

Singularidades del collage en el trabajo de Patricio Larrambebere, algunas consideraciones sobre la politicidad del arte.

Diez Agustin.

Cita:

Diez Agustin (2013). *Singularidades del collage en el trabajo de Patricio Larrambebere, algunas consideraciones sobre la politicidad del arte*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/657>

El collage en el trabajo de Patricio Larrambebere. Variaciones a partir de la muestra *ferro-carriles argentinos* en el Museo Nacional Ferroviario.

Guillermina Fressoli (UBA-CONICET)
guillefressoli@gmail.com

Agustín Díez (UBA-CONICET)
agusdiez@gmail.com

Introducción

Desde primeros usos por las vanguardias históricas, el collage se instituyó como un procedimiento artístico fundamental dentro de las producciones plásticas del siglo XX. A través de las diversas modalidades que ha adquirido -vinculadas a diferentes procesos creativos-, este recurso posibilitó, y en la actualidad aún permite, reflexionar sobre distintas dimensiones de politicidad que una obra puede adquirir dentro de lo que Jacques Rancière ha denominado como el *régimen estético del arte*.¹

Sucintamente es posible comprender la técnica del collage como el encuentro de materiales heterogéneos sobre una misma superficie, sin embargo desde el *papier collé* de los cubistas o el fotomontaje del dadaísmo berlinés hasta producciones más contemporáneas como la de Martha Rosler, esta técnica no ha dejado de desplazarse a través de diversas modalidades en función de mantener su carácter crítico. En ese marco, Simón Marchán Fiz (1997) identificó una nueva acepción a la que denominó *principio collage*, refiriendo ya no sólo al encuentro de materiales diversos sino “a un proceso operante en expansión hacia la contemporaneidad del arte” (Marchan Fiz 1997: 159)².

¹ “La propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible (...) Aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solo entre la apariencia y la realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (Rancière 2005: 24)

² La noción de *proceso operante* refiere en el autor a la trascendencia de la técnica collage tal como esta fuera comprendida en sus orígenes cubistas para devenir un principio constructivo de las obras, ampliando en tal sentido sus posibilidades creativas. Así el autor comprende el collage como la irrupción práctica y teórica de factores extrartísticos en la obra de arte.

En este trabajo, nos proponemos estudiar la modalidad que este procedimiento adquiere en la producción plástica del artista argentino Patricio Larrambebere. Estimamos que en el estudio de sus particularidades será posible establecer el carácter político de su obra en relación al tiempo histórico-en el que interviene y a los lugares de circulación en donde ella se inserta.

Nos concentraremos en el estudio de la muestra *ferro-carriles argentinos* que el artista realizó en el Museo Nacional Ferroviario (MNF) en el año 1998. Esta elección responde a que, por un lado, la muestra reúne un conjunto de obras producidas entre los años 1990 y 1997, lo que nos permiten relevar las diferentes acepciones del collage que el artista fue desarrollando a lo largo de la década. Por otro lado, la exhibición en sí fue concebida por el artista como un acto de apropiación en relación al museo, expandiendo la noción misma de collage al concebirlo en relación al lugar expositivo.

Con fines analíticos desglosamos tres diferentes acepciones que el collage adquirió en esta muestra: como despliegue en el espacio; en su operatividad en los marcos de los objetos que la integran; y finalmente, en las variaciones que este procedimiento presenta en la construcción interna de los cuadros que el artista introduce y vincula al ambiente del museo. Sin embargo, consideramos que la experiencia artística compromete, en este caso, a la totalidad de la muestra en relación a su espacio de intervención.

