUMENTAL.

**Tesis para optar al Grado Académico de Licenciada en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte**

MELISSA CAROLINA MORALES ALMONACID

Profesor Guía: Gonzalo Arqueros

Santiago, Chile.

2010



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Departamento de Teoría e Historia del Arte

DIBUJOS DE PEDRO LUNA, UN CASO DE EXHUMACIÓN DOCUMENTAL.

MELISSA CAROLINA MORALES ALMONACID

Profesor Guía: Gonzalo Arqueros

Santiago, Chile.

2010

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Melanie, María Angélica y Ariel por su apoyo, cariño y paciencia en el cumplimiento de esta meta.

A Cecilia por acompañarme, aconsejarme y alentarme fuerte en mis ideas.

A Mónica por su confianza en mí, por su insistencia que dio frutos y su infinito apoyo en mi desarrollo profesional.

A Gonzalo por sus consejos, guía y amistad.

TABLA DE CONTENIDOS

PORTADA	1
CALIFICACIONES	2
AGRADECIMIENTOS	3
TABLA DE CONTENIDO.....	4
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	6
RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPITULO I	
EL CASO, EXPERIENCIA MANIFIESTA	13
CAPITULO II	
CONTEXTO Y ENCUENTRO DEL VESTIGIO	19
2.1 Selectividad	22
2.2 Documentalidad y huella	40
2.3 La memoria.....	48
2.4 Significación aurática.....	58

CONCLUSIONES..... 69

BIBLIOGRAFÍA 72

INDICE DE ILUSTRACIONES

Figura		Página
Fig. 1	Pedro Luna, "Desnudo sentado", lápiz sobre papel, 34,5 x 24,5 cm.	Pág. 9
Fig. 2	Pedro Luna, "Seis figuras", lápiz sobre papel, 18,9 x 25,7 cm.	Pág.13
Fig. 3	Pedro Luna, "Hombre con carga en el hombro", lápiz sobre papel, 36,6 x 28,2 cm.	Pág.15
Fig. 4	Pedro Luna, "Últimos bocetos de Pedro Luna", tinta sobre papel, 21,6 x 21,2 cm.	Pág.16
Fig. 5	Pedro Luna, "Los Huasos", lápiz sobre papel, 19,3 x 23,5 cm. Abril 1914.	Pág.18
Fig. 6	Pedro Luna, "Nacimiento", lápiz sobre papel, 28,2 x 36,6 cm.	Pág.19
Fig. 7	Pedro Luna, "Paisaje con figuras", lápiz sobre papel, 13,2 x 19,5 cm.	Pág.21
Fig. 8	Pedro Luna, "Desnudo", lápiz sobre papel, 18 x 10 cm.	Pág.22
Fig. 9	Pedro Luna, "Campesino sentado", lápiz sobre papel, 31,5 x 24,2 cm.	Pág.25
Fig.10	Pedro Luna, "Figura junto a una carreta", lápiz sobre papel, 25,3 x 34,5 cm.	Pág.27
Fig.11	Pedro Luna, "Estudio de cabeza", sanguina sobre papel, 29,5 x 23,21 cm.	Pág.29
Fig.12	Pedro Luna, "Desnudo mujer", lápiz sobre papel, 19,7 x 12,3 cm.	Pág.31
Fig.13	Pedro Luna, "Figura ecuestre", lápiz sobre papel, 11,9 x 16,8 cm.	Pág.33
Fig.14	Pedro Luna, "Cabeza de animal", lápiz sobre papel, 32 x 23,7 cm.	Pág.35
Fig.15	Pedro Luna, "Bach/Minueto", lápiz sobre papel, 18,1 x 27,1 cm.	Pág.38
Fig.16	Pedro Luna "Dos figuras", lápiz sobre papel, 12,5 x 18,1 cm.	Pág.40

Fig.17	Pedro Luna, "Escena mapuche", tinta sobre papel, 12,9 x 20,5 cm.	Pág.42
Fig.18	Pedro Luna, "Torso y desnudo masculino", sanguina sobre papel, 32,9 x 23,6 cm.	Pág.44
Fig.19	Pedro Luna, "Retrato", lápiz sobre papel, 16.8 x 11.9 cm.	Pág.46
Fig.20	Pedro Luna, "Figuras en paisaje", lápiz sobre papel, 16,2 x 20,4 cm.	Pág.48
Fig.21	Pedro Luna, "Desnudo sentado", lápiz sobre papel, 29,9 x 25,1 cm.	Pág.51
Fig.22	Pedro Luna, "Figuras en paisaje", lápiz sobre papel, 16,2 x 20,4 cm.	Pág.53
Fig.23	Pedro Luna, "Apuntes vacunos", lápiz sobre papel, 19,2 x 26,1 cm.	Pág.55
Fig.24	Pedro Luna, "Figura c (mujer)", lápiz sobre papel, 24 x 18,3 cm.	Pág.58
Fig.25	Pedro Luna, "Dos figuras", lápiz sobre papel, 18,9 x 25,7 cm.	Pág.60
Fig.26	Pedro Luna, "Apuntes de mujer, apuntes hombre", lápiz sobre papel, 12,3 x 19,7 cm.	Pág.63
Fig.27	Pedro Luna, "Dos figuras de espaldas", lápiz sobre papel, 11,3 x 13,9 cm.	Pág.66
Fig.28	Pedro Luna, "Dibujo hecho a compañero Fernando Meza", lápiz sobre papel, 18,1 x 24,8 cm.	Pág.68

RESUMEN

El presente documento contiene una reflexión acerca de los procesos de vinculación y asimilación de los objetos patrimoniales desde las condiciones museales, a partir de la exhumación de un conjunto de dibujos del artista chileno Pedro Luna realizados entre los años 1912 y 1956.

La operación consistió en identificar dos momentos que determinan su inscripción y su reconocimiento. El primer momento expone el caso, describiendo las características y las condiciones históricas en las que las obras se han desenvuelto. El segundo, presenta el contexto y las transformaciones a través de cuatro visiones argumentadas y relacionadas con las decisiones de selectividad, la condición de piezas documentales y sus huellas, la memoria como “anclaje” y la significación desde el aparecer de las obras.

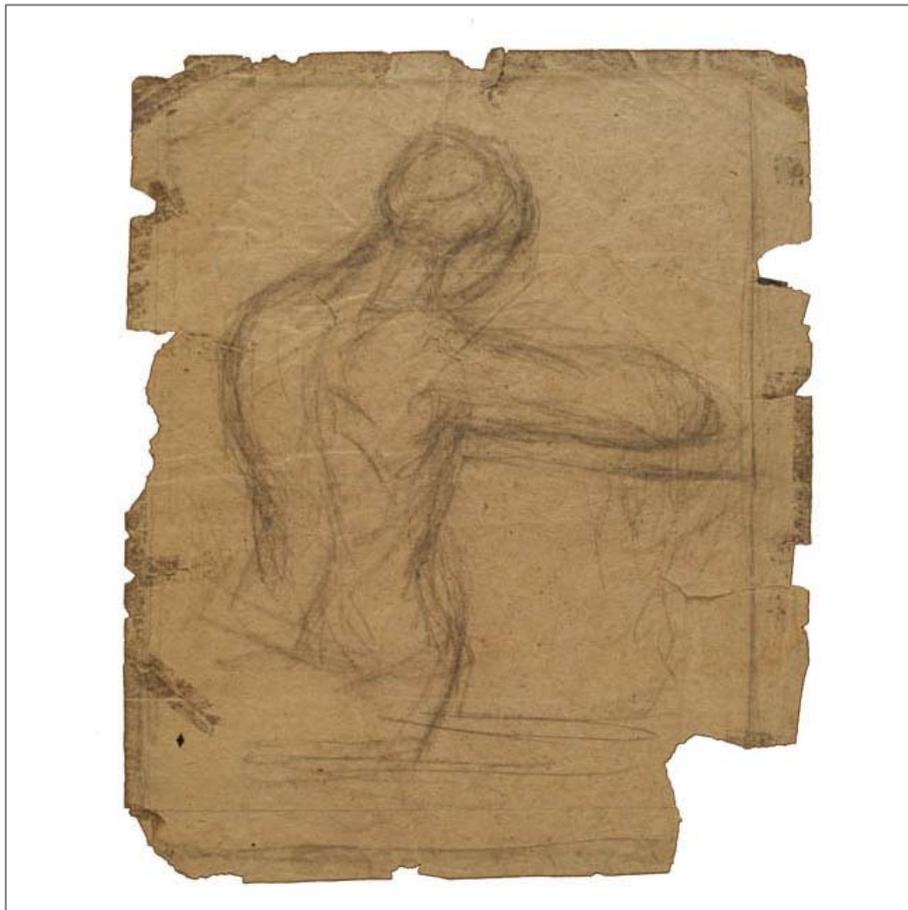


Figura 1. "Desnudo sentado"

INTRODUCCIÓN

La reflexión sobre el patrimonio museal es un encuentro con el *découpage* teórico sobre la historicidad, valores y conceptos que involucran a los objetos de museo. Pensar en la puesta en valor de obras de arte o de objetos de valor histórico va más allá de las generalidades que de ellos se puede desprender; es comprender un conjunto de procesos implícitos y explícitos de creación, y de cómo sus significados se transforman en el tiempo. La salvaguardia y el conocimiento suponen un mecanismo complejo de trabajo que deben tener en cuenta el proceso constructivo y evolutivo que componen a los objetos museales.

La valoración de un objeto de interés cultural, monumento, o una obra de arte obedece a diversos razonamientos de identificación que fluctúan a través del tiempo, según categorías que resaltan aspectos esenciales y según criterios que van ordenando el espectro de lo que es considerado como patrimonio.

Es importante detenerse en el aporte que el objeto hace al cuerpo patrimonial desde una perspectiva integradora, no sólo en el sentido conceptual u objetual del mismo, sino que como parte de un instrumental ideológico cuyo fin es perpetuar, transmitir valores y sobretodo comprender la posición del objeto en su contemporaneidad.

La circulación de estos objetos se entiende desde el momento de producción y hasta que empieza a moverse, inscribirse, reconocerse y decaer. Cada parte del proceso de afirmación de los objetos y del encuentro en el museo, hasta su significación renovada, se caracterizan por estar en un constante movimiento hacia el entendimiento y recuperación del sentido, y por lo tanto hacia el reconocimiento de su condición testimonial.

“Se dice que en el museo las obras están aprisionadas. Por el contrario, están encarceladas en la realidad, objetos culturales o culturales, y el museo alejándolas de la contingencia de su ocurrencia, puede escribir y liberar en ellas lo que hay de escritura y de grito. La monumentalidad suspende el curso del mundo ciego y sordo que precipita la obra, como todo objeto, a lo inerte.

El museo no transforma arbitrariamente los restos de acontecimientos en trazas, si es cierto que su selección está guiada por la escucha del grito que esos restos ahogaban. El conservador y el curador se muestran atentos a las voces del silencio como el analista a las del inconciente.”¹

La consideración de los objetos museales como objetos rememorativos tienen valores atravesados por fundamentos de índole clásica y por lo tanto tradicional, hasta ser cambiados por el individuo por otros fundamentos de cultura absolutamente distintos, tendientes a comprender la circulación de los objetos desde su situación contemporánea, que a su vez comprenden los procesos actualizados de la fenomenología de la retención y del arraigo. Esto será un proceso que evolucionará en un nivel ideológico y en un nivel práctico, pues se pretende autenticar históricamente un sin fin de sucesos relevantes, o también buscar por medio del objeto de arte realzar características silenciosas o inexistentes, que aparentemente han persistido al paso del tiempo.

Existen en este ámbito muchos aspectos que están vigilados por la concepción del tiempo, de ellos surgen relaciones y apreciaciones que movilizan los criterios valorativos estéticos, simbólicos e históricos que de manera diversa a través de las épocas van conformando el patrimonio cultural y todo su sistema de relaciones.

¹ LYOTARD, Jean Francois. Monumento de los posibles en Quinta Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango, Bogotá, Banco de la Republica, 1995, pág 15.

Estas características se refieren a la comprensión de la situación del objeto de museo, circunstancias que significan enfrentar una dificultad de interpretación y una problematización más allá de la definición de los objetos por medio de una puesta en valor. Por lo tanto, el contexto presenta problemas que el tiempo ha incluido a la noción de contemporaneidad del objeto, posición donde demuestra su carácter de documento, su ruina, el deterioro, la decadencia, propiedades comprendidas bajo la problemática de su remembranza, el significado que tiene la fenomenología de su aparición y de su vigencia.

CAPITULO I

El caso, experiencia manifiesta.

“Ahora que este siglo uno cualquiera se deshilacha, se despoja de sus embustes más canallas, de sus presagios más obscenos, ahora que agoniza como una bruja triste ¿tendremos el derecho de inventar un desván y amontonar allí si es que nos dejan los viejos infortunios los tumores del alma los siniestros parásitos del miedo? Lo atestigua cualquier sobreviviente, la muerte es tan antigua como el mundo, por algo comparece en los vitrales de las liturgias más comprometidas y las basílicas en bancarrota”²

Mario Benedetti



Figura 2. “Seis figuras”

² BENEDETTI, Mario. "Zapping de siglos", Discurso de investidura Doctorado Honoris Causa Universidad de Alicante, España, 1997. s.p.

