

# Figurar los usos: el obrar del recuerdo en la serie *Marcas* de Patricio Larrambebere

MARÍA GUILLERMINA FRESSOLI\*

## Resumen

Hacia mediados de los años noventa, en la ciudad de Buenos Aires, un conjunto de producciones artísticas confluieron en la construcción de sistemas de representación que buscaban cuestionar los modelos de identidad y de experiencia establecidos por la cultura neoliberal. Este trabajo busca observar cómo se dio dicho reposicionamiento en la pintura a través del análisis de la serie *Marcas*, realizada por el artista Patricio Larrambebere. Esta serie vincula y contrasta gráficas que remiten a la industria nacional y diferentes corporalidades relativas a dicha industria. A través de las diferentes modalidades que adquiere el trabajo pictórico, la acción del recuerdo que la obra promueve coincide con el señalamiento de un presente en riesgo.

## Palabras clave:

Arte argentino contemporáneo; cultura neoliberal; pintura de historia; arte y memoria.

Fecha de recepción: 22-01-2015

Fecha de aprobación: 08-09-2015

## Representing the Experience: the Act of Remembering on Patricio Larrambebere's *Marcas* Serie of Paintings

### Abstract

During the mid-90s, in the city of Buenos Aires, a set of artistic productions converged in the construction of representational systems in order to question the identity models and experience that the neoliberal culture had established. This article aims to study said repositioning by focusing on the *Marcas* series produced by Patricio Larrambebere. This series connects and contrasts graphics that refer to the national industry and different corporalities relating to the industry. Through the different modalities that the pictorial work acquires, the action of remembrance that the work promotes coincides with the indication of a present at risk.

### Keywords

Argentine Contemporary Art; Neoliberal Culture; History Painting; Arts and Memory.

## Introducción

Hacia mediados de los años noventa, en la ciudad de Buenos Aires, un conjunto de producciones artísticas se abocaron a la reflexión de lo social colectivo en un tiempo crítico de la construcción de memoria en la Argentina. Estas realizaciones confluyeron en la construcción de sistemas de representación que buscaban cuestionar los modelos de identidad y experiencia que la cultura neoliberal establecía, incorporando para ello a sus obras materiales y procedimientos vinculados a diversas acepciones de lo público que por entonces se erosionaban. De este modo, mientras el avance del modelo económico y cultural del período supuso el deterioro de diversas vivencias, espacios y corporalidades vinculados al mundo del trabajo, la escolaridad, servicios y lugares de esparcimiento públicos en proceso de privatización<sup>1</sup>, diferentes prácticas artísticas optaron por orientar su trabajo hacia la reposición de un cuerpo cualificado por esas pérdidas como estrategia crítica a su contemporaneidad<sup>2</sup>.

En el caso particular que este trabajo busca desarrollar, dicha reposición se llevó a cabo a través de la pintura figurativa. Me refiero al caso que presenta la serie *Marcas* producida por el artista Patricio Larrambebere. Esta serie vincula diversas gráficas que remiten a la industria nacional (tales como etiquetas, envoltorios y diseños) en contraste con la representación de diversos personajes haciendo uso de los productos a los que estas remiten. A partir de las tradiciones que sedimentan el trabajo pictórico, dicha confrontación configura una modalidad del recuerdo que adquiere un carácter retentivo, en tanto que la reflexión sobre el pasado adviene el señalamiento de un presente en riesgo al momento que estas obras se producen.

Antes de introducir el problema planteado, presento una breve referencia biográfica sobre el artista vinculada al periodo que aquí es de interés.

La práctica artística de Patricio Larrambebere comienza a desarrollarse a comienzos de los años noventa, cuando culmina su formación como docente de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Durante sus años de estudiante, Larrambebere trabaja a su vez en una empresa de publicidad, cuando aún no se había implementado el *plotter*<sup>3</sup> en este rubro, por lo cual el trabajo con lo gráfico, que el artista aprende y realiza allí, se vincula al oficio manual del letrista. En estos años Larrambebere se interesa por la obra de Peter Blake y Kurt Schwitters, cuyos trabajos comprometen de diferente modo el collage y la inclusión de palabras o letras en la composición pictórica. Hacia 1996, el artista asiste a

.....  
1 En ese marco, arquitecturas sindicales, cines, clubes, hospitales, estaciones ferroviarias, entre otros, mostraban signos visibles de un proceso de abandono, así como un concepto vinculado a los últimos resabios del estado de bienestar en crisis. Este proceso se producía paralelamente al avance de la gentrificación de diversos barrios de la ciudad de Buenos Aires. Sobre la transformación que afecta a la ciudad de Buenos Aires desde el periodo véase Massuch, 2014.

2 En tal sentido, muchos grupos artísticos optaron en aquel momento por el uso de la instalación, la intervención y acción en el espacio público. A modo de ejemplo es posible referir los trabajos realizados por los grupos Cimarrón, Hecho por artistas, ABTE, el GAC, ETC, entre muchos otros.

3 Dispositivo electromecánico que permite imprimir diseños y gráficas en gran tamaño a partir de la recepción de datos digitales. Este sistema reemplazó rápidamente el diseño artesanal de carteles publicitarios.

.....  
\* Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Moreno, la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Universidad Nacional de las Artes. Integra el grupo de Investigación REO (Representación Entre Ojos), dirigido por Graciela Schuster en el Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones de América Latina (FFyL, UBA), y el Grupo "Lugares, marcas y territorios de la memoria sobre terrorismo de estado" en el Núcleo de Estudios sobre Memoria.

un curso de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, coordinado por Ahuva Slimovicz, Pablo Suárez y Tulio de Sagastizábal.