Esta conceptualización nos lleva a advertir la complejidad que adquiere la aprehensión del pasado dentro del sistema artístico. De este modo, comprendemos que la historia no se trama en él como representación de una tercera cosa que estaría ausente, sino que permite acceder a “las experiencias y conocimientos no verbales de las culturas del pasado” (Burke 2005: 16). Allí la obra compromete también la historicidad de los materiales diversos que la conforman, por ello, desglosar las particularidades que el collage plantea en el caso del MNF nos permitirá adentrarnos en la especificidad con la que el suceso artístico recupera y crea condiciones de relación entre la diversas dimensiones de lo histórico³. Por ello, en el contexto particular de estas jornadas de historia, el estudio del carácter diverso y particular que adquiere en este trabajo el collage busca desentrañar los elementos críticos que el suceso de la obra instala en relación tanto a los modos

³ Nos referimos de este modo a la historicidad de los materiales, las técnicas, los modelos perceptivos y los sujetos involucrados en ellos.

establecidos del pasado como a los sucesos contemporáneos al momento en que la muestra se desarrolla. Pensar de este modo, una vez más, como los caminos entre la historia y el arte se cruzan una vez más en la encrucijada de los sucesos históricos.

El collage y su expansión fuera del cuadro

En este apartado nuestro objetivo es reflexionar sobre las cualidades que el collage adquiere en relación al espacio de exhibición. Es decir, nos interesa desentrañar la relación que la intervención realizada por el artista establece con, por un lado, las particularidades históricas que operan en el espacio y, por otro, con los criterios adoptados por la institución en la exhibición de la colección permanente del museo.

Sobre el primer aspecto nos interesa destacar el MNF se emplaza en un edificio que antaño era utilizado como lugar para las encomiendas del ferrocarril argentino. Su transformación de espacio de encomienda a museo es considerado en la intervención del artista. Esa memoria -referida al ferrocarril estatal- es la que se advierte en el título de la muestra⁴.

Sobre el segundo aspecto referido a los modos de exhibición, es posible afirmar el criterio museográfico por el que opta la exposición del MNF esta signado por la acumulación, es decir el acopio de objetos diversos en relación al mundo ferroviario. Por esta razón, mobiliarios, maquinarias y documentos referidos a la cultura del tren se disponen por las paredes y a lo largo el espacio del edificio, dejando solo un corredor estrecho para el desplazamiento y la observación del visitante⁵.

El tiempo que el museo ferroviario presenta en su exposición es un tiempo detenido, un pasado en el cual los objetos dispuestos en el espacio advienen prueba y testimonio de otros periodos del ferrocarril. En esta colección, los registros visuales son fotografías en blanco y negro y, entre los objetos que dan cuenta del pasado más cercano, se encuentran

⁴Se trata de galpones ferroviarios construido en el año 1915 que estaban destinados a recibir la lana que llegaba en crudo y granel para ser lavada, escardada y posteriormente enviada a Inglaterra. Luego fue usado sucesivamente para depósito de mercaderías en general, dirección de personal de ferrocarriles, e imprenta y finalmente en el año 1971 luego de una gran exposición de material rodante y ferroviario en general el espacio fue destinado a Museo Ferroviario. En el segundo piso del edificio funcionó hasta el año 1991 la imprenta de boletos del Mitre, Belgrano y San Martín. Allí el artista Patricio Larrambebere recuperó una impresora que hoy forma parte del patrimonio del museo. Esta fue utilizada para la impresión de boletos ABTE y expuesta posteriormente durante los festejos del Bicentenario.

⁵ Si bien este es el criterio dominante se observa una sala en la que el espacio central no se ha ocupado y los objetos se acumulan siguiendo el perímetro del espacio

únicamente las maquetas de los vagones Toshiba ingresados al país durante los años 70. Esta concepción de la historia del ferrocarril como pasado es la que también se explicita en el catálogo de la muestra, a través del texto de presentación escrito por el entonces director del museo Carlos A Gonzalez quien afirma que el artista integra a su obra *los elementos ferroviarios que hacen a una historia cada vez más lejana*.