Estamos frente a la musealización del mundo, actualmente todo puede convertirse en objeto de museo, aparecer como imagen, entrar en la transformación de los valores y de su comprensión. Los museos son dispositivos para la remembranza y han contado con la participación y reconocimiento de los ciudadanos para actuar como lugares ávidos de memoria, responsables de la conservación de parte de la historia de una cultura específica o general. Así, asumen desde una posición institucional la responsabilidad de la trascendencia material y valórica de los objetos que resguardan, además conllevan la capacidad memorialística para dotar de significado al pasado. Son distintos los medios por los cuales este vínculo es materializado, el sentido social de pertenencia reconoce mecanismos (públicos y privados) en la reserva de su patrimonio otorgándole reconocimiento como tal. A su vez, el museo por medio de los instrumentos que maneja en la presentación de los objetos y de su estructura valórica e histórica, permite transformar la experiencia del encuentro del individuo con ellos.

Esta reflexión sobre la situación del objeto museal surge bajo las nociones antes expuestas y por el interés de rescatar un conjunto de 67 dibujos sobre papel realizados por Pedro Luna (1896-1956). Luna fue integrante del grupo alumnos de la Academia de Bellas Artes que conformaron la Generación del 13 o Grupo Centenario. Las obras de Luna se encuentran actualmente en el Museo de arte y artesanía de Linares.

Entre las obras existen evidentes nexos estilísticos y formales, no se trata de una secuencia general de bocetos; si no que de una agrupación de dibujos asumida como colección desde el museo. Sin embargo, podemos aventurar que unidos a otros dibujos del mismo autor en poder de coleccionistas particulares, conformaron un cuaderno de apuntes que fue desmembrado.

De esta manera los dibujos, como fragmentos visuales, son unidos por un juicio que se afirma en "puntos de paralelo", de coincidencias y acercamientos para elaborar un relato uniforme, coherente y seriado. Agrupar los dibujos como una colección permite obtener una visión general e integradora de la obras de Pedro Luna y su integración al acopio museal.

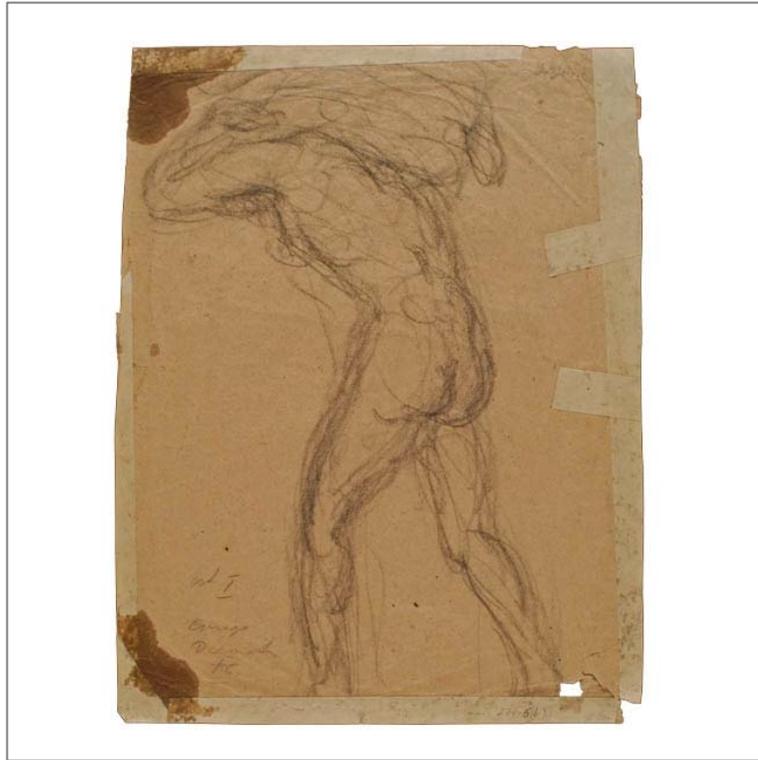


Figura 3. "Figura con carga en el hombro"

Cada dibujo es un documento auténtico de procesos sociales, objetos de análisis, casi etnográficos que exponen aspectos sutiles e inéditos, cargados de información, cada uno es una pieza documental para la interpretación de la problemática del dibujo como un objeto en sí mismo, aspectos que el simple registro no logra problematizar. Los dibujos presentan variadas inscripciones que corresponden a indicaciones del artista escritas en el soporte, cada leyenda se integra a la obra y a su temática como puntos de diálogo entre el autor y su historia, siendo una superficie que permite el registro de su autenticidad y la comunicación de sus antecedentes.



Figura 4. "Últimos bocetos de Pedro Luna"

Estos textos reveladores de un hecho acontecido, permiten vínculos entre el tiempo y el espacio en que sucedieron. El suceso es inscrito por el artista de manera a priori, estudiado y proyectado; enumera cada croquis, cada estudio, cada trazo, como singularidades testimoniales.

El museo es un sistema de representaciones que debe renovarse en la medida que asume su legado y en la medida que va "constituyéndose como un espacio histórico en que el público más amplio puede acceder a las imágenes en las que este poder se reconoce y sobre las cuales funda su legitimidad cultural"³. La permanencia de nuestro espacio común, reside aunque distante, en espera de no prescribir en la memoria.

³ DÉOTTE, Jean Louis. Catástrofe y Olvido. Las Ruinas, Europa y el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994. pág. 71.

La posibilidad de (re)aparecer de estas obras, acción contraria a la extracción y al retroceso, abandona la idea del museo como mausoleo y se abre paso a acciones de significación renovadas de una cultura ya desaparecida.

Las obras originales, restituidas de su valor histórico y alejadas de su inevitable destino despiertan los motivos de las primeras manifestaciones propiamente locales del arte chileno, que se forja en la academia y que se entregan a la acción atrevida y fundacional. El reconocimiento de un imaginario local y cotidiano, realizado por artistas como Pedro Luna, reafirma dentro del contexto social un pasado y un presente común.

La atención puesta en estos objetos radica en la diferenciación de cierto "interés cultural", asumido en la identificación de los valores formales del arte y la estética, que a su vez se entrecruzan con eventos de la historia del arte local. La reflexión proviene de la meditación de cómo recuperar desde el pasado lo que el tiempo logra escabullir de la vista, entre los acallados acopios museales.

Las razones que están en su naturaleza contextual, en el valor artístico, en las cualidades y alcances de significación, demandan el conocimiento evolutivo de la transferencia de lo trascendente, del texto, las formas y sus comprensiones.

Cada obra es parte de un sencillo engranaje visual, que independientes, presentan variados desafíos en la revelación. La conservación, diseño, investigación y documentación son actividades que en su conjunto conforman medios para la rememoración histórica y la inclusión. Por lo que es necesario ordenar los antecedentes y aclarar los puntos de inflexión que nos da la mirada acusadora sobre la responsabilidad en la desaparición que los acecha.

La iniciativa de poner en valor estos dibujos ha intentado desentrañar el relato suspendido y el valor que en sí mismos ellos constituyen dentro de una historia del arte nacional incipiente en su época, y que hoy se presenta disgregada en bocetos. Sin embargo, ahondando en el sentido de la experiencia, los objetos tienen sus propias circulaciones que superan el poder y el alcance que el sujeto tenga sobre su contexto.

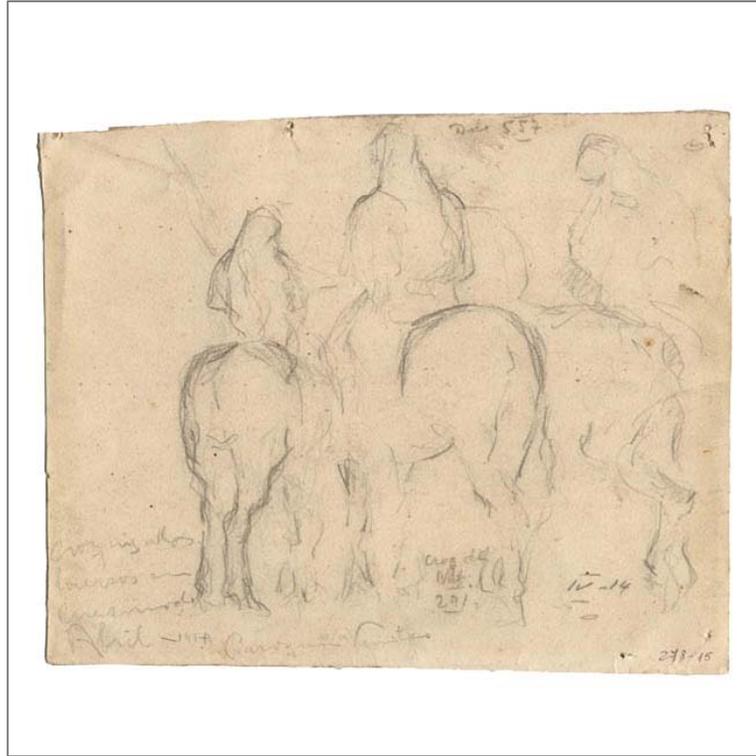


Figura 5. "Los Huasos"

Si bien, contamos con los objetos como testimonios tangibles y expuestos a los sentidos, la seguridad de poder tener la experiencia y encontrarlos en el inmenso espectro material va a depender exclusivamente de las posibilidades del encuentro con ellos.

La circunstancia de la eventualidad aconteció en el contexto del museo en un encuentro que fue posible por el registro e identificación de los dibujos, donde se incorporaron como imágenes reconocidas por la propia experiencia del sujeto registrador bajo una apropiación, síntomas del carácter sensible, reflexivo y por su disponibilidad histórica.

CAPITULO II

Contexto y encuentro del vestigio

“Los objetos parecieran estar solos, ¿dónde está su constructor, su ocupante, su reparo, el deseo, su heredero?: las respuestas podrán existir al averiguar la transparencia de su oculto equipaje...”⁴

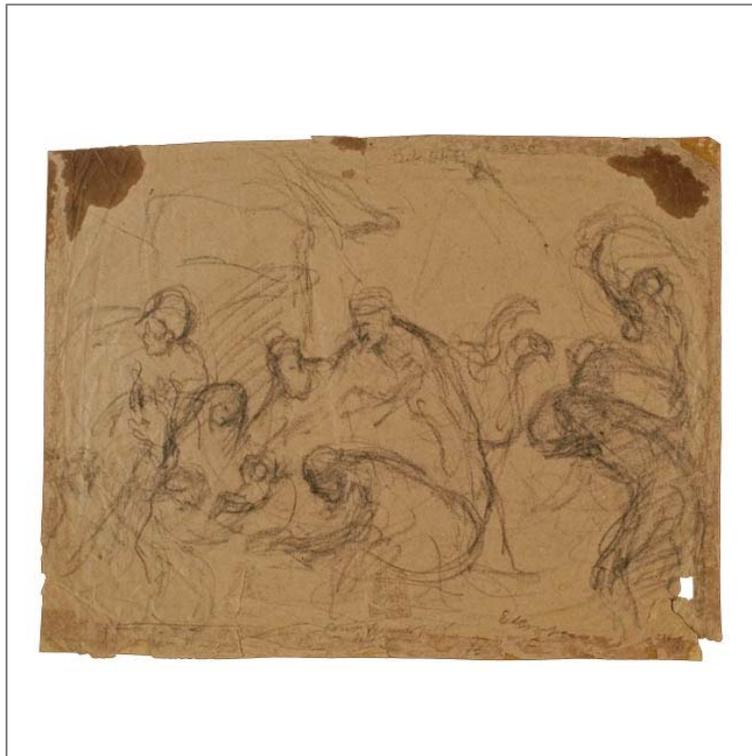


Figura 6. “Nacimiento”

⁴ QUIROZ, Daniel; OLIVARES, Juan Carlos. El texto roto: fragilidad, itinerarios & la transformación de los objetos de alteridad (antropología poética de las colecciones etnográficas). Texto no publicado. Santiago, 2003. s.p

El objeto y su apariencia son ejercicios de comprensión, la imagen es una apertura a los significados y sus vínculos son señales de un tiempo pasado que ha dejado su impronta.

¿Qué sucede cuando aparece un cúmulo de imágenes suspendidas en el tiempo?; ¿cuál es la posibilidad de reconfigurar estas imágenes más allá de su ordenamiento instrumental?; ¿cuál es la problemática del objeto cuando deviene con su historia y sus huellas de haber permanecido o no a través de la memoria?

“La habitabilidad del arte, no se postula desde la discursividad historiográfica, en el entendido de la construcción lineal, analógica y de las dependencias de influencias, sino que desde la elección de obras producidas en una coyuntura específica”⁵.

Tal como lo plantea la tradición hegeliana, -ninguna cultura puede ser expuesta en su totalidad, al tiempo que ningún elemento puede ser comprendido aisladamente-, esto nos enseña que es imposible abarcar de manera extendida todas las manifestaciones de la sociedad, siendo importante pesquisar, detener la mirada, en una búsqueda constante de entender los procesos y manifestaciones sociales. Desde el punto de vista de la creación, las expresiones de un modo de pensamiento y espíritu se pueden entender uniformemente sometiéndose a los acontecimientos de la vida, y por lo tanto, al desarrollo de las sociedades.

En el desenvolvimiento de las visiones sobre el pasado local de los dibujos de Pedro Luna interesan los temas representativos como el costumbrismo, los personajes y episodios, reconstruyen procesos de las dinámicas intersubjetivas relacionales de nuestros territorios. El conocimiento de estas relaciones pretende comprender los condicionamientos históricos y estructurar las estrategias de interpretación actual, autenticando los dispositivos desterritorializados a favor de la regulación de los valores universales y locales contemporáneos.

⁵ MADRID, Alberto. Libro de Obras: La habitabilidad del arte. Valparaíso, Ediciones Instrucciones de uso, 2000. pp 8-9.