Para comprender cómo se conforman las representaciones que aquí analizaré es necesario indagar en aquellas tradiciones que conforman el mundo visual<sup>4</sup> desde el cual estas obras se producen. En los primeros años de trabajo de Larrambebere, se observa una inclinación por los procedimientos del Arte Pop Británico, particularmente la obra de Peter Blake. Esta escuela es precursora de los primeros usos que la pintura hará de la fotografía a partir de la obra de Francis Bacon.

En la obra de Larrambebere, lo fotográfico adquirirá distintos usos en sus diferentes series. En el caso de *Marcas*, lo fotográfico aparece sujeto al collage como principio constructivo<sup>5</sup>. El interés por la obra de Peter Blake se debe a que utiliza materiales vinculados a lo popular, con la particularidad de que su búsqueda se orienta por una fuerte motivación afectiva, que incorpora la reflexión sobre la propia infancia y la historia. La diversidad de objetos representados en su obra proviene de lo cotidiano y la cultura de masas pero sobre la idea de consumo prima el concepto de un coleccionista que acumula diversos testigos de su experiencia por el mundo. En tal sentido, Blake afirma:

“Para mí, el arte pop está arraigado con frecuencia con la nostalgia: la nostalgia por las viejas cosas populares. Y aunque trato continuamente de establecer un nuevo Arte Pop, uno que salga directamente de mi propio tiempo, siempre vuelvo la mirada a las fuentes del idioma e intento encontrar formas técnicas que recapturen mejor el auténtico sentimiento del Folk Pop” (Wilson, 1975: 44-45).

En los trabajos de este artista británico confluyen motivos diversos vinculados a la historia del arte, los parques de diversiones, el circo y el catch, la música pop, el fútbol, los retratos de compañeros del artista, comediantes y actores populares de cine.

En una de sus obras emblemáticas, *On the balcony* (realizada completamente al óleo), se observa el collage como principio constructivo, así como las tensiones entre diversos sistemas (impresiones gráficas, fotografías, ilustraciones) que son

.....  
4 Las categorías de campo y mundo visual se refieren a modos de la experiencia visual, forman parte de los escenarios y posturas de la visión y configuran estilos de ver. Particularmente el concepto de mundo visual es el modo en que el sujeto observa el mundo en movimiento. Para garantizar la estabilidad de su visión, el mundo visual aporta la memoria que proviene de la experiencia perceptiva previa y en articulación con el resto de los sentidos. De este modo, la categoría mundo visual compromete a aquellas experiencias (saberes y vivencias) desde las que el artista elaborará su campo visual o recorte del mundo. Véase Gibson, 1974.

5 El collage como principio constructivo es una categoría elaborada por Simón Marchán Fiz para referir al procedimiento mediante el cual el collage ya no se vincula a la introducción en el lienzo de materialidades ajenas a la pintura, sino que designa aquella operación mediante la cual el collage se convierte en concepto compositivo de la obra (Marchán Fiz, 1997). En las representaciones de la serie *Marcas* este principio compositivo se manifiesta en la reunión de imágenes elaboradas a partir de fotografías que el artista toma como referencia. Estas son superpuestas con la proyección y copiado directamente sobre el lienzo del diseño gráfico de diversas marcas publicitarias.

trasladados a la forma más tradicional de la pintura. La convergencia de sistemas diversos en los modos de pintar, se hará evidente hacia los años noventa, período en que Blake pinta letras y emblemas con esmalte sobre tablas blasonadas, copiando la modalidad en que se realizaban los carteles de ferias.

Esta referencia provee a Patricio Larrambebere de una estética que le permite reflexionar sobre los cambios que se advierten en aquellos espacios que signaron su propia experiencia personal, los cuales cambian drásticamente hacia los años noventa. En 1991, Patricio Larrambebere viaja a Europa teniendo entre uno de sus objetivos ver *On the balcony* en vivo y en directo. Sobre su primer encuentro con este trabajo, el artista relata:

“Su factura y materialidad me parecieron estar más cerca de una cruz de Miguel Diomedes con Jan Van Eyck que del pop norteamericano seco de Warhol y Lichtenstein, su escala me pareció fantásticamente pequeña, y un vidrio al mejor estilo de La Gioconda la preservaba de todo contacto táctil posible. *On the Balcony* es el primer hito de la sensibilidad pop. Sus argumentos, resumidos por cuatro hombres-niños hieráticamente británicos de posguerra (la familia real que no podía estar ausente de esta pintura, saludando desde el “balcony” a sus súbitos) son el retrato vivo de su generación” (Larrambebere, 2012).

La lectura del artista sobre la obra resulta significativa por los puntos que enumera, en tanto estos adquirirán una articulación particular dentro de su trabajo: la tradición de la pintura; lo táctil como problema de la representación (que parece técnica collage pero no lo es); y la historia en relación con la experiencia generacional del artista.

Esta articulación del *asunto-procedimiento*<sup>6</sup> que Larrambebere observa en el pop británico, le provee de una sensibilidad desde donde observar el deterioro de la propia infancia que hacia los años noventa coincide con la crisis de lo público que caracteriza las políticas del momento.

Por otro lado, el modo ilustrativo de la pintura que se advierte en muchos de los trabajos de Blake, y que en su caso proviene de la copia de afiches de ferias, establece filiación con prácticas en las que Larrambebere incurrió durante sus años de estudiante, cuando se acercó al oficio de letrista. Esta habilidad y conocimiento de una tradición laboral confluyeron con una temprana fascinación del artista por todo lo vinculado a logotipos, impresiones, diseño de marcas y tipografías.