En este entorno institucional es que el artista opta por esparcir sus trabajos por los distintos rincones del museo, adecuándose al criterio museográfico previo y con la intención de integrar sus objetos dentro de la exhibición. Mediante dicha operatoria las obras se adhieren a la exhibición, acentuando así la filiación con el universo de objetos ferroviarios que en esta ocasión las cobija. Observamos aquí cierta voluntad de mimetismo en el despliegue de las obras en relación al singular entorno que el museo ofrece. Este principio se manifiesta tanto en los rótulos de los cuadros como en la invitación a la muestra, impresas en el formato material al modo de los boleto Tipo Edmondson. En el mismo sentido, algunas obras incorporan marcos y cuando lo hacen estos se componen a partir del mobiliario ferroviario. Como veremos en el siguiente apartado, son las carteleras o vitrinas ferroviarias las que recortan la visión, a la vez que integran los objetos del artista al sistema del museo.

Esta expansión de las obras al espacio -que a la vez produce la integración del museo a las obras- adquiere contundencia a partir del criterio que define en muchos casos la curaduría de la muestra. De este modo, el montaje de *Empalme Coghlan* (un paisaje que se degrada progresivamente hacia el espacio del espectador) se completa por dos fotografías de trenes, uno de ellos en movimiento que la escoltan y conforman así un espacio de tensión. Esta estrategia hace drástica la representación del tren en el cuadro que, apenas visible, avanza desde el fondo hacia el espacio del espectador. En este caso el collage como principio destaca en el montaje el contraste entre el tren representado en la obra y aquel que se capturado por la fotografías.

Otro caso es el de la disposición de la obra *ferrocarriles argentinos*, la cual conforma un tríptico con dos mapas de la República Argentina donde se señala la extensión de las distintas vías ferroviarias nacionalizadas. La pintura abstrae en tres planos el diseño que tenían los trenes del suburbano que, en la superficie pictórica, ocultan y advienen filtro de la representación en dibujo de un vagón Metropolitan Vicker y de diversos materiales

administrativos del ferrocarril tales como facturas y boletos. La composición total del tríptico construye una tensión entre la mirada cercana y en detalle que propone el recorte del vagón de ferrocarril presente en la pintura y la mirada general e institucionalizada que ofrece el despliegue cartográfico de los mapas laterales.

De este modo frente a un relato institucional que refiere a un tiempo pasado y detenido, las pinturas de Larrambeberé, a través de su factura y color, instalan otro momento en la historia ferroviaria del país. Todas ellas son registros que el artista elabora entre los años 1990 y 1998 de un paisaje que, como efecto de políticas neoliberales, comienza a cambiar drásticamente: el registro que ofrece no es de un pasado lejano sino del proceso mismo de deterioro, contemporáneo al momento en que la muestra se realiza. Tal mecanismo se advierte en el desplazamiento progresivo del material ferroviario en las obras (boletos, carteleras, usos horarios) hacia una pintura austera donde el paisaje ferroviario se vuelve cada vez más abstracto. Mientras que, al comienzo de la década, las obras producidas aún portaban la memoria de los sujetos como marcas impresas en los sedimentos que la componen, en el segundo la inhumanidad del paisaje se instala. Los residuos desaparecen y cierta poética metafísica muestra la incertidumbre de un paisaje que ha quedado desierto.

Sin embargo esa procesualidad que la intervención instala en relación al sistema de museo, a través de las diversas obras introducidas, ofrece un reducto de supervivencia. Al tiempo detenido del museo como reservorio se confronta el tiempo en desarrollo que la pintura exhibe y que a su vez interpela al presente de quien especta, dando cuenta así de un proceso de deterioro en ciernes.

El collage en el marco

El segundo espacio donde el collage opera es en los marcos incluidos en la exposición. En este punto en particular, el uso del collage se posiciona en un lugar liminar en la relación entre los cuadros y el museo. Esto posibilita concebir a la obra como propiamente un espacio de experiencia dentro de la situación expositiva singular del Museo Nacional Ferroviario. Esa relación entre marco y collage permite desarrollar cómo la obra de Larrambeberé reflexiona sobre la desaparición y desguace del ferrocarril al tiempo en que se inserta en un espacio de construcción de determinado discurso histórico.