Figura 7. "Paisaje con figuras"

Los rasgos comunes de un conjunto de objetos determinados son verdaderas constelaciones sistémicas diseminadas, guían el juicio sobre el dominio común de un genero (Schultz, 2000). La distinción entre las semejanzas y los nexos entre objetos diversos dan como resultado el reconocimiento del documento, más allá del mero registro y del catastro. Describir la agrupación del texto e imagen a través de una organización es construir una lectura del objeto de estudio, un trabajo de análisis de los valores formales, teorías e historias, enfocadas y delineadas por proyectos claros, pensados desde la comprensión de los recursos plásticos, teorías visuales y absolutamente por el compromiso académico (De Nordenflycht, 2004).

2.1 Selectividad

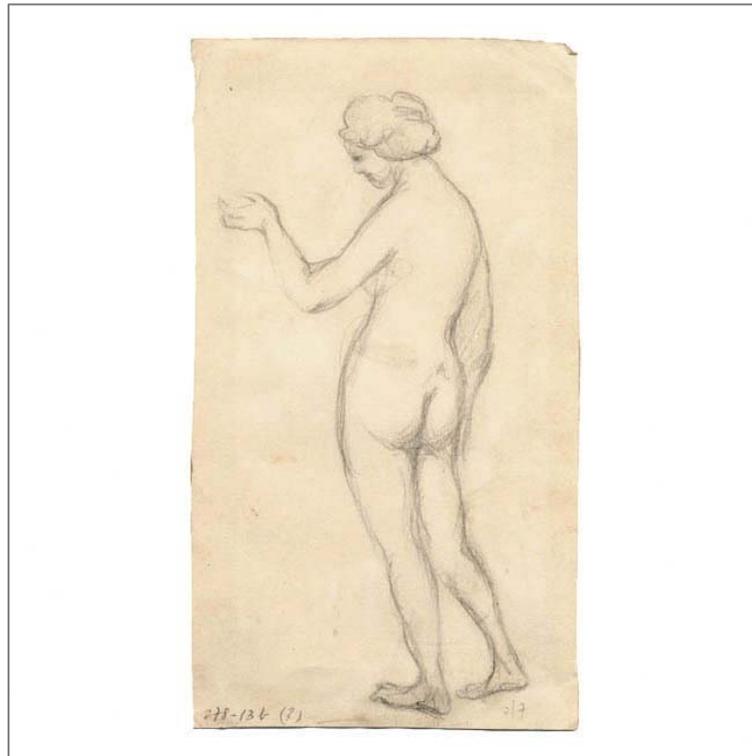


Figura 8. "Desnudo"

En el campo de la decisión sobre la exposición del patrimonio prima la atención que se genera por sobre los demás objetos de interés artístico/histórico, podríamos decir que existen criterios vinculados y formulados bajo fines específicos de difusión o de investigación. Este proceso simplificado, conlleva el ejercicio de la selección.

En la conformación de los objetos de museo existe gran cantidad de obras que por razones de políticas de formación institucional y por el seguimiento de una línea curatorial no son formalmente parte constitutiva de su puesta en escena, pues el acervo es siempre un gran compendio de objetos que pueden mantener o no algún tipo de vínculo y que parecen estar en permanente espera de exhibirse.

Las decisiones sobre qué objetos se van a exhibir, se corresponde con la elección de las piezas más representativas, dejando en situación depositaria al resto de la colección. La exhibición presenta características de autonomía en las obras escogidas por sobre las que quedan recluidas en los almacenajes y bodegas, la posibilidad de contener el discurso oficial delimita el espacio y sobre todo limita la atención. En este caso inverso, las colecciones y objetos “no seleccionados” se guardan y se restringen, anulando su participación en las salas de exhibición.

Por medio de la exhibición el museo tiene la capacidad de capturar los valores de uso y puede transformarlos en valores de intercambio o valores de exhibición, los cuales tampoco están libres de padecer el desinterés o el olvido.

Sin duda, cada obra y cada colección en su particularidad retienen información de la técnica usada, los recursos estilísticos, iconográficos e históricos, y según hayan o no sido parte de la selección de objetos a exhibir se les puede interrogar, atrayendo y restituyendo a través de la memoria su esplendor.

En la transmisión de patrimonios la selección es una guía para el relato compartido que se responsabiliza de la inclusión y de la exclusión de los objetos de interés patrimonial. Dicha transmisión depende del contexto cultural y de las proyecciones que se tenga sobre los objetos; si bien es cierto que institucionalmente se debe responder a estas guías elaboradas responsablemente, la historia de las formaciones de los acervos museales demuestran que carecen de un proyecto previamente consensuado y cuyas formas de adquisición pueden ser por donaciones, canjes, permutas, convenios, comodato, entre muchas otras. Actualmente, por la minoría de edad de nuestros museos, por la innegable falta de recursos que algunos padecen (situándonos en realidades alejadas de las condiciones que operan en los grandes museos nacionales), existe una selectividad dada por una visión dispersa y errada de los desarrollos sociales, presentando un relato histórico con objetos desvinculados con su contexto y entre sí.

La relación contextual entre los objetos de museo y la situación entre los intervalos del adentro y el afuera, parecen ser a simple vista ligeros y bastantes comunes. Los espacios entre contextos son las dos posibilidades de “ser” de las obras, en tanto estén en el inventario o hayan sido elementos de interés, situación que tiene estrecha relación con su incorporación. El reconocimiento animado por las circunstancias debe repensar la historicidad de las obras, someter a evaluación y generar esta impronta inscrita.

El instante de la atención puesta en los objetos es un momento interesante de descubrir, este acto devela un vínculo dialéctico entre la puesta en escena del guión con la museografía y de la conformación del acervo de los objetos de estudio y los objetos de conocimiento. La elección de los objetos debe ser una actividad respaldada por los programas de difusión e investigación de la institución, los principios e ideas orientadas a seleccionar son las instancias para ponerlos en valor, lamentablemente bajo las condiciones reales más allá del relato, más allá de los programas y políticas de identidad que renuevan estos conceptos, se desplazan los objetos a un lugar otro, una especie de cámara de congelamiento que suspende el contacto con cierta desidia, y a causa de este desplazamiento el olvido se apodera del vínculo. Esta develación sobre el origen del objeto bajo la apropiación museal presupone la inexistencia y la incapacidad de abordar la complejidad de un programa interpretativo del patrimonio.

Parte de la clasificación y del uso social de los bienes preservados, es la problematización del contexto de museo, pues el aislamiento de los objetos puede causar que se pierda relación con el origen, y también una pérdida del valor del objeto. Este es un vínculo imprescindible ya que involucra el desprendimiento conciente de objetos claves en la formación e interpretación del cuerpo patrimonial.



Figura 9. "Campesino sentado"

Giorgio Agamben, en el "El Hombre sin Contenido" (1996), señala que la selección es una situación puede hacer perder el vínculo con los objetos, puede ser una pérdida que deja al sujeto contemporáneo sin puntos referenciales y atrapado en un pasado que se acumula a sus espaldas, oprimiéndolo con una multiplicidad de contenidos indescifrables, con un futuro que todavía no posee y que no le da ninguna luz para enfrentar el pasado. Según el autor esto no significaría una pérdida de fe en el pasado, ni tampoco su desvalorización, pues el efecto es inverso, la preservación del legado patrimonial se multiplica de manera incesante, denunciando una suerte de ímpetu conservacionista a veces enajenado de la realidad y de las características de los objetos, cuyo valor radica en el conjunto de la técnica, materialidad, esteticidad e historicidad.

El sujeto contemporáneo tiene la ilusión de que todo puede ser recuperado, pues nunca tuvo tanta importancia y tanto peso el pasado. En una visión historicista y esteticista, frente a los eventuales sucesos y las formas devenidas en los objetos, un análisis interpretativo detecta los vestigios, las tensiones y catástrofes. La transformación material sitúa en el campo patrimonial restos que operan como residuos vitales, cuyo interés de análisis también está en las patologías del tiempo: sus resistencias, síntomas, latencias y lagunas (Didi-Huberman, 2005), y sus opciones ante el cambio son la rehabilitación-recuperación, preservación/aniquilación.

Como parte del proceso de selección, el objeto deviene imagen, deviene visualidad como parte del síntoma de la relación que tiene el sujeto con el mundo, porque actúa como fuerza en dos sentidos, por un lado es capaz de terminar con la ilusión de lo imperecedero y terminar con el proceso, y por otro lado seguir en un continuo avance en contra de su sedimentación.

El devenir del objeto es un estado que constantemente se va transformando, es un acontecer que se mantiene en el tiempo, se va arraigando y finalmente logra perdurar. El objeto devenido en otras formas y en otros sentidos es un proceso de transformación.

La referencia es a la situación inmueble, a la vinculación dependiente entre el contenido y lo que contiene capaz de prefigurar valóricamente los objetos. En este caso, la pérdida de relación con lo que fue, puede variar o hacer desaparecer cualquier tipo de valor, porque el nuevo espacio es incapaz de suplir el entorno de origen. Además, en la situación de afección en general los objetos pueden desarrollar patologías materiales por condiciones ambientales no adecuadas, pues el resguardo no significa que la preservación esté pensada, la transformación material puede cambiar la significación.

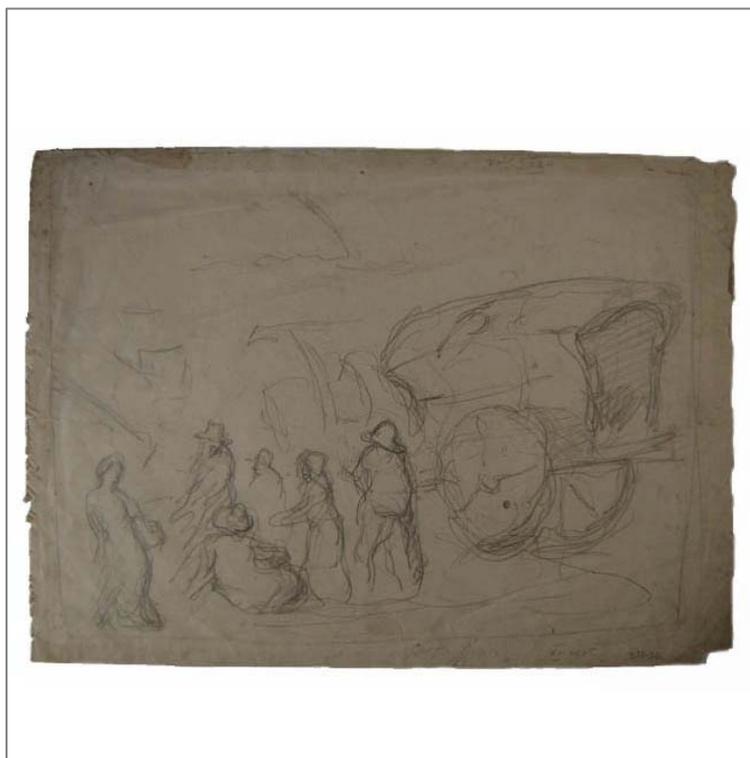


Figura 10. "Figuras junto a una carreta"

Además de la posición espacial, existe una segunda posición relacionada con las condiciones temporales, en el presente es importante que el objeto no pierda la relación con el pasado, la mantención del valor en el tiempo es posible por una correcta interpretación. Un incorrecto estudio interpretativo conlleva una representación y una expresión errada respecto del tiempo y del espacio en el cual se ha desenvuelto.

En el sistema patrimonial la apreciación de los objetos o de la llamada también "cultura material", se remite a criterios históricos, estéticos o simbólicos que fluctúan de manera diversa según las épocas. En el contexto del arraigo material, los objetos se incrementan cuando empiezan a relacionarse y a participar de las apreciaciones culturales. La movilidad es más concreta con el patrimonio que ha sido aprobado y aceptado, motivo relacional de monumentos y objetos artísticos asumidos en su calidad testimonial.

La condición de documento de las obras enuncia una otredad transformada en los procesos de reconocimiento del vestigio, la exhumación de los restos es la que se transforma en un problema, no ha sido experimentada, el desciframiento y la interpretación de los elementos no se han reconocido.

Los dibujos de Pedro Luna en su historicidad no han sido ubicados como problema, su problematización no debe esperarse solamente desde la documentación y el fichaje de sus antecedentes, pues ésta es una operación instrumental de ubicación de datos precisos, mínimos y restringidos, que apoyan el reencuentro y fortalecen su aprobación. La problematización comienza en que la historia del arte pareciera tener una incapacidad para asumir la relevancia de sus propios momentos originarios por la complejidad del entendimiento de todas las experiencias, que se muestran como archipiélagos llenos de significado por los elementos de su génesis.

La tensión al problematizar esta situación es producida por la multiplicidad de sentidos del patrimonio, en la valoración de la diversidad del arte pasado y si lo consideramos recuperable o no, alejando la posibilidad de entenderlo como un objeto arqueológico. Reflexionar sobre la estructura de los acontecimientos de origen y decadencia, redefinir el objeto, su identidad, creando un acceso amplio que no tenga que ver con las funciones ni con su carácter simbólico.

En los vínculos entre el pasado y el presente, el objeto desorientado no es una experiencia que ha sido vivida, sino que exactamente es todo lo contrario, es algo que no ha sido cursado, se ha extraviado (no ha significado un problema, no ha sido cuestionado desde la disciplina), porque no ha sido experimentado. Es la visión proustiana de la negación y del rechazo de la experiencia del objeto nuevo, porque no ha acontecido. El presente de los objetos, es a su vez pasado, pues todo tiempo pasado fue contemporáneo al presente que fue. (Ricoeur, 2008).