Otra referencia de interés a tener en cuenta para este estudio, son los trabajos que el artista Antonio Berni realiza a partir de 1976, cuando se encuentra en New York. Allí el pintor representa su experiencia contradictoria de la ciudad, entre las prome-

.....  
6 Tomo esta noción del historiador del arte Michael Podro, quien la utiliza para discutir el concepto de representación. De acuerdo al autor, el arte abstrae y elabora aspectos del mundo a partir de sus procedimientos y, en tal sentido, su asunto está plenamente imbricado al trabajo que la obra evidencia en su producción. Por tal razón, asuntos y procedimientos son inescindibles en el proceso de interpretación de una obra. Véase Podro, 1991.

sas del consumo y la vida ordinaria de los sujetos que la habitan. Dicha contradicción se expresa en la articulación de la memoria de diferentes facturas del uso del acrílico. Como tendencia general de la serie, encontramos que las representaciones de los habitantes anónimos de la ciudad se realizan con acrílico pero imitando la factura de la carbonilla, al utilizar solo blanco y negro. En el resto de la composición predomina el color plano, de acuerdo con la modalidad de la ilustración. Además, es posible observar la representación de diversos anuncios publicitarios: las palabras no hacen referencia a negocios o cadenas específicas sino que aluden de manera genérica al consumo. Estos textos pintados rezan: “snack bar”, “autos de ocasión”, “ropa interior Joli”. Todos ejemplos que mencionan de manera genérica el consumo y, en tal sentido, otorgan a ese mundo que la obra trabaja cierto anonimato. La tensión entre dos sistemas representativos sobre la figuración humana y un espacio/práctica determinado, será uno de los aspectos que sedimentará la serie *Marcas*, con la particularidad de que mientras el sistema representacional de Berni destaca una experiencia de anonimato donde el sujeto se pierde, el sistema de Larrambebere pondrá énfasis en singularizar a los sujetos en relación a las experiencias y usos de un conjunto de objetos y gráficas. De esta manera, Berni decide imitar la carbonilla, que como procedimiento tiene carácter más endeble, mientras Larrambebere opta por imitar el modo de la pintura artística tradicional que otorga permanencia a lo que representa. Es decir, el sistema de Berni destaca la precariedad y borramiento del sujeto que supone la estandarización del mundo del consumo; en tanto Larrambebere busca enfatizar la insistente pervivencia de una subjetividad vinculada al registro documental del material gráfico que la obra captura.

En los siguientes apartados desarrollaré con más detalle la singularidad y las transformaciones que estas referencias adquieren en la configuración del recuerdo que el obrar del artista plantea en esta serie. Resulta de interés destacar la articulación entre lo particular y lo colectivo del recuerdo en la obra de Blake<sup>7</sup>, que instala al coleccionismo como problema. Por otro lado, se observan los vínculos históricos que establecen las sedimentaciones que los trabajos de Berni ofrecen vinculados a una nueva crisis del sujeto y su figuración, aspecto que en las obras de Larrambebere capturan un suceso contemporáneo al momento de su producción.

### Revisiones del pop en los noventa

Para comprender los aspectos planteados en la introducción haré una breve contextualización sobre las diferentes acepciones del pop que se producen localmente. El teórico Rodrigo Alonso (2006), observa que durante los años noventa hay una revisión del pop, particularmente presente en los artistas que se aglutinaban dentro de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, dirigida por Jorge Gumier Maier (cuya estética se conceptualizó por la crítica del periodo como “arte light”). Alonso explica que en este caso los artistas no hacen una referencia decla-

7 Lo particular referido a la memoria y afectos vinculados a la infancia del artista, lo colectivo referido a la memoria popular o la historia social e historia del arte que se entromete en la producción de sus obras.

rada al pop, si bien en sus procedimientos se develan aspectos de dicha tradición pero bajo nuevas disputas<sup>8</sup>. De este modo, el autor sostiene que durante los noventa el pop es revisitado en clave de una estética íntima, donde el objeto de consumo adviene portador de seducción y valores ambiguos, identificando en su manifestación diversas modalidades<sup>9</sup>.

La diversidad de obras que el autor refiere puede ser agrupada a grandes rasgos en dos tendencias que caracterizaron la producción dominante del periodo. Esto es, una tendencia hacia lo objetual, por un lado, y hacia lo conceptual, por otro (Benedict, 1999). Ambas se instalaron como hegemónicas durante la época, llegando a configurar un nuevo canon dentro de la escena artística local, razón por la cual junto a ellas se desarrollaron también nuevos ámbitos de formación y circulación de las obras (Pineau 2012).

Sin embargo los artistas de *lo colectivo*, entre los que se inscribe Larrambebere, optaron por otros ámbitos de producción y circulación de sus trabajos<sup>10</sup> ya que observaron aquella línea dominante como expulsiva y ajena a sus intereses (Fressoli 2014). Por ello, los aspectos del pop que se observan en el obrar de Larrambebere se distinguen del anterior.