En esa dimensión entre el museo y el cuadro, será importante recuperar qué características han sido enunciadas alrededor del problema del marco. En sus textos clásicos, George Simmel y Ortega y Gasset coinciden en destacar como elemento fundamental que el marco no debería resaltar por sobre la obra⁶. Incluso, agrega Simmel, debe generar una fuerza centrípeta hacia la obra –a través, por ejemplo, de un efecto “embudo” en su construcción-. Nada parece más lejano a la obra de Larrambebere, los marcos que aparecen en esta exposición son rastros de carteleras de la estación Coghlan, objetos que se han incorporado a la obra producto del proceso mismo de desguace y privatización.

Esos objetos –incluido a modo de *collage en los límites cuadro-espacio*- son, como dice Baudrillard (1969: 84), “indicios culturales del tiempo” que han podido sortear un doble riesgo, el del desguace y el del desecho. La mirada hacia el marco es reforzada por el propio artista a través de dos procedimientos: en primer lugar, conservando el registro de inventario ferroviario de ese objeto y, en segundo, inscribiendo en dos ocasiones el sello de “valor” utilizado antiguamente para lacrar las bolsas de recaudación de la estación Coghlan.

La segunda característica, que identifican tanto Simmel como Ortega, sostiene que el marco realiza una separación entre el objeto y su contexto, divide dos universos distintos: el arte y la realidad⁷. Una ventana albertiana donde se distinguen los campos de la ficción y la realidad o, cómo pensarían varios teóricos, entre la representación y la presencia. Pero en Larrambebere esa función es complejizada hasta el límite. En primer lugar, reconocemos que ese marco no debería pertenecer al objeto artístico al momento en que establece un vínculo directo –en su carácter histórico- con el resto de los objetos del museo. En segundo, reconocemos que esa cartelera no es parte de la colección, su valor no parece haberle permitido su incorporación. ¿Cómo ha llegado ese marco a la obra? ¿Por una operación de vandalismo, de desguace o de corrupción?

⁶ Para la función del cuadro en el pensamiento de George Simmel y sus reelaboraciones en Ortega y Gasset véase: Pinotti, Andrea (2011) “El Marco” en *Estética de la Pintura*. Madrid: La balsa de la Medusa, pp. 281-294

⁷ “Hace falta que la pared real concluya de pronto, radicalmente, y que súbitamente, sin titubeo, nos encontremos en el territorio irreal del cuadro. Hace falta un aislador. Esto es el marco. Para aislar una cosa de otra se necesita una tercera que no sea ni como la una ni como la otra: un objeto neutro. El marco no es ya la pared, trozo meramente útil de mi contorno: pero aún no es la superficie encantada del cuadro. Frontera de ambas regiones, sirve para neutralizar una breve faja de muro y actúa de trampolín que lanza nuestra atención a la dimensión legendaria de la isla estética” Ortega y Gasset, José (1969) “Meditación sobre el marco” en *El espectador*, Madrid: Salvat, p. 92.

La lógica integración-diferencia, referida en el apartado anterior, parece replicarse en esta modalidad para instalar el carácter ambiguo de la intervención artística en el espacio del museo. No es casualidad que cuando Derrida (2011) toma la noción de parergon para referirse al marco incluya la posibilidad de que el mismo museo sea pensado con ese sentido. Es en la incorporación de ese objeto donde Larrambebere opera su reflexión sobre el proceso de *selección/no selección* en la construcción del discurso histórico por ese dispositivo museal.

El tercer punto que Simmel y Ortega han planteado con respecto al marco es que éste permite la unidad de aquello que se encuentra dentro de sus límites, es, a fin de cuentas, su último responsable. Aquí podríamos preguntarnos cómo opera la incorporación de este marco-collage hacia aquello que contiene. En primer lugar notamos que esta cartelera roja se repite como marco en obras muy concretas: *Cartelera de horarios*, *Empalme Coghlan* y *Oficina de Movimiento (104 años)*. Sólo en el caso de *Libro de Quejas* parece el marco funcionar efectivamente como cartelera del ferrocarril, mientras que el resto de las obras se exhiben directamente sin marco. La cartelera parecería ser así el único marco posible en los casos en que es necesario.