Figura 11. "Estudio de cabeza"

En la búsqueda del objeto existente, la experiencia suspendida despierta la búsqueda de un lugar común, que desde lo desconocido emerge dispuesto a ser experimentable, donde no se ponen en duda las condiciones para que ocurra la práctica y la comprensión del sujeto.

La realidad del objeto se experimenta por la aceptación, el consentimiento y la participación del sujeto. En esta diferenciación fundante donde el tiempo se precisa en los artefactos, surgen algunas interrogantes para determinar la situación temporal del objeto y el objeto bajo la condición museal.

¿Cuánto de lo existente en un museo realmente se puede exponer y ser experimentado?; ¿cuánto de lo existente en un museo sale del depósito y es expuesto alguna vez?

Los museos tienen temáticas y guiones que conducen el campo narrativo al cual se suscribe, y que se nos presenta en sus vitrinas. Las colecciones se van conformando de objetos a veces expuestos (exhibidos), y de objetos a veces enajenados. Los objetos que lo conforman son en sí mismos conocimiento, y en un permanente acontecimiento acumulan datos de sus estados materiales y de sus transformaciones significativas.

Según García Canclini (1993), un objeto exhibido en un museo también habla acerca de lo que no está en exhibición, vale decir que existe un reflejo capaz de retener el sentido y la visualidad entre ellos, lo que a su vez es posible de deducir frente a la vitrina. En el acercamiento desde la sala de exposición, el depósito o desde el catálogo se manifiesta la presencia de datos disponibles, encabezados por preguntas consistentes en desentramar los sentidos y los estados simbólicos de las obras de arte, conocimiento de acercamiento e instrucción que no es otra cosa que generar información más allá de la acción y de la estructura del procedimiento conservacionista.

Es la condición, que por inherente que parezca, del proceso “normal” y constituyente de la institución museal la que afirma lo extraordinario, los sentidos objetivos, situándose como responsable y tutor de la historia del objeto. El museo refugio de relatos, es el tutor que recibe, guarda, resguarda y acumula.

El museo es “historia” y utiliza dispositivos para la protección, imponiendo distanciamiento (Déotte, 1994); un principio de respeto enunciado por la institución que tienden a la estetización del objeto expuesto y a la detención de la valoración de los que quedan almacenados, así se configuran estos espacios como conservatorios del saber. Se enajenan en ambas condiciones y se proponen como herramientas de comunicación, temporalmente inscritos apelan a la veracidad histórica que sustenta su exhibición; así el museo puede revelar ilimitadamente, presentando una nueva lectura

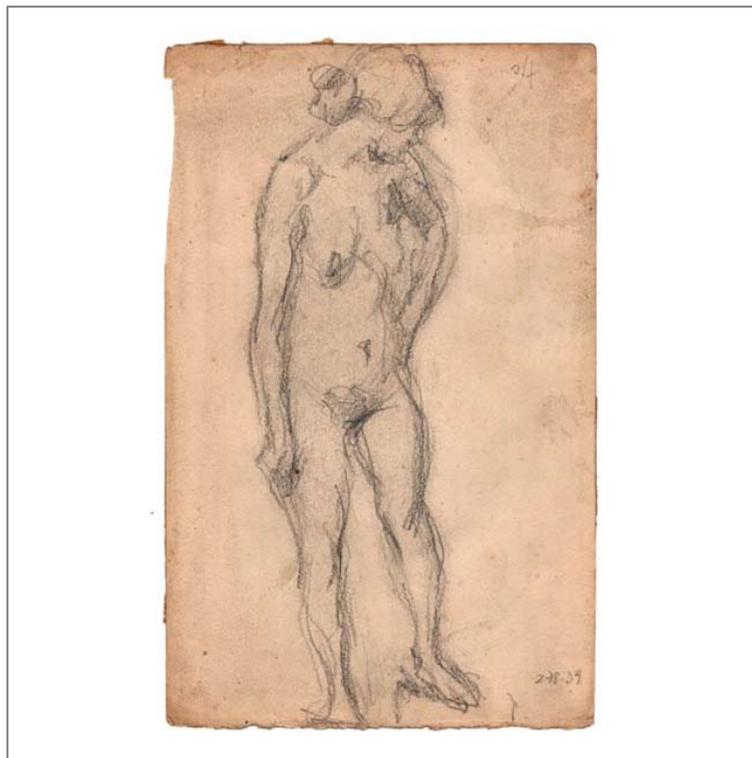


Figura 12. "Desnudo mujer"

y una renovada inscripción contextual que extrae a los objetos para presentarlos libres de todo destino preestablecido.

Al amparo del museo se escriben las obras de arte, las expuestas se estetizan, releen y se actualizan, las que se encuentran en depósito quedan bajo el amparo del tiempo detenido, es la suspensión del objeto en un tiempo pasado.

Los museos tienen cierto tipo de juicio que privilegia la singularidad del acontecimiento del que surge el objeto, es una emergencia que la entendemos como el tiempo número dos de las obras de arte, momento en que el artista y los medios reconocen su pertenencia, esta circula participativamente por los espacios (establecidos) insertándose en el discurso crítico de la escena, texto que sostendrá el

ser de la obra. La autenticidad del reconocimiento se erige como la condición necesaria para que la permanencia (tangibles o intangibles) sirva como una justificación para exteriorizarlos.

El sujeto en su relación con la cultura material manifiesta dinámicas de uso ligadas al origen y futuro de los objetos que conforman su universo, cada una de ellas participará en el proceso evolutivo del uso y desuso.

Entendemos como uso la capacidad de apropiación y valoración de las creaciones (indistintamente) que tiene el ser humano. Cada uno pertenece a un grupo de objetos según su contexto funcional, o bien dentro del conjunto de valores vinculados subjetivamente. La asociación de objetos es parte de nuestra capacidad de agrupación, como en un proceso de socialización, podemos asociar y comprender significados culturales contenidos de forma grupal o individual.

Las relaciones del sujeto y los objetos...“cumplidas a través de instituciones, reguladas de acuerdo con los objetivos generales del sistema social, son las que determinan por qué características algunos hombres y algunos objetos serán reconocidos como artísticos..., en las sociedades contemporáneas por ninguna de estas razones sino por el placer que despiertan, por su originalidad, porque radicalizan la sensibilidad y la imaginación”⁶

Según el tipo de apropiación, existen elementos determinantes en el acontecer inmediato y futuro de los objetos, la obsolescencia, el recambio y el olvido. Dependiendo de la acción, del destino y procesos adheridos a estas situaciones, sólo algunos podrán sobrellevar la carga del acontecimiento. La situación pretenciosa sobre los dibujos, es que estos al igual que los relatos históricos son absorbentes, porque el relato que se trabaja no responde a un problema de compromiso con la crítica que se hace de ellos, si no que más bien responden a una dificultad metodológica de su interpretación (De Nordenflycht, 2001).

⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor. “La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte”. México, Editorial Siglo XXI, 1993. pág. 139.



Figura 13. "Figura ecuestre"

El proceso es complejo, las intenciones en la relación del individuo con los objetos afectan los procesos de circulación, pudiendo transformar la estructura y el material. Las obras de arte, como objetos de estudio dan cuenta de la responsabilidad de su interpretación y de su conservación, porque constituyen preexistencias valoradas por la selectividad.

Desde esta situación se ponen en marcha los recursos valorativos, pues asistimos a un hecho visible y legible, la escritura sobre los objetos es un paso en la indagación de su producción. Los cambios y alteraciones, así como los estados simbólicos, pueden estimular interés urgente del rescate del pasado. Independientemente a los fines que conlleva esta recuperación, reciben un sentido que es distinto al inicial, es "otro" que está más allá de la funcionalidad.

En la dimensión cultural hay valores asignados a los objetos que se afectan por el paso del tiempo, el cual actúa modificando y alterando. El conjunto de estos, no es otra cosa que el legado patrimonial que sobrevive (en el presente) y que puede ser conocido. El legado, tiene su duración según la valoración y también por el orden funcional que cumplen. El universo patrimonial se conforma generalmente por los objetos que encierran un valor que debe perdurar en el tiempo, y que al menos resista el descarte y su abolición. El orden de los objetos de la herencia se inicia desde cero, en los que no tienen asignado ningún valor por ser prescindibles; luego están los que tiene un valor temporal determinado por el uso y que casi siempre constituyen un medio en la producción de otros elementos; y por último existen los que están hechos para perdurar en el tiempo, su valor se fundamenta en concepciones sociales, espirituales y psicológicas.

En la perpetuación de la cultura, la herencia, constituida por elementos tangibles insisten en un recordatorio que permanentemente solicita conservarse, porque son ante todo el testimonio físico de un pasado. La conservación solo es posible si se efectúa el proceso selectivo, en la reserva y la mantención integral de las colecciones de los museos, lo demás es responsabilidad de la memoria.

En la interpretación del patrimonio, en el relato entrecortado los fragmentos se corresponden y se complementan, definiéndose en sus partes y aristas. Así desmembrados, se intentan los calces y se buscan aquellos elementos extraviados de la forma, del ojo y de la materia. Es una revelación que no contiene sólo información, sino que busca el entendimiento del objeto y sus tiempos de transformaciones.

Estas acciones conductuales de comprensión derivan del reconocimiento de los objetos artísticos, que utilizan recursos que reasignan el valor a los dados originalmente por el creador y los adquiridos durante el tiempo luego del desprendimiento entre ambos. Resignificación desde el entendimiento del contexto de su sistema de circulación, instancias para reflexionar la situación histórica, contextos asociados y valoración póstuma.

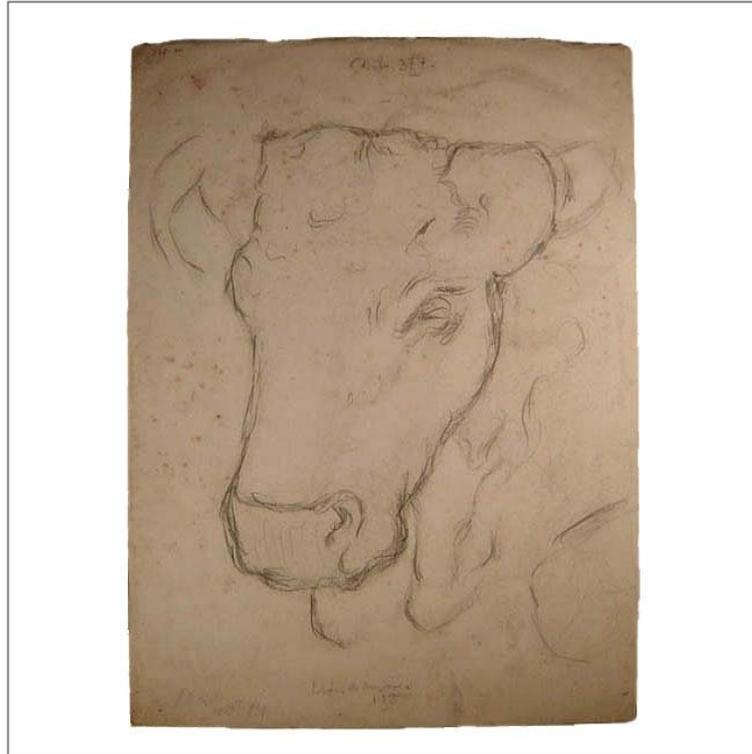


Figura 14. "Cabeza de animal"

“La noción de patrimonio, tal como la entendemos en el sentido de aquello que poseemos, aparece históricamente cuando en el transcurso de generaciones, un individuo o un grupo de individuos identifica como propios un objeto o un conjunto de objetos.”⁷

Los datos que se pueden rescatar, es posible recuperarlos desde los diferentes escenarios. En la superficie de inscripción museal se da la operación retroactiva (entre creador y obra) de puesta en valor, en donde la modernidad se ha encargado de desarrollar programas de identificación y registro.

“Las manifestaciones culturales catalogadas como patrimonio constituyen símbolos del grupo al que pertenecemos, evidencia de

⁷ BALLART, Josep. El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso. Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1997.

nuestra inclusión en una instancia colectiva de identidad a través de la cual neutralizamos la impotencia y la angustia en que nos sumiría la percepción de nosotros mismos como seres aislados en el mundo... La noción de patrimonio cultural es uno de esos mecanismos imprescindibles para la construcción de la identidad en la Modernidad.”⁸

Patrimonio es transferencia de valores trascendidos que son responsables del vínculo entre el pasado y el presente. Frente a esto se puede hacer el recorrido histórico de los paradigmas que ha encerrado los objetivos y las misiones de los museos. El objetivo de coleccionar para conservar mantenido desde los inicios en los primeros coleccionistas, se ha transformado en conocer para conservar, idea que toma fuerza en el siglo XX.

Conocer para conservar es el análisis científico de algo, es la investigación y los procedimientos para lograr su preservación, se pesan, se miden, se analizan estructuralmente, se identifican materiales, técnicas, se datan, y se estudian sus contextos. Sin embargo, bajo las condiciones y políticas que se generan administrativamente, cada objeto que se guarda se archiva como un documento, se enumera, registra y se le asigna un espacio, relegando su existencia al exilio del depósito que mantiene delimitados sus márgenes por decisiones de exhibición.

La responsabilidad es aún mayor, vemos y asistimos al fin material de las obras, cuando están en exhibición se puede asistir a una muerte anunciada porque el proceso es visible al estar puestos en escena, en depósito los objetos tienen una muerte silenciosa, acallada.

No hay renovación del museo desde el punto de vista de la reformulación de los objetivos y de las funciones, aún existe como visión la tutela de colecciones bajo la noción decimonónica, en donde el museo ostenta de las colecciones que resguarda, desplegando en ello las ideas que se forjaron bajo la idea de nación, del ciudadano, de la pertenencia, logran prevalecer las nociones desprendidas del patrimonio. Parte de

⁸ HERNANDO, Almudena. El patrimonio: entre la memoria y la identidad de la modernidad. *Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. (70), 134p, mayo 2009. pág. 89

esta reflexión, es el objetivo actual con que trabajan las instituciones museales y la manera en que perpetúan la cultura del sujeto, instancia que envuelve el tema de la patrimonialización generalizada como moda o como pretensión renovadora. Los museos están desarrollando programas nuevos de puesta en valor e investigación, de sus colecciones, se abren a las comunidades bajo la fuerza imperante que ejerce el pasado por sobre el futuro, se está perdiendo la fe en lo que viene, hay una necesidad exagerada, una obsesión cultural que debiera organizarse en relación al porvenir, pero hoy se está organizando en relación al pasado.

“La tarea del historiador (del conservador) que instituye el sitio común de la nación es de envergadura. Existe por una parte lo que está en su deber exponer y lo que debe quedar en las reservas del museo”⁹

Es en la aproximación a la realidad, donde se reconocen ciertos elementos del contexto museal y el sistema de valores que en el se instauran a través de la historicidad de sus objetos.

Las acciones de inclusión se conforman en operaciones de síntesis, que según el acontecimiento de reaparición permiten designar estos límites priorizando, inscribiendo, rememorando e identificando.

“El objeto de estudio de la estética y de la historia del arte no puede ser la obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían”¹⁰.

⁹ DÉOTTE, Jean Louis. Catástrofe y Olvido. Las Ruinas, Europa y el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994. pág. 27.

¹⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor. “La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte”. México, Editorial Siglo XXI, 1993. pág.17.



Figura 15. "Bach/Minueto"

La identificación es el primer paso de este acercamiento, luego es necesario trabajar en la redefinición de los objetos, estas intenciones pueden ser distintas a las intenciones iniciales. Tanto los temas como las formas artísticas, son parte del conjunto de ideas que el autor expresa, ambas son la primera significación.

Los dibujos, se conforman como el conjunto de obras que (re)aparecen desde el depósito, obras originales en un soporte y medios no comúnmente exponibles y porque asoman como documentos de un estilo, de un movimiento y de un estímulo social de la primera mitad del siglo XX. La limitada información crítica e historiográfica sobre la obra de Luna y de la época, amplía el espectro de reflexión visual e histórica.

"Esta historia no comienza con la llegada de las piezas a los museos sino mucho antes, desde el momento en que el hombre o la mujer que

las crea las entregan o las pierden. Tampoco termina con la instalación de los objetos en las salas de exhibición o en las salas de depósito.”¹¹

La situación histórica que se desprende de ellos, es parte del contexto, des-inscrito, voluntaria o involuntariamente, dentro de los márgenes institucionales. Así el objeto museal es el resultado de las políticas de gestión cultural de las instituciones.

¹¹ QUIROZ, Daniel; OLIVARES, Juan Carlos. El texto roto: fragilidad, itinerarios & la transformación de los objetos de alteridad. Antropología poética de las colecciones etnográficas. Santiago, 2003. pp. s.p

2.2 Documentalidad y Huella

“Pues en este mundo donde todo se gasta, donde todo parece, hay una cosa que cae en ruinas, que se destruye más completamente todavía, dejando aún menos vestigios que la Belleza: es el Dolor.”¹²

Marcel Proust



Figura 16. "Dos figuras"

¹² PROUST, Marcel. En busca del tiempo perdido. 7 El tiempo recobrado. Buenos Aires, Editorial Lumen, 2009.

La lectura de los dibujos de Pedro Luna y su situación en el museo, nos muestran sus signos del tiempo en rasgaduras, desgaste de los bordes, oscurecimiento del papel y manchas; todas son parte del ciclo vital que termina en la desintegración material del objeto. Estas huellas del uso, del paso del tiempo, son movimientos constantes de transformación, implican valores de antigüedad, las que empiezan desde su creación, apogeo, deterioro y posterior renacer. Perceptibles a nuestros ojos se le suma a su valor artístico ya asimilado y valores agregados por ser ante todo documentos históricos.

La actualización de la contemporaneidad del arte es posible en la medida que los objetos se puedan sustentar en la confrontación permanente entre la tradición y los vínculos dejados al olvido. Como suceso importante en esta confrontación se emplaza la inscripción, la supervivencia de las imágenes del pasado cuya amplitud está en la fijación de las marcas que se entienden, se muestran, se adaptan como apoyos y enlaces con lo que trabaja la memoria, (Ricoeur, 2008). El proceso inscriptivo abarca desde las consideraciones formales que afectan la especialidad y la temporalidad, concluyendo con los procesos de registro.

Reestablecer los vínculos interesa desde el proceso de absorción de los objetos en el tiempo y como huellas emergentes cargadas de signos y de estructuras, de este proceso se puede transmitir lo que es capaz de dejar huellas y de lo que puede dejar marcas (en la memoria).

Es en la recepción cuando nos damos cuenta que la obra es una huella de un espíritu (lo que más tarde entenderemos como el aura del objeto), que expuesta a su devenir acusa un crecimiento formal y simbólico, manifestando cierta armonía capaz de descifrar. Es posible abordar esta lectura o relectura de las imágenes desde una postura arqueológica, en que ahondaremos en los espesores del olvido.

El aparecer de los objetos los llevan a la condición de visibilidad como imagen, el proceso es de sorpresa, una interrupción del ritmo. La amplitud del reconocimiento, la irrupción de los dibujos de Luna, delata algunas pausas en el discurso, el mundo está



Figura 17. "Escena Mapuche"

rebanado en pedazos, como fragmentos con poca posibilidad de coordinación, pero que debido a la fluidez de la que somos presa, busca una identificación, una idea de comunidad, -un nosotros- como enunciaría Zigmunt Bauman en "Modernidad Líquida". Las relaciones conforman la existencia y la circulación de los objetos, que afectos al tiempo se disgregan, es en la imagen donde el objeto se logra dispersar, no es en el sentido de su historia, así lo que aparece entrecortado ante el individuo es la imagen, porque en ella chocan y se separan los tiempos con los que se conforma la historia y los modos de la experiencia.

La búsqueda es para fijar, plantar hitos, hacerlo duradero, pues el movimiento actual de las sociedades en esta salvaje globalización hace que los individuos se desplacen a través de cambios súbitos y estímulos constantes, cada vez más animados por la perentoriedad de los elementos y de los hechos.

En la supervivencia de las imágenes y en los fenómenos claves del reconocimiento, se encuentra el conflicto sobre la aparición y lo que sucederá, ambas son rivales del asedio del olvido y por lo tanto de las huellas que pueden dejar. Como materialidad están disponibles para ser recordados, solicitan el reconocimiento, el reencuentro y la retención física e interpretativa. El proceso involucra una inscripción, una marca que es la afección y la impresión, las intenciones de la supervivencia, de permanencia, las relaciones que conforman su misma existencia, lugar donde va a depositar toda la significación que los dibujos puedan atraer y desprender.

En la permanencia frente al cambio, siguiendo lo que Mircea Eliade propone en “El mito del eterno retorno”¹³, es preciso que para la renovación total del objeto este sea acechado por la muerte, por la aniquilación de su sentido y de los restos, para que pueda emerger un objeto diferente, terminar el ciclo y que los sentidos sean disueltos. Así sólo desde la transformación total, del despojo es posible la emergencia de lo otro.

La decadencia, el periodo de declinación en la historia trae el problema de la duración y permanencia de sus elementos, la continuidad como fenómeno es afectada, manifiesta los cambios, las transformaciones y asume la crisis.

La declinación es un concepto asociado a la decadencia que se mueve desde un resbalamiento, que precede la caída y el desmoronamiento de los conceptos de los sentidos y lo físico, lo último es el objeto arruinado, es la catástrofe y la desesperanza.

En el arte se asumen varias conductas de apreciación que determinan el tipo de valor histórico que se le asignará (Riegl, 1999), entendido como la restitución por medio del saber de la amplitud de su cultura de origen asociado a su momento de creación e inscripción de la escena artística y, el tipo de valor asignado en el tiempo asociado a su devenir. En las vicisitudes de la historia, la restitución y la vuelta al sentido se hacen a través de la continuidad, lo que se percibe es justamente eso, la prolongación y las transformaciones de la imagen. La continuidad de la duración es un

¹³ ELIADE, MIRCEA. El mito del eterno retorno. En LE GOFF, JACQUES. El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1991. 275p



Figura 18. "Torso y desnudo masculino"

concepto afecto al movimiento (movimiento del cambio), lo visible a partir de esta actividad sería la prolongación siempre en circulación y no la imagen de la ruina ni la ruptura a la cual alude.

Podemos guiarnos y comprender el proceso comparando en el crecimiento del individuo y su duración en el mundo, para medir los procesos históricos que se han interpretado de la misma manera en que el individuo atraviesa y supera los periodos de su existencia, estos son el nacimiento, crecimiento, apogeo y declinación, hasta llegar a la muerte y su desaparición. El fin último, como una escatología, comprenden la muerte como parte del proceso de la vida. Para el surgimiento de un nuevo significado es necesario terminar el ciclo, es el *sturm und drang*, que es la tormenta, la tempestad y la muerte, luego, el impulso, el arrebató y el devenir. La transformación que es parte del movimiento, la representación de un fin, también es muerte y transmutación, el *stirb*

und werde, que es la conversión, el cambio luego de terminado el ciclo, muerte y transfiguración.

El origen y el vestigio son los dos extremos por los que transcurre, el primero es el inicio, el otro es el momento del reencuentro, la prolongación del espacio y del tiempo, entre ambos existe una imagen que es posible percibir, desde el aparecer y el reaparecer. En el tiempo entre que el objeto aparece y es presentado por su autor, un nacimiento, sigue una vida, luego crece se expande, luego madura y asienta su sentido para envejecer y morir. La continuidad de estos ciclos solo está asegurada si cada uno de los estados devenidos no se encierran en sí mismos, pues el tiempo es movimiento que tiende siempre a volver a sus orígenes y comprende siempre la muerte como parte de la vida.

En el intervalo entre el nacimiento y la muerte, el espacio desde el crecimiento hasta la declinación y la decadencia, están las huellas, que son los resultados de procesos históricos, sociales y culturales capaces de transformar y dejar marcas. Es posible reconocer estas huellas porque en sí mismas son información, contienen datos, inscripciones y testimonios.

Según Winckelmann, una fuente será siempre un hecho cuando refiere a una obra. Las fuentes son instrumentos que dan fe del carácter documental, dan legitimidad y asisten las tareas de definición. La apropiación de los hechos hace resurgir la transferencia, la evidencia de esto son los testimonios que se enmarcan en el acontecimiento particular, los hechos y sus evidencias testimoniales se relacionan por el vínculo y su contexto.

“El proyecto de organizar una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil es propio de nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopias propias de la cultura occidental del siglo XIX”.¹⁴

¹⁴ FOUCAULT, Michel. “Los espacios otros” Revista Astrágalo, (7), Septiembre, 1997.

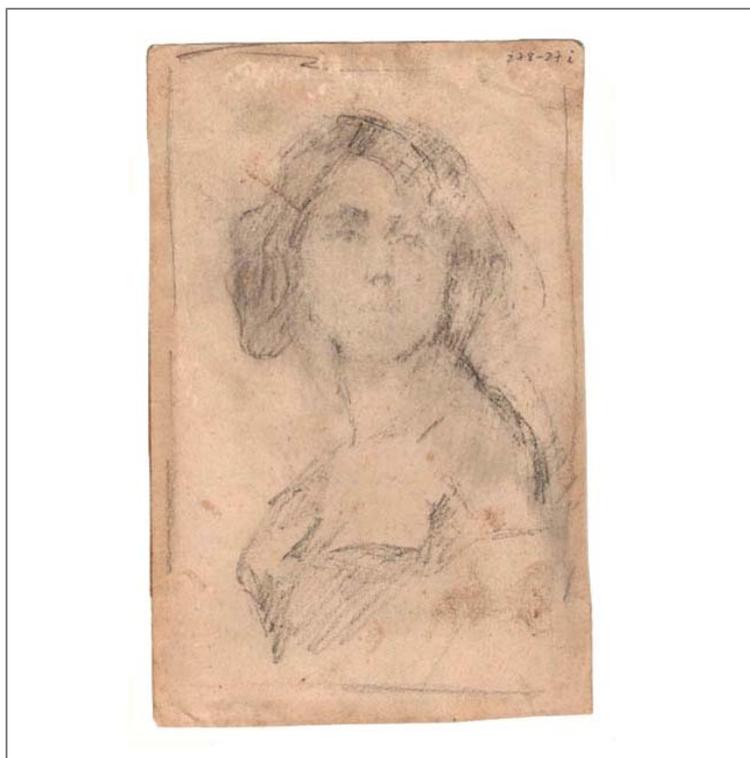


Figura 19. "Retrato"

La aproximación instrumental en el análisis recoge antecedentes de la fisonomía, de los recursos interpretativos. La información es concreta, la vinculación promueve la sistematización de las referencias en organizadas fichas descriptivas con estandarizados conceptos para registrar.

Estas aplicaciones son instrumentos o técnicas de recolección de datos, en donde se describen sus características, las formas y las condiciones de aplicación. La clasificación de la información que se extrae y su metodología, son recursos que guían la identificación correcta del valor de los objetos seleccionados para ser bienes patrimoniales.

En el siglo XIX comienza el tiempo clasificado de las cosas (Foucault, 1971), metodologías para el ordenamiento liberado de la racionalidad clásica, apuntando a una necesidad de escribir verazmente, de identificar y documentar toda la información.

“Instauración de archivos, su clasificación, la reorganización de las bibliotecas, el establecimiento de catálogos, de registros, de inventarios representan una nueva sensibilidad respecto al tiempo, al pasado al espesor de la historia, una nueva manera de introducir en el lenguaje ya depositado en las huellas que ha dejado un orden que es del mismo tipo que el que se estableció...”¹⁵

El levantamiento de las referencias se detecta en el territorio común de una realidad concreta, se identifica, se registra, se cataloga, y por sobre todo se debe privilegiar el uso de los objetos como fuentes documentales. Esto es un deslizamiento que intenta anudar la mirada y el discurso como una nueva forma de hacer o escribir la historia.

Al enfrentar la situación del objeto, sea artístico o histórico, en los contextos referidos, aparecen como fragmentos de la realidad dispuestos a probar las relaciones que el sujeto tiene con sus creaciones. En el desarrollo de las sociedades y en la medida que ciertos valores sean los más considerados, son expuestos a una valoración selectiva de sus cualidades y utilidades. En virtud de sus potencialidades se distinguen referencias claves testimonios que ayudan a poner en cuantía sus principales y más relevantes características.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. Las Palabras y las Cosas. México, Editorial Siglo XXI, 1971. pág. 132.

2.3 La Memoria

“Nuestra época es de aceleración de la experiencia del imperio de lo efímero, de ascenso a la insignificancia”.¹⁶

Zygmunt Bauman



Figura 20. “Figuras en paisaje”

¹⁶ BAUMAN, Zygmunt. Modernidad Líquida. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

En la fenomenología de la memoria la presencia de lo ausente como suspensión de un punto de la realidad se desplaza hacia una interpretación del pasado, pero ¿cómo podemos entender el presente del objeto, su experiencia, sus anhelos y sus compromisos?; ¿cómo el objeto puede emerger desde el pasado en un contexto nuevo?; ¿se puede reconocer la memoria que reclama?

En el dominio de lo verificable en el tiempo, la memoria surge como una posibilidad capaz de decantar el pasado y de representarlo, es decir, entender la memoria como el montaje del tiempo. Didi-Huberman, en “Ante el tiempo” (2005), señala que la concepción de la temporalidad no corresponde al pasado, sino que a la memoria...” es la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador interroga, no exactamente -el pasado-”¹⁷, es la capacidad de circular en el tiempo, es el movimiento, el tránsito y la circulación.

En la modernidad, la memoria tiene configuraciones culturales particulares que emergen desde la historia, “la desesperación de lo que desaparece, la impotencia para acumular el recuerdo y archivar la memoria, el exceso de presencia de un pasado para siempre irrevocable, la huida loca del pasado y la congelación del presente, la incapacidad para olvidar y la impotencia para acordarse, con el tiempo, del acontecimiento”¹⁸.

En la perpetuación de los objetos, la operación de preservación física y en su trascendencia histórica, existe una dificultad para establecer la memoria en la representación del pasado, porque aparece expuesta a las amenazas del olvido y como depositaria del antecedente para llegar al conocimiento, un documento, un testimonio y un fundamento.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, George. Ante el tiempo. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2005. pág. 40.

¹⁸ RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008. pág. 504.

El dato entrega información del objeto, es el lugar lleno de información que nadie asume y se hace cargo más allá de lo instrumental, es el hecho o el acontecimiento sucedido, y la huella de su contenido es la inscripción o impronta que ha dejado (Déotte, 1994). Sobre estos efectos, los vestigios operan dos tipos de olvido: olvido activo y el olvido pasivo. La huella tendrá una superficie de inscripción, de registro o de archivo que abre las posibilidades del recuerdo. Las referencias permiten interpretaciones o significaciones variadas, de acuerdo a la ideología con que se pretenda reconstruir el pasado o la historia.

Los problemas que enfrenta la historia de cada objeto de museo no corresponden exactamente a la falta de información del proceso de documentación, ni tampoco refieren a la condición del espacio y del tiempo, a la lejanía; si no más bien, a los problemas que radican en la inconciencia del tiempo (Didi-Huberman, 2005), en donde el rol del historiador es complejo y sobrecargado de responsabilidad, porque debe interpretar e informar a partir de una situación que implica ser dinámica y ante todo responsable de la verosimilitud de los testimonios, del reconocimiento y vinculación material.

En cuanto a la materia, es posible que se haya transformado, procesos que indujeron cambios y transformaciones en los dibujos. En el presente estas afecciones materiales se comprenden en la correspondencia de los movimientos que el sujeto asigna a sus elementos de desarrollo sucedido en el intervalo desde la creación y la práctica, lo que perdura no es otra cosa que el estado transformado.

“Con el paso del tiempo se pierden los lazos tangibles (las obras, los objetos), y también la memoria, que ponen en contacto a las personas y los colectivos con el pasado y las generaciones precedentes.”¹⁹

¹⁹ BALLART, Josep; TRESSERAS, Jordi. Gestión del patrimonio cultural. Barcelona, Editorial Ariel S.A., 2005. pág. 15.

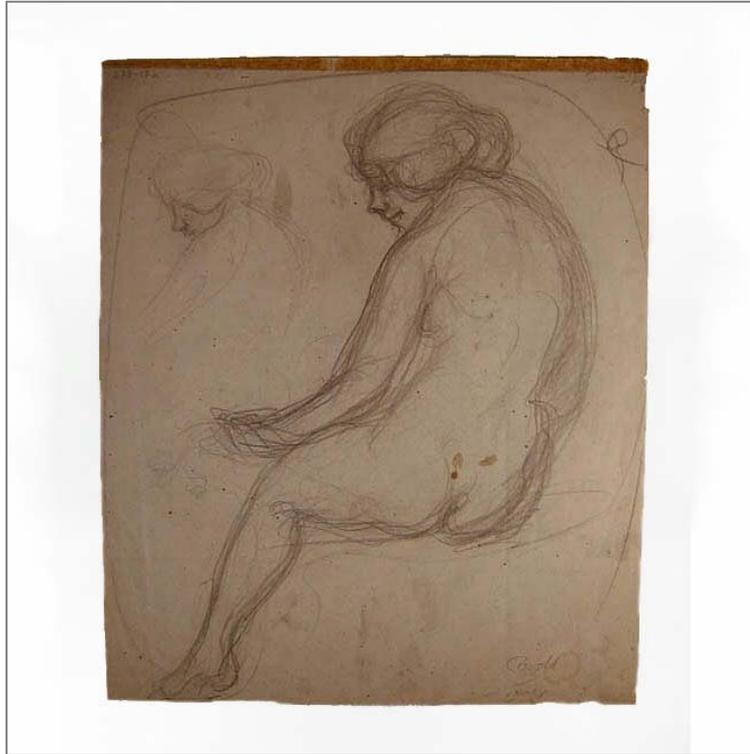


Figura 21. "Desnudo sentado"

El paso del tiempo trae al presente diferentes nociones bajo el concepto de pasado, podemos identificar, conocer o reconocer la información manifiesta u oculta. Un elemento importante que debemos distinguir es el sentido de la continuidad del legado que nos ha sido traspasado, elementos de identidad y cultura (Ballart, 1997). En la ausencia del objeto íntegro, los acontecimientos, la información (de la que nadie se hace cargo) están condenados a regresar eternamente, su recuerdo no es elaborado, constituyéndose en lo inmemorial. Lo que permitiría la inscripción del acontecimiento o eventualmente su ruina. Al no existir la huella, lo que Déotte denomina el olvido activo, precede a la memoria y condiciona al tiempo. El olvido activo opera después de conocer un hecho, así es imposible olvidar lo que no se conoce.

“Este olvido originario es el que permite la inscripción que el tiempo se encargará de confirmar o de borrar... la memoria es un asunto de artificio, y por lo tanto, necesariamente de olvido; que presupone siempre olvido.”

20

La inconciencia del tiempo que nos habla Didi-Huberman llega a través de nosotros en las huellas materiales, en las irrupciones, en los malestares, y en la discontinuidad de los hechos de la historia.

Reconsiderando una visión sobre el aparecer de las imágenes, la memorización posibilita la repetición (la memorización posibilita todo archivo), como pulsión de muerte y de destrucción. Desde la Historia del Arte existe un régimen de lo visual que tiende a congregarse lo real con la pérdida, y que luego debe trabajar forzosamente entre el documento, el vestigio y, lo que queda oculto e inaparente. La memoria y la percepción hacen que el objeto sea accesible en tanto que pueda ser memorizado y ordenado, enfrentándose a la experiencia de lo visual en donde la destrucción, las lagunas materiales pueden apreciarse en lo que se puede filtrar. La percepción visual abre una división entre los vestigios, entre la pérdida y lo que está en riesgo, así devela la falta de escritura como posibilidad de hacer legible y redimir al objeto, de manera que este emerja como un hallazgo visual.

El paso del tiempo es ir desde el futuro, por el presente al pasado como enuncia San Agustín, pues la memoria se relaciona y se orienta en el paso del tiempo, es una orientación que puede tener un impulso desde el pasado al futuro o desde el futuro hacia el pasado teniendo como lugar de inicio el presente. El movimiento parte de la búsqueda, de una mirada interior, una conciencia de sí, de identidad, de relación y de inscripción. Este proceso, antes mencionado también tiene que ver con el proceso y las formas en que se constituye la memoria, como búsqueda, como circulación y reconocimiento.

²⁰ DÉOTTE, Jean Louis. Catástrofe y Olvido. Las Ruinas, Europa y el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994. pp 30-31.



Figura 22. "Figuras en paisaje"

La inscripción enuncia un transcurso hacia el reencuentro, el reencuentro es un reconocimiento, y reconocer es aprobación. Así en el encuentro con las obras de Luna, la inscripción es un registro de la realidad y de su significancia, es una aprobación de la existencia del objeto.

No obstante, el recorrido de la memoria va desde el recuerdo a la rememoración, una reminiscencia, para llegar finalmente a la memoria reflexiva que no es otra que la memoria de sí mismo, Paul Ricoeur en "La Memoria, la Historia, el Olvido" (2008) define que la problemática común, entorno a un análisis dirigido hacia los objetos de memoria, estaría dada en la fenomenología de la memoria, la epistemología de la historia y la hermenéutica de la condición histórica. Estas líneas son las que prefiguran

la representación del pasado, porque el olvido sigue siendo la amenaza constante de las formas de memoria y de las interpretaciones de la historia.

El olvido es un peligro para la memoria, es una laguna, la memoria esta constantemente luchando para no olvidar, la aceptación del nuevo estado de las cosas, sin duda es el triunfo sobre el olvido, es el reconocimiento de la identidad que se empieza a configurar. Así, acordarse de el objeto es una situación de aceptación, todo lo que retiene la memoria está sujeta a olvidarse, a sepultarse.

En este punto es posible volver a preguntarnos, como parte de los momentos de la memoria, ¿de qué hay recuerdo?, ¿de quién es la memoria?, prevaleciendo la pregunta del objeto por sobre el sujeto, que en su búsqueda recolectora transita por el pasado, desde el hecho objetivo hasta el hecho de la memoria, suponiendo un movimiento. Son los trapos del mundo los que aparecen según Walter Benjamín, el sujeto desde la historia ha de convertirse en el traperero de la memoria, recorre el pasado recogiendo lo que no se ha escrito, hablado y lo que no se ha mostrado, los resultados, lo que encuentra, son sucesos reminiscentes evocadores de lo anterior en el tiempo.

Es el deseo de pasado que recorre nuestra cultura y que logra con la memorización y con la musealización el anhelo de estabilidad frente al vértigo, movimiento que caracteriza la cultura globalizada. Por medio de estas prácticas, la experiencia temporal se afirma en una supuesta solidez, la memoria es necesaria para la construcción de un futuro de carácter local dentro de la globalización.

Los relatos se van articulando entre el vínculo del pasado y el presente, mutuamente la memoria y la identidad frente a las temporalidades de los objetos toman los fragmentos de la totalidad que se ha perdido. Las imágenes que se entienden bajo la noción de tiempo, tienen un flujo estético imposible de disimular, plantea diálogos con sus distintas temporalidades y realidades desplazadas, refiriendo al privilegio de la imagen, su realidad anacrónica y sus fases evolutivas.

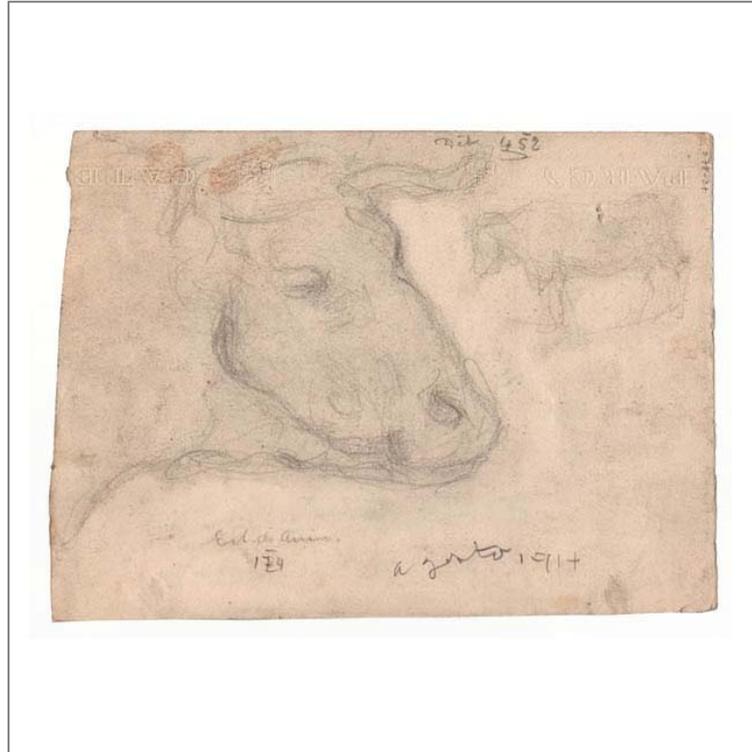


Figura 23. "Apuntes vacunos"

"La imagen, del objeto, está abiertamente determinada respecto del tiempo..., la visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su memoria, es decir, de sus manipulaciones del tiempo cuyos hilos nos descubren mejor al artista..."²¹

Los objetos ante nuestros ojos han persistido en el tiempo portando información, almacenando datos concretos y elementos subjetivos. De manera permanente la han contenido, reforzando la memoria tan frágil de los sujetos al transmitir los testimonios del pasado con el cual tienen relación. Nuestra memoria, vacilante, se puede extender

²¹ DIDI-HUBERMAN, George. Ante el tiempo. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2005. pp 22-23.

desde la conciencia del presente a la del pasado, no obstante es débil y depende de ciertas maniobras de retención que contengan, conserven y perpetúen.

Así, la memoria acude a los objetos para anclar en la conciencia sucesos pasados. Este recurso posibilita la relación entre el mundo material y el contexto, cada uno se contiene en el otro, existe, se sustenta en los hechos y en los elementos que lo constituyen. Esta historia decantada es verosímil porque es memorativa, al aceptarla se produce su anclaje en el inconsciente del individuo, dejando entrever en sus elementos interpretativos su dimensión desfasada o anacrónica.

Hay actividades que ayudan a la producción de esta interpretación, las que pueden por medio de sus recursos ser capaces de mantener en el tiempo la memoria, es organizada en tanto se estructura dentro de ella, como recuerdo y bajo la sensación de pasado. Los dibujos fueron desestimados porque había ausencia interpretativa de la producción y de la circulación de las obras de arte.

Finalmente no se tiene memoria escrita de los dibujos, esta falta los deja fuera de la inscripción en la historiografía del arte nacional, sólo es posible el encuentro a partir de la búsqueda de su experiencia. Recogiendo lo que expone Didi-Huberman sobre la historia del arte al hacerse cargo de todas las experiencias, concluye con la siguiente pregunta, ¿hasta dónde puede llegar la capacidad de olvido de una disciplina tal como la historia del arte respecto de sus propios momentos originarios?²², pues ¿hasta dónde puede una disciplina responsabilizarse de la juventud de sus acciones o del blindaje de sus sentidos?

La reflexión está en el transcurso entre la naturaleza intrínseca de la historia del arte, en la decadencia del objeto de museo que va hacia el aparecer, es esa acción revisionista de la tradición que intenta redescubrir los objetos artísticos en un acto de reivindicación, un cuestionamiento del objeto que hace confrontarlo con la actualidad

²² DIDI-HUBERMAN, George. Ante el tiempo. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2005. pág. 225.

de la producción, de la escena artística, con sus recursos y lecturas, contemporaneizarlo hasta devolverle su lugar.

Evocando nuestras vivencias pretéritas, la memoria se extiende en el tiempo, desde el presente, en la realidad. La debilidad del recuerdo depende de la relación concreta que se puede tener de entre y con los objetos de museo, sólo desde ahí es posible evadir la muerte, que no decline; pues el tiempo y la memoria son nociones subjetivas que buscan la realización material, y que constantemente deben enfrentar la lucha en contra la amnesia. O bien, son los objetos los que buscan su trascendencia en lo intangible a través de la perpetuación en el tiempo y de la rememoración.

2.4 Significación Aurática

“Cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir.”²³

Jorge Luis Borges

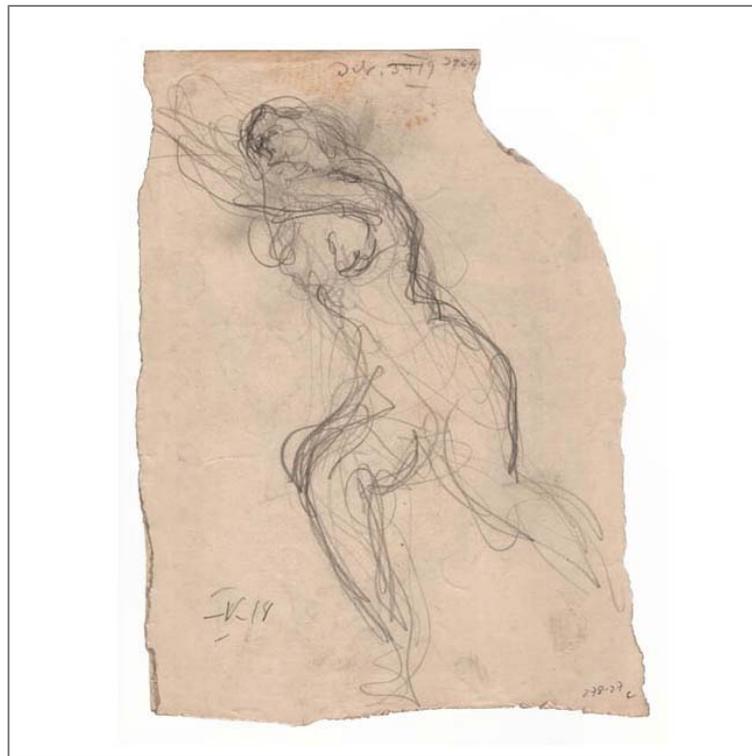


Figura 24. “Figura c (mujer)”

²³ BORGES, Jorge Luis. El hacedor. Barcelona, Alianza Editorial, 1998. pág.14.

En la evidencia autónoma y en el valor duradero del humanismo, los testimonios o huellas del individuo no envejecen, son vehículos de comunicación y aparatos cuya intención de ser, (en este caso artística), se influye de nuestras actitudes y de las experiencias históricas. Someterlos a un análisis “arqueológico” en cuanto existe materialmente y sobre todo en la medida que son portadores de un significado, es un interés por la realidad y por reconstruir las intenciones en términos que impliquen conceptos teóricos formales.

Se deben descubrir las particularidades del estilo no como datos mensurables o de cualquier otro modo determinables, ni aún como estímulos de reacciones subjetivas, sino como aquello que da testimonio de la producción creativa y del análisis que el artista desarrolla y manifiesta (Kultermann, 1996). La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio, permite el entendimiento del *decoupage* teórico para facilitar la reflexión.

Antes del encuentro y del aparecer, los dibujos de Pedro Luna no eran problema para la historia del arte, porque no había inscripción, no había un reconocimiento de su permanencia y de los aspectos documentales que los sitúan como piezas excepcionales. En la reaparición del objeto se logra el primer paso de la inscripción, la cual estará bajo las nociones de otro significado, por medio de una nueva investidura, asunto que comienza a designar una dimensión y una especificidad de lo otro.

La traducción y la nueva lectura del objeto se comprenden produciendo el alejamiento y desde una postura extraída de la carga histórica, para así promover la instancia que guiará hacia el punto de problematización de su nueva condición. El distanciamiento posibilita y a su vez presiona por medio de la distinción del problema del apareamiento para que el objeto devenido entre al mundo, penetre en el presente y pueda involucrarse desde las metodologías de actualización. Todo reconocimiento del objeto y su imagen es posible desde la situación contemporánea del individuo, desde su ubicación en el contexto y en la posibilidad de pensar la contemporaneidad del objeto. La problematización está en la solicitud siempre abierta de la imagen inacabada y por su significado que emerge desde el fondo de sus sentidos.



Figura 25. "Dos figuras"

El fenómeno es el reconocimiento del destino alterado de lo que vuelve como aura. La definición está en el encuentro, momento fenomenológico de reconocimiento, que tiene capacidad de transferir información y la cualidad de despertar. Esto no tiene que ver con algún tipo de resucitación del objeto y de su imagen, sino más bien con un despertar de una ensoñación que por la memoria logra manifestar su supervivencia.

La manifestación se hace presencia desde la lejanía, y consciente de las huellas de su paso y de esa existencia hace de la experiencia un momento epifánico que hace emerger al objeto para presentarse con una nueva narración. La falta de reconocimiento de la imagen saliente es lo que para el individuo se torna un problema. Los dibujos temporalmente son impuros, complejos y sobredeterminados, por eso hay que descubrir el hallazgo, abrir el pliegue para contemplar sus cualidades, así dejar

emanar los sentidos, un tratamiento arqueológico para comprender el vestigio y la inevitable sedimentación. Lo que se preserva es un momento epifánico en su magnitud, pues podríamos pensar que esta situación puede volverse constante, una aparición reiterativa, una emergencia, una exposición.

La emergencia del objeto museal, como una epifanía, se sustenta bajo la noción de memoria, en el trabajo de comprensión de la imagen acontecida del objeto, la unión de elementos hace del aparecer un impulso de reconversión del tiempo histórico. La experiencia de la imagen y su revelación se puede entender como “la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar.”²⁴

Benjamín dice que la mirada poética iniciada por el saber es imposible de abordar por el observador ignorante. La comprensión de los restos nos invita a la interrogación, a la problematización siempre respaldada por esta capacidad poética de los iniciados. Por medio de la capacidad poética podemos conocer lo futuro, entender el pasado por sus elementos que perduran como ruina, sencillos vestigios, emergencia como fragmento singular y como acontecimiento irrepetible; hace que la historia del patrimonio permanezca, sea capaz de develar, releer los vestigios y las formas de los objetos.

En la frontera del presente se articulan los posicionamientos culturales, esto es una cuestión espacial en constante tránsito, momentos más allá de las narrativas de la subjetividad, pensamos desde el sujeto y elaboramos estrategias de representación a partir de este límite, una periferia audaz de fácil desplazamiento que nos da el derecho a significar y dar valores. El distanciamiento que genera esta frontera y la emergencia de las experiencias abre espacios para valorar el presente y dar sentido al pasado.

²⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1999. pp 68-69.

¿Qué experiencia se puede tener de lo ya arruinado?; ¿qué otra huella puede dejar que no sean más que cenizas?

Un interés objetual es captar el espíritu y la vida de la materia, motivación que se ha desarrollado fuertemente en el siglo XX y que se inicia en Europa en el siglo XIX con los afanes conservacionistas. El museo actual, sigue pensando una tradición a partir del coleccionismo decimonónico, tal vez es su propia necesidad de mantenerse sujeto a la memoria siempre asediada. Las adaptaciones son exteriores, en la exhibición, por lo tanto es superficial. Se puede entender, detrás de la vitrina, que la construcción conceptual actual sigue reduciendo sus objetos a una hibernación que no es otra cosa que la muerte y la aniquilación, situación que invierte el sentido exponencial, a una reducción parecida a la muerte.

¿Cómo transformamos la mirada hacia el objeto para que posibilite ver esa imagen nueva? Nuestra capacidad radica en poder dirigir la mirada, ser capaces de vivir la transferencia y deslumbrar el sentido otro de la imagen, comprender su aparición y sus transformaciones, así buscar evidencias históricas en imágenes patrimoniales que condensen elementos lejanos. Comprendiendo que no se trata de un futuro inmediato ni determinado; pues según Benjamín no hay nada que esté más sujeto a transformaciones en los objetos que el sombrío espacio del porvenir donde fermenta.

“Las imágenes conservan su fuerza activa sólo si se las considera como fragmentos que se disuelven al tiempo que actúan... poseen un sentido sólo si se las considera como focos de energía y de intersecciones de experiencias decisivas”.²⁵

²⁵ EINSTEIN, Carl. Aphorismes méthodiques. Document 1929. En DIDI-HUBERMAN, George. Ante el tiempo. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2005. pág. 269.



Figura 26. “Apuntes de mujer, apuntes hombre”

El momento actual es una constante tensión entre la valoración y las conductas estéticas, podemos acercarnos a la situación devastada, a la ruina, desde un nivel en donde el objeto acicatea al sujeto y, un segundo nivel en donde como metáfora de la conciencia del sujeto, la humanidad se autorrefiere a sí misma en los otros. (De Nordenflycht, 2004). Esta capacidad de denominar al objeto como otro en sí mismo, es la representación, o más bien presentación, del pasado que está ausente.

Se debe dar significado a los objetos, un “susurrar al oído”, y desde la historia que es pasado y constante presente, mirar atrás con ojos de hoy, trayendo a la vida lo que había muerto. Las obras de arte, tienen características propias, entre ellas está su disponibilidad de interpretación abierta y una pluralidad de significados. El pasado que

persiste en el presente lo logra a veces con figuras ininteligibles incapaces de descifrar, la desesperación de lo que desaparece puede significar que se mal entienda, pensando que la falta de presencia de un pasado es una situación irrevocable para siempre.

La presencia cercana, la relación con lo otro, hace notar la naturaleza de sus defectos, la exclusión y la reducción, esto involucra una transformación que no se puede obviar, es imposible no descubrir los deterioros, testimonios del uso y de la maniobrabilidad. Estos sucesos describen cambios (tangibles e intangibles) que han actuado sobre la materia y se han sumado a ella también, modificando y alterando la situación original, lo que tenemos ante nosotros no son con exactitud los mismos dibujos que hizo Pedro Luna a principios de siglo XX, a su creación se han sumado otras acciones, el papel que eligió, el carboncillo y la sanguina se han afectado. El resultado es un objeto transformado, que no es otro, pero que tampoco es lo mismo que fue en su antigua utilidad.

Entonces, después del acontecimiento del aparecer, el objeto se puede parecer a sí mismo, a lo que el destino le había prometido. Cuando su lugar de aparecer en este caso es el museo, lo que aparece es lo que se ha convertido en imagen (que es lo que tiene posibilidad de ser), en un destino que hace ingresar en otra temporalidad. En el momento que irrumpe el objeto desde el museo, se hace ver, mostrándose lo que no ha sido visto.

Como un objeto transformado, se aprecia el “aura de la ruina”, que según Déotte es la máxima extrañeza y a su vez es la más cerca presencia, una comunicación íntima que impresiona, que suspende al objeto y que está preparada para la interpretación actualizada. Se trata entonces de que el objeto aparecido y parecido vuelva a ser la presencia verosímil de lo que está lejano, a través de esta nueva oportunidad, exponiendo y sobre todo reclamando el vínculo que permanece en el anclaje de la memoria.

Así lo que yace expuesto ante nuestros ojos son objetos aparecidos en otro tiempo que es otra época del destino inicial de ellos. En el momento del aparecer, en la

actualidad el tiempo le es ajeno, es la anacronía de la que habla Didi-Huberman, una dificultad con el pasado en la inscripción de los acontecimientos, de su texto y síntomas que hacen circular el sentido de los objetos; las obras escapan a toda contemporaneidad a la identidad del tiempo consigo mismo, un modo de expresar las complejidades de las imágenes, las diferencias las expresiones y las preguntas sin respuestas aparentes, pues abrir la posibilidad del aparecer es una propuesta para definir, cerrar o callar la historia bajo el tiempo. Se devela el desfase y se pregona su resignificación.

Estas formas de voluntad, son el sentido de la obra que se mantiene de manera inmanente, se reconoce en sus características formales que en el tiempo son posibilidades humanas de constituirse, con contenidos temáticos o significados, en conjunto a las formas o modos de presentación.

La asimilación y la reflexión de dotar de sentido a estas obras, como una recuperación de testimonios de un acontecimiento del pasado, es un ejercicio de valoración, es identificar la obra de arte en vez de considerarlo un objeto de estudio arqueológico, para evitar el anquilosamiento del pensamiento, el arraigo perdurable; de esa manera lo que está del otro lado, sumergido, oculto, enterrado y ajeno, pueda salir y ser presente, vale decir, una capacidad de presentación de las imágenes y de sus des-tiempos.

Los objetos se desenvuelven en una red de significaciones póstumas, buscan una superficie de inscripción basada en la pesquisa, en la identificación del testimonio y en la comparecencia. Los espacios de representación en el carácter político y ético de la institución es el que decide desde la memoria que se recordará y que se legitimará. Los sentidos y los significados de los objetos patrimoniales tienen que ver primero con su condición y su configuración social, que a partir del manejo del significado puede tomar la historia e integrarlos.

De esta manera se atestigua una presentación llena de motivaciones y proyecciones, es una recreación de un tiempo y un espacio distinto, donde se revelan



Figura 27. "Dos figuras de espaldas"

las relaciones asociadas a sus sentidos por los cuales se valorizan. Como figuras de la presencia muestran las articulaciones históricas, las transformaciones, un presente que brota desde la suspensión y que es capaz de develar lo selectivo y lo emergente.

Un momento importante de describir es el reconocimiento del lenguaje, su naturaleza, desde la cual es posible abordar el reconocimiento del objeto como otro. En la experiencia, en el movimiento dialéctico, la otredad del objeto originario a través de su mediación, posibilita la reflexión y el razonamiento, un síntoma que se presenta y no representa, pues hay experiencia porque hay objetos, porque hay documentos, porque existen y pueden ser experimentados.

Encontrar el nuevo significado es hablar de superficies y de reinscripción, la producción de lenguajes se necesita para pronunciar el sentido, “Imágenes y palabras, formas y conceptos, ayudan a trasladar la resignificación de la experiencia a planos de legibilidad donde la materia de lo vivido se hará parte de una comprensión de los hechos...”²⁶ Producir una plataforma de comprensión de los sentidos y los hechos frente a los objetos es romper con el silencio aurático del recuerdo adormecido, así la memoria puede dotarse de instrumentos que descifren e interpreten el acontecimiento de la fractura, ser capaces de reinterpretar después de la ruina y llegar hasta los momentos fundadores y originarios de su creación.

El suceso se asimila desde la visión que Déotte refiere sobre las obras de artes y los eventos históricos, silencio aludido a los objetos y limitado por algún daño que le impide testimoniar o atestiguar su existencia. La belleza surgida del fondo de los tiempos, que según Benjamín asoma como un aura, un fenómeno de la epifanía que origina las imágenes. La aparición altera, modifica la percepción, delata una presencia distinta. Es el devenir del objeto en imagen aurática, es el florecimiento anuncia la decadencia y la sentencia de muerte que se alarga y pareciera no concluir jamás, una sobrevivencia acallada, que se aferra a la memoria como lo único que puede darle la posibilidad de volver a ser sentido, de ser imagen.

²⁶ RICHARD, Nelly. Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2007. pág. 147.



Figura 28. "Dibujo hecho a compañero Fernando Meza"

CONCLUSIONES

Todo testimonio es en sí mismo una forma de evidencia, es una manifestación descubierta y patente que quiere estar vigente, que pretende y reclama ante todo la vigencia. Frente a esto, el surgimiento del fenómeno del objeto de museo como un testimonio, es el aparecer de un elemento pasado, que ya fue, que ya existió y tiene posibilidad de ser en el presente, eventualidad que se puede comprender por medio del análisis interpretativo de su situación desde el origen como objeto artístico, hasta convertirse en un objeto de museo con valor e interés patrimonial.

La emergencia del objeto representa un conjunto de valores que son entendidos desde la contemporaneidad, por lo tanto el objeto en el presente es otro que ha devenido en su forma física, y en su sentido. Las obras de Pedro Luna resurgen como en un acto de poesía, de manera súbita e impensada, como un “resplandor de la imagen donde resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad va a repercutir y extinguirse”²⁷. Gastón Bachelard en la “Poética del Espacio” (1957), enuncia que el acto poético no tiene pasado, que en sí mismo es presente y pura actualidad.

El sentido del objeto museal atraviesa el momento de la selectividad, decisiones cruciales atravesadas por el tiempo y las posibilidades de su descubrimiento, evidenciando el problema de su contexto museal, como momento situacional de inicio de la pérdida y de la transformación de las formas y sentidos implícitos en las obras.

Desde su situación de documento para la historia del arte y desde la documentación de la situación de testimonio, nos encontramos frente a una imagen dispersa cuyas posibilidades experienciales han sido interrumpidas, quedando entonces las huellas del testimonio que en su latente potencialidad de expresión reaccionan ante la

²⁷ BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 1957. pág. 7.

obsolescencia. Efectos de un estado, como un *spleen*, donde la experiencia sometida a una constatación de la irreversible caducidad con el sentido de la temporalidad, hacen que sea constante el sentimiento de permanente catástrofe.

En la interpretación, la fenomenología de la memoria es un recurso que se ha convertido en una obsesión de nuestra sociedad, un sentimiento globalizado; no obstante, la memoria puede ser decisiva para hacer de la experiencia un acontecimiento, la remembranza como el surgimiento para la presentación de los objetos como estructuras que se engendran. Es un acto del tiempo, presupone la omisión y ayuda a reconocer los hechos ya acontecidos.

El tiempo se percibe en las re-presentaciones, porque en nuestro pensamiento contamos con elementos que permiten hacer la interpretación, la prontitud de lo experimentable frente al montón de imágenes quebradas y asomadas desde lo lejano, que gracias a la remembranza perseveran siempre en el límite de su fragilidad.

El sentido que el objeto se esfuerza por conformar frente la vorágine del cambio, quiere triunfar en el proceso de su reconversión, intenta parecerse a sí mismo fluyendo, buscando coordinación en las relaciones renovadas, disgregantes y no acumulativas. La significación para el presente es una acumulación de archivos aparentemente incoherentes, inconexos, que se ponen en movimiento entre los dobleces de historia. El arraigo del significado es posible por medio de la memoria, es el vínculo interpretativo del testimonio del tiempo, que por la posibilidad de ser que el fenómeno rememorativo le otorga, pueden parecerse al momento de origen, así en un acto presencial develan a través de su aura el cúmulo de datos que registra.

Las obras originales de Pedro Luna entran en el intercambio participativo sin una propuesta actual, más bien, vienen a legitimar y a reafirmar un relato artístico pasado, ignorado y no asumido como legado. Así, cada obra se conforma como documento visual lleno de fuerza emancipadora, capaz de demostrar vigencia formal y de contenido.

De manera vivida, cada dibujo emerge como huella traducida de manera equidistante entre el pasado y el futuro sin confundirse, renacen del fondo de la memoria evadiendo la catástrofe por la prescripción, la desidia y el descuido, conformándose como testimonios disponibles para su interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. Infancia e Historia. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A., 2007. 224p

AGAMBEN, Giorgio. El Hombre sin contenidos. Barcelona, Editorial Áltera. 1996. 188p

BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 1957.208p

BALLART, Josep. El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso. Barcelona, Editorial Ariel S.A., 1997. 268p

BALLART, Josep; TRESSERAS, Jordi. Gestión del patrimonio cultural. Barcelona, Editorial Ariel S.A., 2005. 238p

BAUMAN, Zigmunt. Modernidad Líquida. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

BENEDETTI, Mario. Zapping de siglos, Discurso de investidura Doctorado Honoris Causa, Universidad de Alicante, España, 1997. s.p.

BENJAMIN, Walter. Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires, Editorial Leviatán, 1999.

BHABHA, Homi. El lugar de la cultura. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1994. 308p

BORGES, Jorge Luis. El hacedor. Barcelona, Alianza Editorial, 1998.

CALVINO, Ítalo. Las ciudades invisibles. Buenos Aires, Editorial Minotauro, 1974.

EINSTEIN, Carl. Aphorismes méthodiques. Document 1929. En DIDI-HUBERMAN, George. Ante el tiempo. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2005. 382p

DE NORDENFLYCHT, José. El gran solipsismo. Juan Luis Martínez, obra visual. Valparaíso, Editorial Puntángeles, Universidad de Playa Ancha, 2001.

DE NORDENFLYCHT, José. Patrimonio local, ensayos sobre arte, arquitectura y lugar. Valparaíso, Editorial Puntángeles, Universidad de Playa Ancha, 2004. 153p

DÉOTTE, Jean Louis. Catástrofe y Olvido. Las Ruinas, Europa y el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994.

DIDI-HUBERMAN, George. Ante el tiempo. Buenos Aires, Editorial Adriana Hidalgo Editora, 2005. 382p

FOUCAULT, Michel. Las Palabras y las Cosas. México, Editorial Siglo XXI, 1971.

FOUCAULT, Michel. “Los espacios otros” Revista Astrágalo, (7), Septiembre, 1997.

HUYSEN, Andreas. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de Globalización. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora S.A.,

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte”. México, Editorial Siglo XXI, 1993. 162p

HERNANDO, Almudena. El patrimonio: entre la memoria y la identidad de la modernidad. Revista PH. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (70), 134p, mayo 2009.

IVELIC, Milan. GALAZ, Gaspar. Chile Arte Actual. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988.

KULTERMANN, Udo. Historia de la Historia del Arte. Madrid, Editorial Akal, 1996. 360p

LE GOFF, JACQUES. El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1991. 275p

LEÓN, Aurora. El Museo. Teoría, praxis y utopía. Madrid, Editorial Cátedra S.A., 1986. 378p

MADRID, Alberto. Libro de Obras: La habitabilidad del arte. Valparaíso, Ediciones Instrucciones de uso, 2000.

MEMORIA Construida. "et al". Valencia, Editorial Tirant Lo Blanch, 2005. 300p

OYARZÚN, Pablo. Arte, visualidad e historia. Santiago, Editorial Blanca Montaña, 2001.

POLÍTICAS y estéticas de la memoria / Nelly Richard Editora "et al". Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2006.

PRIMER periodo 1900-1950 Modelo y Representación. Catálogo Chile 100 años de Artes Visuales "et al". Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000.

PROUST, Marcel. En busca del tiempo perdido. 7 El tiempo recobrado. Buenos Aires, Editorial Lumen, 2009.

QUIROZ, Daniel; OLIVARES, Juan Carlos. El texto roto: fragilidad, itinerarios y la transformación de los objetos de alteridad (antropología poética de las colecciones etnográficas). Santiago, 2003. pp. s.p

RICHARD, Nelly. Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires, Editorial Siglo XXI, 2007.

RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008. 673p

RIEGL, Alois. El Culto Moderno a los Monumentos. Madrid, Editorial la Balsa de la Medusa visor. 1999.

ROMERA, Antonio. Historia de la pintura chilena. Santiago, Editorial Andrés Bello, 1976. 224p.

SCHULTZ, Margarita. Visión epistemológica de la Historia del Arte. Santiago, Ediciones de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Colección Escritos de Teoría, 2000.