Por un lado, las objetualidades y motivos incorporados en la escena dominante provienen en su mayoría del mundo del consumo neoliberal y consiguiente apertura de las importaciones a bajo costo como peluches, palanganas, *stickers*, etcétera<sup>11</sup>. Por otro lado, las facturas industriales son tensionadas con procedimientos que pertenecen a las artes aplicadas e instalan lo doméstico como problema (Pineau, 2015). En las pinturas de Larrambebere, en cambio, los objetos del mundo del consumo que se incorporan son poseedores de una fuerte carga histórica y local, la cual busca ser explicitada en su obrar, ya sea por su relación con la industria nacional o por el vínculo con prácticas y vivencias que inexorablemente se pierden al momento en que estas obras se producen. Esto explica su interés, en este caso sí declarado, por la línea londinense del pop sobre la norteamericana, y la referencia a Berni. En este caso, además, lo industrial se tensiona con facturas artesanales que remiten al mundo del trabajo.

8 Los trabajos realizados por Natalia Pineau permiten conceptualizar el conflicto como la disputa por una subjetividad sexuada que se enfrenta a los aspectos normativos que hacen al canon masculino del arte. Véase Pineau, 2015.

9 En tal sentido sostiene el autor: “(...) aunque la referencia histórica concreta no exista, los temas, las relaciones con el mundo del consumo, los materiales, las estrategias apropiacionistas, los recursos formales y una particular visión sobre el universo de la cultura popular, ubican a estos artistas en la línea de las reflexiones inauguradas por el arte pop. En algunos casos esa génesis no se oculta: la serie fotográfica más importante que desarrolla Marcos López en este periodo lleva por título Pop Latino” (Alonso, 2006).

10 Privilegiaban como espacio de formación el concepto de taller sobre el concepto de clínica. Los espacios de exhibición en que sus obras se despliegan señalan espacios y sujetos en crisis durante el periodo, entre ellos: bibliotecas públicas, bares universitarios, estaciones ferroviarias, clubes y sindicatos.

11 A modo de ejemplo, pueden citarse los casos del jabón *Skip* (una marca que se diversificó y expandió en el mercado hacia mediados de los noventa) que aparece en la obra de Marcelo Pombo, las palanganas con las que Omar Schirilo diseña sus lámparas o los peluches económicos que se incluyen en la obra de Cristina Schiavi.

### Figurar los usos

La Serie *Marcas*, realizada entre los años 1993 y 1995 se inicia a partir de un interés del artista por registrar materiales de la gráfica, impresión y diseño de diversos productos que comienzan a desaparecer a inicios de los años noventa.

Los diseños de las marcas cambiaron debido a que la industria que los producía comenzó a entrar en crisis. A su vez, aportó a la cuestión la fuerte valoración del presente sobre el pasado que signó la época, que requirió que las imágenes publicitarias connotaran novedad e indujo a que muchas empresas renovaran la presentación de sus productos. Es posible encontrar un último argumento para explicar la desaparición de ciertas gráficas en el desplazamiento de las prácticas que fundamentaban la existencia de los productos que estas promovían, prácticas que fueron sustituidas por los nuevos hábitos que impusieron las reconfiguraciones en la cultura y la economía.

Los motivos que integran la serie *Marcas* refieren tanto a la experiencia de la infancia de Larrambebere y su generación, así como también a la industria nacional. En tal sentido, el artista define esta serie como un conjunto de pinturas que “intentaban documentar diseños y objetos cotidianos en extinción, desde un lugar afectivo y para evitar perderlos definitivamente (...), intentaban documentar diseños y afectos cotidianos en extinción en aquel momento debido al proceso económico menemista” (Entrevista de la autora con Patricio Larrambebere, diciembre de 2012).

En estas representaciones, las gráficas y los objetos (bienes de consumo) son ampliados en escala abarcando, la mayoría de las veces, la totalidad del bastidor. Con respecto a las gráficas, para dibujarlas el artista utilizó la proyección de los diseños impresos mediante el uso de un episcopio<sup>12</sup> para luego proceder a pintar en acrílico de acuerdo al modo del sistema ilustración/diseño. Esto es, utilizando colores planos<sup>13</sup> y en muchos casos saturados<sup>14</sup>, tal como los que se exhiben en las etiquetas copiadas en el trabajo. Superpuestas a ellas, se representan diferentes personajes. Se trata de retratos de personas, conocidos del artista, o personajes vinculados a los usos y/o historia de las *Marcas* registradas. Para evidenciar este aspecto, las figuras humanas son representadas en la acción de usar los objetos sobre los que son retratados. De este modo, en *La última Ginger Ale* (1993) un grupo de amigos bebe y brinda con la gaseosa; en *Poderoso desinfectante (el antídoto)* (1993) dos personajes<sup>15</sup> llevan o tienen, a modo de atributo, un trapo de piso y una escoba; en *Oxi Bithué (pop rioplatense)* (1995), el retratado se presenta en el acto de encender un cigarrillo.

El modo de presentar la copia de las gráficas no observa la precisión y homo-

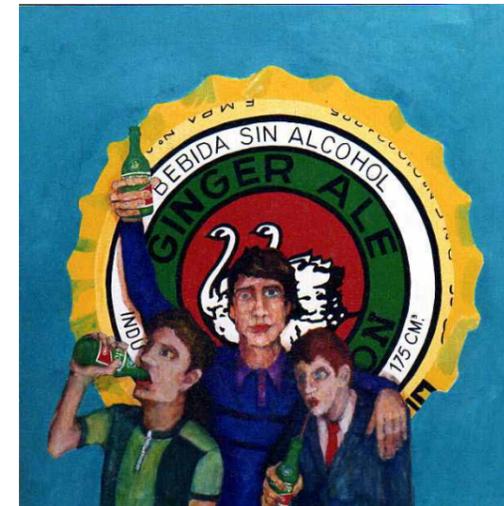
.....