Se observa que un proceso de disolución de la imagen –como metáfora de la desaparición del ferrocarril- alcanza su dimensión más profunda en estas obras, como si el propio marco le posibilite adquirir entidad a esa desaparición. El ferrocarril, al contrario de lo que sucede en el propio museo, es representado en contadas ocasiones en la obra de Larrambebere, donde predominan las imágenes de estaciones. En todos esos casos, el tren está desapareciendo, ocultándose o apenas esbozado a través del procedimiento de transfer. Se podría pensar que en las ocasiones donde aparece representado directamente – *MetropolitanVickers* y *Puente Alsina*- son opciones de riesgo: en el primer caso, el del espectador que puede “ser atropellado” y, en el segundo, en una disposición lo suficientemente ambigua como para sugerir un choque ferroviario. Recién más adelante, su representación se desplazará hacia la intervención de los boletos aunque ya en una escala reducida en la que deberá competir con un universo diverso de anotaciones breves que los boletos capturan (retratos, paisajes, personajes del chocolate jack, etc.)

Pero si el marco-cartelera problematiza su pertenencia a la colección del museo también tensiona su relación dentro de la representación. En *Dr. L.M.Drago con barreras*

averiadas una estructura roja atraviesa la parte izquierda del cuadro. Conversaciones con el artista y la fuente de estas imágenes nos dicen que se trataría de la viga de acero que sostiene el cartel “Dr. L.M.Drago”⁸. Sin embargo, consideramos que se trata de la representación pictórica del marco en una obra que –físicamente- no lo tiene. La clave para esta interpretación no sólo se sustenta en el parecido de la forma sino en el color que se separa del utilizado en el cartel –siendo el mismo en la fotografía que hace de fuente de la obra-. Si asumimos esa perspectiva podríamos considerar que el marco no sólo posibilita la representación del testimonio de la desaparición del ferrocarril en las obras aludidas sino que en esta ocasión lo hace directamente al generar una desarticulación de las reglas de la perspectiva al superponer el alero de la estación por sobre el marco. Un parergon que está al mismo tiempo operando afuera –en la colección- y dentro –en el cuadro- para plantear justamente el doble sentido de la obra de arte como testimonio de una experiencia histórica y como objeto de un determinado dispositivo de exhibición.

Finalmente nos interesa detenernos en una obra que comienza a introducir el problema del próximo apartado. Ya que aquí el marco no se limita al espacio liminar del cuadro sino que dos de sus lados atraviesan la superficie pictórica. *Oficina de movimiento (104 años)* parece explicitar la operatoria que el uso general de los mobiliarios ferroviarios adquiere dentro de la obra. En esta ocasión, la cartelera atraviesa la superficie pictórica al tiempo en que parcialmente sigue ocupando su rol de marco -en tanto dos de sus laterales coinciden con los límites del ensamblaje-.

De este modo, si el marco de una cartelera ferroviaria en algunos casos como el de *Empalme Coghlan* establece una transición del objeto artístico y el espacio del museo, en *Oficina de movimiento (104 años)* atraviesa el objeto artístico, está en sus límites pero también en el espacio interior del cuadro. El procedimiento parece explicitar que estos mobiliarios -que en su uso ordinario destacaban la visión de horarios u otro tipo de carteles- se conforman en su lugar entre la obra y fuera de ella: se expande en los márgenes superior e inferior, excede la voluntad de un artefacto que busca contener la visión, y se vincula a su vez con el ambiente. La tensión que se plantea en el montaje y la construcción de las obras parece aquí llevarse al extremo. En la relación contención/expansión que se establece en la

⁸ Entrevista con el autor 10/01/2013

posición de marco rojo se cifra la tensión entre el sistema artístico y el museo que disputan por subordinar su oponente como objeto.