12 El episcopio es un dispositivo de proyección de láminas planas opacas sobre una superficie externa. Fue reemplazado luego por el uso extendido de los cañones digitales. Sin embargo, actualmente muchos artistas lo utilizan para desplazar diseños diversos de una fuente previa a sus lienzos debido a que el color y las texturas se conservan más fieles.

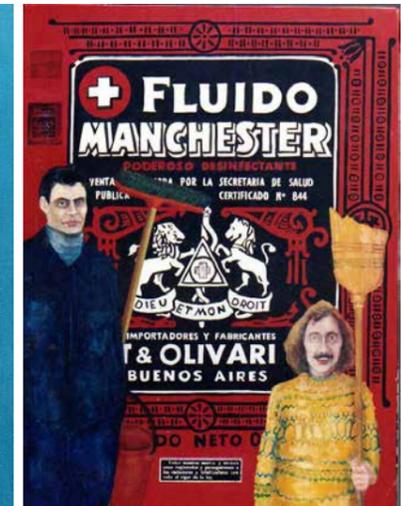
13 Para que un color sea considerado plano no debe tener variaciones en su textura o valor.

14 Un color saturado requiere que sea empleado en su matiz más intenso.

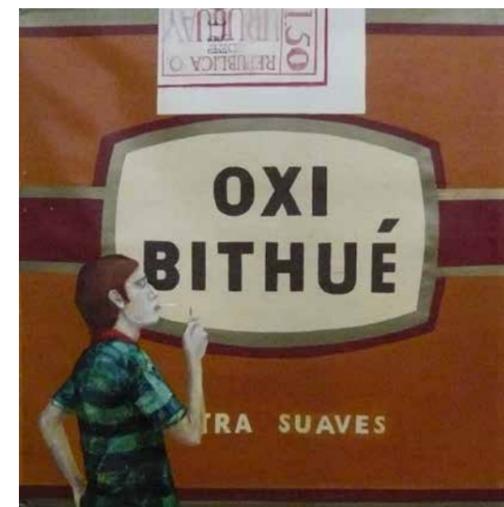
15 De acuerdo al artista, estas representaciones son retratos de dos amigos conocidos: uno que trabajaba en la asociación amigos de la Estación Coghlan y un compañero cuyo padre trabajaba en una fábrica de trapos de pisos (Entrevista de la autora con Patricio Larrambebere, diciembre de 2012).



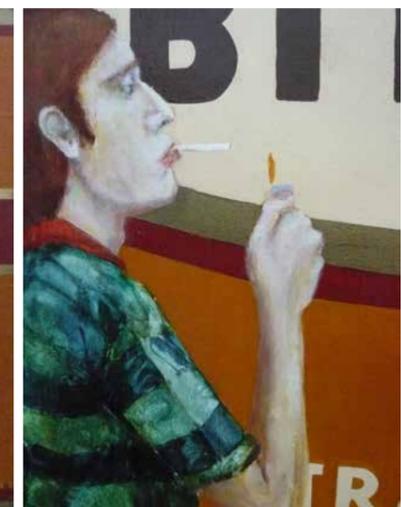
Patricio Larrambebere, *La última Ginger Ale*, 1993. Acrílico sobre tela, 100 x 100 cm



Patricio Larrambebere, *Poderoso desinfectante (El antídoto)* 1993. Técnica mixta sobre tela, 120 x 160 cm



Patricio Larrambebere, *Oxi Bithué (pop rioplatense)*, 1995. Técnica mixta sobre tela, 100 x 100 cm



Patricio Larrambebere, *Oxi Bithué (pop rioplatense)*. Detalle

geneidad de las impresiones originales, sino que más bien revisten cierto carácter tosco que forma parte de su plan pictórico y pareciera enfatizar el trabajo manual. De este modo, en una mirada cercana es posible observar el pulso del autor en los contornos y los trazos del pincel que en algunos casos advierten ínfimas diferencias de valor en el color, tal como se observa en el detalle de *Poderoso desinfectante (el antídoto)*. Esta modalidad de pintar, introduce como problema de la obra la práctica del oficio del letrista, que al igual que sucede con las marcas y acciones que se representan en el trabajo, se encuentra por aquellos años en situación crítica, merced al avance de tecnologías que la sustituirán. El modo de pintar instala en tal sentido una forma de trabajo que también se encuentra en situación de riesgo, a la vez que su condición de forma pre-industrial (que requiere del taller y la mano de artesano) emparentan el oficio con la práctica artística.

En contraposición, las figuras humanas adquieren un carácter fuertemente pictórico, más cercano a la tradición de las Bellas Artes. En estas representaciones se observa el gesto del pincel con mayor contundencia, la mancha y los colores se degradan en diferentes valores para dar volumen a las figuras. Estas variaciones del valor se realizan en general por medio del modelado, pero también aparece en algunos lugares -como la remera de la figura que enciende el cigarrillo- por medio del modulado del color. Ambas formas responden a un procedimiento de la pintura en la tradición de las Bellas Artes<sup>16</sup>.

De este modo, en el sistema de representación que estos trabajos proponen se enfrentan dos modos de pintar: uno que refiere a la ilustración o el diseño y otro a la pintura artística. A través de esa diferencia, la pintura se compone como collage comprendido como principio constructivo. Es la relación del tratamiento diferencial que recibe la figura humana y el fondo, sobre la que ésta es superpuesta, lo que produce la idea de dos mundos diferentes que se confrontan en la representación. Si bien en la totalidad de la composición no hay espacio, la expansión de las marcas y objetos en la totalidad del bastidor, como si constituyeran un fondo, instala la noción de un lugar (la superficie del objeto o gráfica) en el que la acción se produce. Este aspecto evidencia la noción de un espacio de experiencia vinculado a las gráficas que se documentan.

Si bien es cierto que la intromisión de las Bellas Artes y su carácter artesanal es algo que caracterizó al sistema crítico del pop en sus orígenes, en este caso el procedimiento adquiere un nuevo significado. En tanto ya no sólo se trata de tensionar la estandarización de la visualidad industrial a través de las Bellas Artes, sino que al calor del contexto local, este proceder disputa dos mundos en crisis. Por un lado, el cambio técnico ya mencionado que afectó al oficio del letrista y, por el otro, aquel vinculado a las escuelas nacionales de Bellas Artes que se encontraban por entonces en situación crítica merced a la crisis que afectaba al sistema general de educación pública, así como a los ajustes que para estas escuelas en particular suponía la Ley Federal de Educación<sup>17</sup>.

No obstante el collage como principio es el modo compositivo que caracteriza a las obras que aquí recorreremos, en algunos detalles el collage se manifiesta también en su forma original, es decir, como técnica<sup>18</sup>. Este modo es utilizado para introdu-

.....  
16 Modelado y modulado del color son dos formas diferentes de trabajar el color de modo de crear la sensación de volumen. Mientras en el modelado ese efecto se logra mediante la variación de valor (más claro o más oscuro), el modulado lo hace mediante el uso de colores análogos o complementarios.

17 La crisis del sistema de enseñanza artística público se hace visible en el proceso de implementación de la Ley Federal de Educación. Como parte de la misma, en el año 1996 surge IUNA como institución creada por el Decreto Nacional del Poder Ejecutivo 1404- 3/12/96 por medio del cual se produce un proceso de unificación de diferentes conservatorios, escuelas e instituciones terciarios y superiores de arte -el Conservatorio Nacional Superior de Música "Carlos López Buchardo", la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón", la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación "Ernesto de la Cárcova", el Instituto Nacional Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Arte Dramático "Antonio Cunill Cabanellas", el Instituto Nacional Superior de Danzas y el Instituto Nacional Superior de Folklore.

18 Sobre las diversas acepciones que adquiere el collage en la obra de Larrambebere véase Fressoli y



Patricio Larrambebere, *Pastillas surtidas*, 1995. Técnica mixta sobre tela, 150 x 30cm



Patricio Larrambebere, *Dos banderas*, 1994. Técnica mixta, 180 x 90 cm

cir al sistema de la obra el registro táctil de los objetos sobre los que se reflexiona, que en la obra se transforma en registro visivo-táctil. De este modo, en *Oxi Bitue*, junto a la firma del artista, aparece un recorte que proviene del paquete de cigarrillos. En el caso de *Pastillas Surtidas*, la representación integra un envoltorio. Finalmente, justo en el centro de la composición *Dos banderas*, uno de los retratados sostiene el objeto de goma "Dos banderas" para lápiz. A la relación entre la factura de la ilustración y la pintura artística, se agrega un tercer modo: la factura industrial de los productos masivos que advienen objetos del recuerdo. En estos detalles, la pintura retiene una condición de experiencia del objeto que le es propia, aquella que pervive en su condición particular de textura, densidad y color.

En ocasión de la exhibición de *Superheterodyne Spica (Un sentimiento)* (1995), el artista escribió:

“¿Quién no había visto alguna vez una *Spica*?

Una radio muy popular, la primera a transistores portátil, era muy común en los hogares porteños. Su sonido inconfundible, la exquisita insignia esmaltada, su funda de cuero que atesora esa fabulosa combinación de dorado y verde agua o bordó. La *Transitor Six*, o la pequeña *Deluxe*, ideal por su tamaño para llevar a la cancha.

.....  
Diez Fischer, 2013.

Corría el año 1994, y recibí de herencia de mi tía Luisa una *Spica* que su marido le había regalado en 1962, cuando cumplieron las bodas de plata.

Mi tía nunca se despegaba de esta pequeña radio, un objeto de culto con una gran carga afectiva y muchísimo uso, pero impecable como todo recuerdo. Además Huracán estaba peleando la punta del campeonato y cuando iba al Ducó, llevaba como cábala esta *Spica* a todos los partidos.

Desde 1976 que Huracán no luchaba por un título en Primera División: el momento más importante lo viví en la cancha de Huracán con el gol del pejerrey Pelleti contra Rosario Central.

En esta pintura declaré a ese momento como máxima experiencia futbolística vivida ya siendo pintor<sup>19</sup>.

En esta obra, el sistema descrito con anterioridad se reitera<sup>20</sup>: la *Spica* es el gran telón de fondo sobre el que dos personajes, uno hincha de Huracán y otro de Rosario Central, disfrutan y padecen un partido de fútbol. El modo en el artista refiere a este trabajo vincula la experiencia personal y colectiva a la vez que pone en cuestión el problema de la identidad (enlazada a las prácticas, los espacios y tiempos sedimentados en la *Spica*). La relación entre lo particular y lo colectivo del recuerdo, también se manifiesta en la correspondencia del cuadro mayor con los tres más pequeños que componen el políptico. De este modo, mientras que en el cuadro mayor observamos la representación de un evento particular en relación al objeto, en el resto de los bastidores las representaciones refieren a cuestiones más generales. Estas contienen la representación de un almanaque con las distintas formaciones del equipo de Huracán (superior derecha); la visión de un fragmento de la cancha del mismo equipo (medio); y finalmente la última pintura contiene una *Spica* desarmada que enmarca representaciones de paisajes, frases de hinchas y retratos diversos (superior izquierdo). Tanto en el texto que el artista produce en ocasión de exhibir la obra, como en la obra misma se observan diferentes escalas de experiencia mencionadas en relación al objeto. Lo doméstico, lo familiar, las pasiones colectivas y particulares se integran en el sistema de la obra.

Hasta aquí he observado que la serie *Marcas* (vinculada al registro de elementos gráficos y objetuales) se compone a través de la unión de dos modos diferentes de representación y su acompañamiento con diferentes retratos. Sin embargo, es posible distinguir una anomalía dentro de la serie presentada por la obra *Pastillas Surtidas*, donde la figuración humana no es un retrato. En este caso la figuración

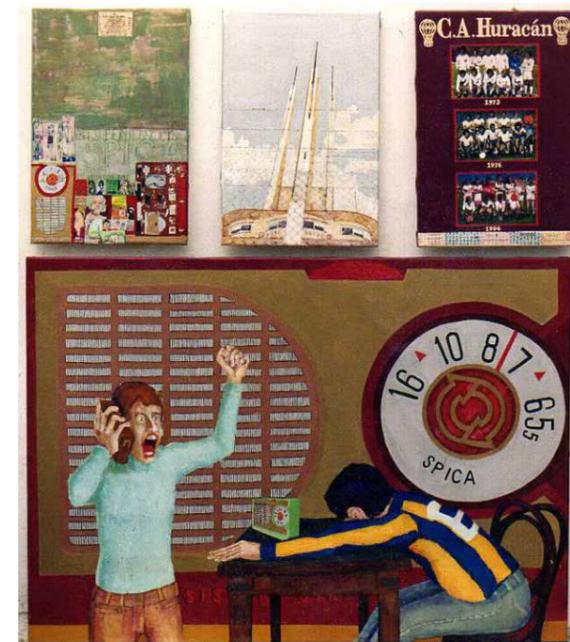
19 Texto elaborado por el artista que acompañó la obra en ocasión de la exposición *Series pérdidas* que tuvo lugar en la galería de arte Schlifka Molina durante el mes de enero del 2013.

20 Sin embargo, la particularidad de este caso es que la obra total se constituye como políptico (es decir, que se compone por cuatro bastidores). Ingresando, de este modo, al sistema tres lienzos más incorporados en la parte superior, que en este caso integramos sólo tangencialmente porque sus procedimientos instalan consideraciones que exceden al problema sobre el que aquí nos interesa reflexionar.

refiere a la tradición inglesa de los títeres de cachiporra Punch (el que se representa en la pintura) y Judy. Se trata de personajes que escenifican relatos violentos, por lo que en distintos momentos históricos su puesta en escena fue prohibida en Inglaterra. En este caso, la pintura establece y busca desandar, historizar -como posible hipótesis- el origen del nombre que las pastillas portan. Aún si se desconoce la iconografía que el personaje representa, su mera presencia introduce la tensión entre dos modalidades de pintar que evitan que el

lienzo pueda ser reducido a un anuncio publicitario. La particularidad de este cuadro ofrece una clave para la expectación del resto de la serie, en tanto la relación que el mismo entabla entre la figuración humana y la palabra pone en evidencia de modo explícito el carácter literario que adquiere la palabra en las representaciones del artista. A través de esta consideración, la pintura hace más evidente el artificio constructivo de la representación que compone la serie *Marcas*. La palabra capturada por el registro pictórico pierde la función pragmática de su fuente, es decir, la de ser referencia e identificación de un bien de consumo. Ampliada en su escala, revelando su factura artesanal, y vinculada a retratos que la ponen en situación de experiencia personal y afectiva, la palabra adquiere un carácter literario. En tal sentido, los formalistas rusos comprendían que “la literatura transforma e intensifica el lenguaje ordinario; se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida ordinaria” (Eagleton, 2007: 12). Así, la palabra pintada es desviada de su acepción ordinaria; la marca pasa a ser literatura porque se convierte en infancia, y al mismo tiempo en industria argentina o escolaridad. Este desvío parece advertirse también en algunos de los títulos que conforman la serie, tales como: *Superheterodyne Spica (Un sentimiento)*; *Toda una época (Pulpo)*; *Oxi Bithué (pop rioplatense)*. A través del uso del paréntesis la marca adquiere un predicado, se convierte -según el caso- en portadora de afecto, tiempo pasado y localidad.

Por todo esto, las palabras pierden su significado pragmático ordinario y se desplazan hacia la constitución de un hecho material, adquiriendo una especificidad que compromete la contemporaneidad de las pinturas. Mientras las marcas representadas se encuentran culturalmente en situación de extinción, la operación particular que estas pinturas realizan las compromete en la configuración de un recuerdo que reinstala su uso. Al decir de Eagleton, lo literario es un término más



Patricio Larrambebere, *Superheterodyne Spica (Un sentimiento)* 1995. Políptico. Técnica mixta sobre tela, 140 x 160 cm

funcional que ontológico. Se refiere a lo que la palabra hace y no al ser fijo de las cosas, sino al papel que desempeña el texto con su entorno (Eagleton, 2007). Dicho aspecto se extiende a la totalidad de la obra ya que en esta relación funcional con su entorno reside su cualidad crítica. De este modo, las palabras incluidas en las obras (tanto en la pintura en sí como en su título) dejan de ser referencia de un producto para connotar vivencias, afectos y sentidos históricos en un momento en que tradición e historia se devalúan culturalmente.

Así la constitución del recuerdo se establece en estas obras como resistencia a un proceso según el cual aquellos actos y motivos que las pinturas buscan registrar advienen vertiginosamente pasado. La gráfica y los objetos que dejan de circular en el mercado son, por medio de las obras y la incorporación de la figuración humana, repuestas en la arena pública como portadoras de experiencia e identidad. Por ello, el recuerdo que la obra configura como asunto tiene carácter retentivo al otorgar permanencia a lo que está condenado a extinguirse por los modos en que se transforma la cultura en los años noventa. En esa oposición interviene también la valoración del pasado: mientras estas marcas y objetos se devalúan en el plano cultural porque pierden valor de novedad, las obras buscan otorgarles un valor afectivo que rescata la experiencia denostada por la cultura neoliberal.

#### A modo de conclusión

A partir de lo expuesto es posible afirmar la obra de Patricio Larrambeberé articula de modo singular la experiencia de su contemporaneidad, signada por un drástico retiro de lo público, las prácticas colectivas del espacio social, y la crisis y deterioro de materialidades históricas.

En estas obras, la historia no es un asunto descriptivo sino que se trama en los modos que adquieren los materiales y que su representación articula. Es decir, la historia no se vincula a la reposición de acontecimientos ejemplares o significativos de una época, sino al trabajo con cualidades que capturan particularidades de su tiempo. Las variaciones sobre la función de lo literario, junto a las modalidades de trabajo que sus procedimientos incorporan, traman una experiencia particular sobre la que esta pintura reflexiona y acciona. La reposición del trabajo artesanal de la ilustración y el oficio de letrista, el señalamiento en torno de aquellos motivos gráficos que inexorablemente comienzan a desaparecer así como de los sujetos y experiencias vinculados a ellos: todos estos son aspectos a través de los cuales el inevitable desgaste de un espacio común parece tensionarse con una voluntad de retención que se expresa en la intención de singularizar diversos usos y formas de trabajo en crisis.

En la serie *Marcas*, el pasado se encarna a través de la selección de motivos gráficos que aluden a lo colectivo: ya sea porque proceden del desarrollo de la industria nacional en vías de extinción o bien porque sus usos también remiten a experiencias que se encuentran en situación crítica al momento de producción de estas obras, tales como la escolaridad en el caso de *Dos banderas*, o a nociones de espacios, como el caso del *Fluido Manchester* que tradicionalmente era utilizado en la limpieza de las estaciones ferroviarias. Es así que los diferentes trabajos que integran la serie *Marcas* se traman entre lo singular del recuerdo (que en la obra refiere a los afectos y vivencias del artista) y una experiencia colectiva (en los motivos de las representaciones).

Este sentido del recuerdo es crítico a su contemporaneidad, en tanto instala tensiones con los modos dominantes que adquiere la configuración de la cultura, donde lo histórico se devalúa progresivamente en pos de una creciente valorización del presente. *Marcas* alerta sobre un espacio perdido. Esta serie será el inicio de otras obras elaboradas por el artista, donde la noción de espacio se instaura como una constante desde donde disputar una memoria que hacia mediados de los años noventa formaba parte de las prácticas de diversos sujetos sociales en resistencia, frente a un modelo cultural que cambia drásticamente la economía sensible, incidiendo en la administración del espacio y tiempo urbano así como en los horizontes de experiencia de los cuerpos que lo habitan.

#### Bibliografía

- Alonso, Rodrigo (2006). "Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino". En: *Inoxidable Neopop* (catálogo). Santiago de Chile. Disponible en: <http://www.roalonso.net>. Fecha de la última consulta: julio de 2015.
- Arasse, Daniel (2008). *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Editorial Abada.
- Benedict, Luis Fernando (ed.) (1999). *Artistas argentinos de los '90*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Eagleton, Terry (2007). *Una introducción a la teoría literaria*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Fressoli, María Guillermina y Diez Fischer, Agustín (2013). "El collage en el trabajo de Patricio Larrambeberé. Variaciones a partir de la muestra ferro-carriles argentinos en el Museo Nacional Ferroviario". Ponencia presentada en XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia organizada por el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Fressoli, María Guillermina (2014). "La figura desdichada del tiempo y el espacio. Artes visuales y museografía crítica en la Argentina, la mirada entre la memoria y el recuerdo". Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- Fressoli, María Guillermina (2015). "El obrar del arte en la producción de modos críticos del recuerdo. Los artistas de lo colectivo hacia mediados de los años 90". En: *Revista Telar*, año X, nro. 13-14, pp. 358-377
- Gibson, James (1974). *La Percepción del Mundo Visual*. Buenos Aires: Emecé.
- Larrambeberé, Patricio, "Un artista elige su obra favorita: Patricio Larrambeberé y *On the Balcony*, de Peter Blake", *Suplemento Radar, Página/12*, domingo 15 de abril del 2012.
- Marchán Fiz, Simón (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Ediciones Akal.
- Massuch Gabriela (2014). *El robo de Buenos Aires*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pineau, Natalia (2012). "Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística". En: Baldassarre, Isabel y Dolinko, Silvia (eds.); *Travesías de la Imagen*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Pineau, Natalia (2015). "Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años Noventa. La emergencia de nuevos sujetos creativos". En: *Revista Orillas*. nro. 4.
- Podro, Michael (1991). "Depiction and the Golden Calf". En: Bryson, Norman, Holly, Michael y Moxey, Keith (comps.); *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge: Pility Press.
- Ranciére, Jacques (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Wilson, Simon (1975). *El arte pop*. Barcelona: Editorial Labor.