El collage en la composición interna de los cuadros y objetos

Luego de referirnos al collage como montaje y al collage como marco, en este apartado estudiaremos cómo se presenta el collage en la constitución interna de los objetos producidos por el artista y cómo estos son puestos en relación con la exhibición de la colección permanente del museo.

Mientras el collage, en los dos apartados anteriores, observa una tendencia de los objetos introducidos por el artista hacia el espacio, en la dimensión del collage que aquí trataremos es posible distinguir una fuerza intensiva. En esta última acepción, los materiales que refieren al mundo ferroviario son integrados al sistema pictórico, formando con él un organismo homogéneo, invisibilizando en mayor o menor grado su origen diferencial.

En este sentido, en *Empalme Coghlan, Sin pase ni boleto ni abono, Metropolitan Vickers y Ferrocarriles Argentinos* es necesario cierto esfuerzo por parte del espectador por identificar el procedimiento collage. En los tres primeros casos, los elementos -tales como boletos, fotocopias de diseños de carteles o tapas de cd- mantienen continuidad con la escala y con el entorno figurativo en que son incluidos. En el último, en cambio, la materialidad ferroviaria⁹ se ha vuelto literalmente soporte quedando oculta tras los planos de color que remiten al diseño de un tren suburbano de la administración estatal. Finalmente en algunas pinturas como *Canal de reunión* o *Empalme Coghlan* observamos en la relación plano-paisaje cómo el collage internamente puede manifestarse directamente como la presencia pictórica de un documento en el cuadro¹⁰.

En *Oficina en movimiento (104 años)* tienen lugar en cambio otro tipo de operatorias. Por un lado, un boleto es representado en una escala mayor a la ordinaria ocupando la totalidad de uno de los bastidores que integra el ensamblaje del objeto producido por el artista. Por otro lado, de un modo explícito, se observa aquí la incorporación de diversos objetos que le permiten al artista incluir su propia experiencia

⁹ Nos referimos a la inclusión en el fondo de boletas administrativas de la estación Coghlan

¹⁰ En este caso nos referimos a la reproducción pictórica de planos y esquemas topográficos donde se indican trazados ferroviarios.

dentro del sistema de memoria del museo ferroviario. Larrambebere incluye, por ejemplo, el propio talonario de recibo de su abono ferroviario en 1984 –que se encontraba a punto de ser descartado en la estación- o diversas multas ocasionadas por realizar viajes sin boleto.

En estos tres casos -la incorporación invisibilizada de la materia ferroviaria, la traslación pictórica del documento, o su explicitación como ensamblaje- el estatuto documental queda subordinado parcialmente al sistema artístico que lo contiene. De esta manera, el objeto aporta su sedimentación histórica, las prácticas inscritas en su materialidad, a un sistema mayor que captura la realidad en la conformación de una mirada. Así, aquellos materiales que se muestran como restos arqueológicos de un sistema de transporte y sus particularidades históricas, integrados a la pintura, son desplazados hacia un sistema diferente, donde establecen nuevos predicados de acuerdo a las operatorias del sistema artístico que integran. Los documentos exceden su exclusiva razón referencial para articularse en un tramado mayor donde el pasado resulta reconfigurado¹¹.

En todos estos casos el procedimiento parece explicitar la sujeción de los materiales al sistema pictórico, lejos queda aquí la acepción de collage como el encuentro de opuestos, donde se marca cierta tensión entre la pintura y los volúmenes incorporados¹². Por el contrario estas materialidades externas, documentales, han devenido literalmente soporte y objeto representado.

En esta operatoria el collage parece bregar por la consideración pictórica de las materialidades ferroviarias, se revela aquí una voluntad que observa la historicidad del ambiente ferroviario en términos pictóricos. En ese juego el interpela una mirada detenida y cercana, apela a la pintura para hacer ver lo que no se deja ver¹³.

¹¹ En tal sentido Jacques Rancière sostiene “El boleto de tranvía, la tapa de lata o el recorte de periódico pegados en la tela no son solamente las "huellas de la historia". Son elementos metamórficos, susceptibles de ser tanto temas, como formas o materiales. Si todo objeto es inmediatamente potencia de tema, forma y materia, no es solamente como lo plantearía a veces rápidamente la era pop por su valor "documental" que lo convierte en soporte de una función crítica. Es porque en la edad de la historia todo objeto posee una vida doble, detenta una potencia de historicidad en el corazón mismo de su naturaleza de objeto perceptivo y usual. La historia entramado sensible de las cosas duplica a la historia potencia de destino. Desligando la historia/ejemplo de la historia/ composición de su sujeción a la representación multiplica los posibles figurativos a los que pertenecen a partir de entonces todas las formas de la de-figuración “ Rancière, Jacques (2013) *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, p 72.

¹² A esta tensión atribuye Clement Greenberg el carácter crítico del collage. Greenberg Clement (2006), *La pintura moderna y otros ensayos*, España: Siruela

¹³ En este sentido, Larrambebere hace que determinado uso del collage sólo se revele en función de lo que James Elkins llamó el premio del pintor a la mirada pausada del espectador, una percepción que sólo se

La historia se revela aquí ya no como narración sino como sistema de visión, advierte sobre algo que se oculta pero a la vez se encuentra presente y vivo. De allí el boleto que se agranda tremendamente y las boletas que se ocultan en el plano coloreado abstracto que frágilmente rememora un diseño del ferrocarril estatal. El esfuerzo de la mirada para desentrañar el collage presente en estos casos es el que busca desarticular la pérdida del ferrocarril como *pasado lejano*.

Conclusión

Si de acuerdo con Rancière “el ensamblaje de toda cosa con cualquier otra, que pasaba ayer por subversivo, es hoy día cada vez más homogéneo con el reino del todo está en todo periodístico o de la comba publicitaria” (Rancière 2011: 68) vale preguntarse cómo en las tres operatorias analizadas (el collage expandido, el collage en el marco, y en el sistema interno de la obra) el artista construye una nueva acepción crítica del collage. A partir del recorrido analítico que presentamos en esta ponencia podemos sostener que este se construye de al menos dos modos. En primer lugar, a través de dichas operatorias se produce una alteración del relato establecido por el criterio museográfico disputando de este modo las formas instituidas del discurso histórico y de rememoración en la institución. En segundo lugar, el artista construye a partir de ellas un espacio de experiencia que induce al espectador a reconsiderar y reevaluar su entorno, tanto el espacio del museo en sí como el presente del ferrocarril al momento en que la muestra se desarrolla. El caso presentado a su vez ofrece una reflexión en torno a los modos singulares en lo artístico compromete la construcción del relato histórico. A partir de las respuestas del arte podemos todavía hoy desentrañar nuevos aspectos de la experiencia pasada.

construiría a partir del interés por una observación detallada. Maja Naef y James Elkins (ed.) (2011), *What is an image?* State College: the Pennsylvania State University Press

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1969) *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI Editores
- Burke, Peter (2005) *Visto y no visto*, Barcelona: Crítica
- Derrida, Jacques (2001) *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós
- Greenberg Clement (2006), *La pintura moderna y otros ensayos*, España: Siruela
- Marchán Fiz Simón (1997) *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal
- Marchán Fiz, Simon (1997) *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal.
- Naef, Maja y Elkins, James (ed.) (2011), *What is an image?* State College: the Pennsylvania State University Press
- Ortega y Gasset, José (1969) “Meditación sobre el marco” en *El espectador*, Madrid: Salvat
- Pinotti, Andrea (2011) “El Marco” en *Estética de la Pintura*. Madrid: La balsa de la Medusa
- Rancière Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona
- _____ (2011) *El destino de la imágenes*. Nigrán, Pontevedra: Editorial Politopías
- _____ (2013) *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia