

MEDIACIONES PARA UNA EXPERIENCIA DE INSTALACIÓN MUSEÍSTICA EN TIERRA DEL FUEGO

Franco Felix Zacobich
fzacobich@untdf.edu.ar

Agustín García Serventi
agarciaserventi@untdf.edu.ar

Javier López
jmlopez@untdf.edu.ar

Instituto de Cultura Sociedad y Estado, Universidad Nacional de Tierra del Fuego (ICSE-UNTDF), Argentina.

Recibido: 06 de febrero de 2022

Aceptado: 03 de Mayo de 2022

Identificador permanente (ARK): <http://id.caicyt.gov.ar/ark://y1r58uv9c>

Resumen

En el presente artículo narramos y reflexionamos sobre las experiencias de campo en los procesos que permitieron el montaje de una instalación audiovisual como muestra museística.

En primer lugar, contextualizamos y describimos las experiencias sustanciales que emergieron a partir de la implementación del proyecto de investigación y extensión “Archivos audiovisuales de Tierra del Fuego Antártida e Islas del Atlántico Sur, la construcción de un territorio insular a través de su patrimonio audiovisual”.

Algunas de estas acciones implicaron la vinculación con diferentes agentes de la comunidad, como lo son museos y canales de televisión, además de la realización de talleres específicos sobre archivos audiovisuales, digitalización, organización, intervención y montaje.

En segundo lugar, discutimos sobre los efectos que implican estos procesos como agentes productores de memoria y que devienen en la muestra. Esto es, las prácticas desarrolladas y conceptualizadas como mediaciones, en donde los museos, son lugares estratégicos de comunicación y disputas sobre los presentes y los pasados. En tanto ello, las imágenes recuperadas, son puestas en valor en un proceso de exhibición que implicó distintas técnicas de intervención y que pretendió ofrecer una experiencia de las distintas temporalidades.

Palabras clave: Archivo Audiovisual, Investigación, Mediación, Museo, Instalación

MEDIATIONS FOR AN EXPERIENCE OF MUSEUM INSTALLATION IN TIERRA DEL FUEGO

Abstract:

In this article we narrate and reflect on the field experiences in the processes that allowed the assembly of an audiovisual installation as a museum sample.

In the first place, we contextualize and describe the substantial experiences that emerged from the implementation of the research and extension project "Audiovisual Archives of Tierra del Fuego Antarctica and the South Atlantic Islands, the construction of an insular territory through its audiovisual heritage".

Some of these actions involved linking with different community agents, such as museums and television channels, in addition to holding specific workshops on audiovisual archives, digitization, organization, intervention and assembly.

Second, we discuss the effects that these processes imply as memory-producing agents and that become the sample. That is, the practices developed and conceptualized as mediations, where museums are strategic places of communication and disputes about the present and the past. Meanwhile, the recovered images are valued in an exhibition process that involved different intervention techniques and that sought to offer an experience of the different temporalities.

|2|

Keywords: Audiovisual Archive, Research, Mediation, Museum, Installation

1. Puntos de partida en la cartografía del archivo audiovisual fueguino

En el presente artículo narramos las diferentes experiencias de campo y la articulación entre el equipo de investigadores y extensionistas de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego (UNTDF) con el Museo Fueguino de Arte¹ y el Museo del Fin del Mundo². La misma surgió a partir del proyecto de investigación y extensión: "Archivos audiovisuales de Tierra del Fuego Antártida e Islas del Atlántico Sur, la construcción de un territorio insular a través de su patrimonio audiovisual". El mencionado proyecto, se inscribe en la convocatoria realizada por la universidad para la iniciación a la investigación

¹ El Museo Fueguino de Arte, se localiza en la ciudad de Río Grande, y fue creado en 2010 para albergar la Colección Provincial de Arte.

² El Museo del Fin del Mundo, se encuentra en la ciudad de Ushuaia y fue creado a comienzos de la década de 1960; el gobernador Ernesto M. Campos, por Decreto de fecha 14 de agosto de 1961 estableció en Ushuaia el Museo Regional de Tierra del Fuego. Con la provincialización del llamado Territorio Nacional (1991) y su conversión a Provincia de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, cambió de denominación, siendo reconocido desde entonces como "Museo del Fin del Mundo".

(PIDUNTDF-B) 2019, cuyo propósito es promover las actividades de investigación y el desarrollo tecnológico en el territorio.

En ese sentido, realizamos un recorrido por algunas de las acciones de investigación / extensión que implicó su aplicación, las diferentes capacitaciones, las reflexiones y posterior intervención del material audiovisual encontrado que finaliza en la instalación museística.

El proyecto citado dio marco al diálogo interdisciplinar entre las ciencias sociales y los medios audiovisuales, cuyo propósito fue contribuir a la recuperación del patrimonio audiovisual de la provincia a través de la investigación, el análisis de archivos audiovisuales y la construcción de categorías analíticas para una propuesta de interpretación de dicho material.

La propuesta pretendió identificar y catalogar los materiales audiovisuales en diferentes soportes y temáticas, a la vez que aportar a las fuentes históricas, sociológicas y culturales. Esta tarea trajo aparejada una reflexión en torno a la configuración del archivo y a los efectos producidos como agentes de memoria.

Estas experiencias partieron de la articulación de distintas instituciones públicas con el fin de localizar, organizar y sistematizar un archivo audiovisual en la provincia de Tierra del Fuego a partir del año 2019 con continuidad hasta el año 2022.

La situación de partida indicaba la casi nula existencia de archivos audiovisuales de carácter público. Con este presupuesto, debimos indagar acerca de la existencia de acciones concretas por parte del Estado provincial sobre la conservación y resguardo del patrimonio fotográfico y audiovisual fueguino. Las únicas acciones realizadas fueron a través del proceso de inventariado del Museo del Fin del Mundo. El acopio se construyó a partir de la donación de diferentes fondos o colecciones familiares, pero no existió una planificación para constituir un archivo audiovisual. Si bien los materiales estaban inventariados, no tenían ningún análisis y clasificación propia del archivo audiovisual. En 2015 comenzaron los procesos y resguardos acorde a las necesidades del material en una sala preparada térmicamente, pero sin un relevamiento y análisis archivístico del contenido. Este proceso no implicó la catalogación y digitalización del material, algo que comenzamos a realizar desde el equipo conformado a partir del proyecto.

Las primeras aproximaciones al campo tenían la hipótesis sobre la dispersión de piezas audiovisuales de diferente índole, características materiales, temáticas y modales, sin una catalogación.

Este panorama bosquejaba la necesidad de localización y creación de un programa para el rescate, curaduría y puesta en valor del material audiovisual de y sobre Tierra del Fuego. Este interés, que se materializó en el proyecto de investigación, tomó impulso mediante la demanda que se hacía evidente desde la carrera de Licenciatura en Medios Audiovisuales del Instituto de Cultura Sociedad y Estado (ICSE-UNTDF). En ese espacio académico advertimos la falta de archivos audiovisuales para las producciones propias en el territorio. Cada vez que se emprendía una producción documentalista, se volvía necesaria la consulta de archivos localizados en la ciudad de Buenos Aires. Las distintas aproximaciones a los museos municipales y provinciales al igual que los canales públicos

de TV (Canal 13 Río Grande y 11 Ushuaia) daban cuenta de aquello que planteamos de forma hipotética. Un abandono de los materiales audiovisuales existentes y la deficiente catalogación que impiden un acceso rápido a partir de su identificación.

Los relevamientos realizados nos plantearon diferentes aspectos. En el caso de los canales de la televisión pública nombrados, han empezado a generar un archivo recién en el año 2019. Anteriormente cuando se utilizaban los sistemas de registro U-MATIC, luego VHS y posteriormente DVC, el material producido por los canales era borrado con la reutilización de las cintas para nuevas grabaciones. Otra parte del registro había sido mal conservado por décadas y finalmente desechados en contenedores al sistema de reciclaje municipal. Cabe destacar que, algunas piezas fueron rescatadas por particulares quienes conformaron un archivo privado con fines comerciales.

Los relevamientos indicaron la pérdida de registros audiovisuales sumamente importantes por parte de las mencionadas instituciones públicas. También la existencia de material disperso, fragmentado, sin un estándar de organización y conservación pertinente y mucho menos de acceso público.

Para el trabajo pensamos que el acervo audiovisual de una sociedad es parte constitutiva del patrimonio cultural de la misma y material necesario para la conformación y/o discusión de una memoria común y colectiva. Por eso, la constitución de los archivos audiovisuales son a su vez herramientas para el estudio y la observación de una sociedad en su perspectiva pasada y en las perspectivas futuras. Los archivos audiovisuales son escenarios de disputas políticas sobre la imagen y las formas de conservación y de acceso.

Recolectar, analizar clasificar y exponer son acciones a la vez estéticas y políticas (Didi Huberman, 2004; Mitchell, 2016; Burucúa, 1992) en que ambos aspectos se abordaron a través de lo que se constituyó en el primer acercamiento de sistematización del acervo audiovisual de la provincia.

Es por ello que los archivos audiovisuales del territorio provincial, así como sus fuentes orales y fotográficas, constituyen parte de la historia viva de un pasado reciente que aportan a la configuración cultural y representacional del territorio provincial más joven de Argentina.

La dispersión de estos materiales y su falta de organicidad provocan olvido y deterioro a la vez que complejiza el trabajo de recuperación y la investigación de la historia reciente. Es por ello por lo que el relevamiento primario de instituciones, medios de comunicación, actores de la comunidad y antiguos pobladores, nos permitió establecer un diagnóstico general del estado de situación de estos. A su vez conocer cuál es la fuente y el origen de esos materiales, si pertenecen a determinadas colecciones, a qué épocas, entre otros.

De esta forma pretendimos contribuir al desarrollo archivístico audiovisual de la provincia y a su puesta en valor en pos de una utilización educativa, de exhibición museística y patrimonial, de investigación y reflexión, así como de reapropiación para trabajar dichos materiales de forma artística.

Es una reflexión entre el trabajo audiovisual, la producción del archivo, su reinterpretación y las implicancias del mismo en relación al trabajo con las memorias, de las imágenes presentes y de lo ausente. Tanto el abordaje de la producción de un archivo

como la instalación de la muestra audiovisual, pretendieron poner en tensión aquello que Vidal (1993) cuestionaba al decir que sólo un pequeño grupo de la población local está explícitamente representado en la exhibición del Museo del Fin del Mundo. Eran los miembros o descendientes de los grupos inmigrantes más antiguos, antiguos pobladores y los nacidos y criados. Tal relación sujeto/objeto-pasado, enfatizaba la propiedad del pasado regional poniendo el énfasis en la posición privilegiada en el mercado de imágenes.

Esto permitió discurrir críticamente acerca de los procesos de selección y re-organización de las imágenes. A sabiendas que las posibilidades de representación estaban vedadas a sectores de dominio, poner al alcance público esas imágenes encontradas, su intervención y montaje, intentaron cuestionar los procesos de imaginaria y sus efectos en las narrativas del presente. Los argumentos fundantes del proyecto, las producciones audiovisuales, las obras o imágenes encontradas, tienen una radical importancia como herramientas para pensar a la sociedad y sus problemáticas.

En ese sentido la muestra museística se produjo como estrategia comunicacional de las acciones y experiencias interinstitucionales y transdisciplinarias que se consolidó con la instalación en los Museos Fueguino de Arte y del Fin del Mundo denominada “Archivos Audiovisuales fueguinos, recuperados e intervenidos”.

|5|

2. Del relevamiento a la organización de la instalación

Vivimos una actualidad atravesada por la cultura de la convergencia en donde las tecnologías y los medios de comunicación tienen un lugar central. La proliferación de dispositivos para la producción de imágenes (el soporte electrónico y digital) brindan espacios para la producción, la difusión, almacenamiento de imágenes y audiovisuales. Ahora bien, eso que en principio se plantea como beneficioso también implica desafíos respecto al almacenamiento, recuperación y acceso. Con ello la sistematización, catalogación y administración son dos disciplinas fundamentales. Más allá de eso, esta proliferación de formas de producción, distribución y consumo, no garantiza el acceso democrático y la pervivencia. Por eso la producción de un archivo y su correspondiente patrimonialización ofrece una posibilidad de ampliar el universo de la investigación en conservación y usos de la imagen de una sociedad.

La atención a nivel mundial de diversos organismos signados por la importancia de la preservación de archivos audiovisuales, supera el interés originario por la conservación del patrimonio fílmico como única fuente de imagen en movimiento que vale la pena rescatar por su mero valor cultural. Los archivos televisivos, las películas familiares, los archivos personales, tanto fotográficos como audiovisuales implican hoy también un espacio de significación del resguardo del patrimonio cultural de una región y sus memorias.

Tierra del Fuego presenta particulares características sociales, culturales y educativas propias de un territorio de crecimiento poblacional abrupto. El crecimiento demográfico que experimentó la provincia en las últimas décadas, con población proveniente de distintos puntos del país o de países limítrofes, configuró una estructura social muy

particular. Esta diversidad socio-cultural está presente en la educación, pero queda pendiente una significativa recuperación de la historia reciente y de la memoria colectiva.

La intervención audiovisual para ser exhibida en los museos, propuso una primera experiencia de socialización del material encontrado en un espacio que se constituye como dispositivo de divulgación de bienes culturales y de acceso público por antonomasia.

Las mediatizaciones de las experiencias y de toda la vida cotidiana de las personas transformaron el saber tal como postulaba Martín Barbero (2002). La centralidad de las mediaciones que ejercen las tecnologías, con ello el incesante tráfico de información y el cuestionamiento a los saberes puso en tensión no solo el conocimiento, sino que además las instituciones y sus formas de legitimación. Asimismo, los modos en que los medios de comunicación producen actualidad y las experiencias de los presentes tienen efectos sobre las memorias y los olvidos. Con el énfasis en el presente nos dice el autor, también se hallan dedicados a fabricar el olvido. Con un presente laxo, los museos se constituyen como mediadores al poner imágenes del presente en el pasado y del pasado en el presente de forma dialéctica. A su vez son pivote de un doble movimiento, de la explosión de las memorias y de la fluidez de la actualidad.

De acuerdo con Benjamin (2005), la confrontación con la imagen dialéctica causaría una experiencia *shock* (*Schockerlebnis*). Esto sucedería dado que tal imagen estaría compuesta por la confrontación del objeto histórico en un cambio cargado de pasado y presente; en los restos dejados por la historia posterior del objeto, las condiciones de su degradación y la manera de su transmisión cultural. Las imágenes utópicas de objetos pasados pueden ser leídas en el presente como verdaderas.

Andreas Huyssen (1994) propone no oponer la memoria con amnesia y pensarlas juntas. En el flujo de temporalidades fragmentarias aparece la necesidad de anclajes temporales tanto como espaciales. Los nuevos espacios de visibilidad cultural emplazados en las tecnologías electrónicas se vuelven estrategia cultural en donde las personas puedan experimentar las identidades y las formas de reconocimiento que trazan las territorialidades.

Estos procesos complejizan los modos en que se produce y organiza la muestra ya que pone radical atención sobre la selección e intervención que se hizo sobre las imágenes recuperadas. Las interpretaciones que se elaboraron de las imágenes tienen efectos político culturales en los modos en que se produce el reconocimiento. Los museos estructuralmente ligados como aparato especializado de producción y exhibición de cultura, también son espacio de diálogo y mediación de esta. No obviamos que la producción y comunicación de la instalación en este lugar produzca legitimación sobre la muestra, pero tampoco obtura la crítica. Lo hace a partir de divulgar procesos creativos e interpretativos que estallan en la producción de memorias y que están más allá de la conservación, patrimonialización y cristalización de las mismas, sino más bien en el sentido crítico del montaje, en su yuxtaposición simultánea en el espacio del museo (Diana B. Wechsler, 2015).

Como se refirió Huyssen (1994) a los museos como “medios masivos” superando las concepciones tradicionales como lugares de colección, o peor aún, de dosificación de la cultura, ahora responden a cambiantes expectativas del público. Son un territorio de reflexiones sobre las espacialidades y temporalidades, las identidades y subjetividades, como así también de consumo y reproducción cultural. Más si consideramos las necesidades de generar una historia colectiva que tiene la sociedad fueguina en donde se inscriba y amalgamen todas las trayectorias migratorias y sus procesos comunes propias del territorio³. Es decir, la generación de una memoria que aglutina el presente a través de un pasado hecho a medida, con apropiaciones como legitimación de una identidad común. Allí las imágenes son un lugar de disputas en la construcción de narrativas sobre la historia local, regional.

En ese sentido, la instalación exhibida ofreció la experiencia de recorrer las imágenes en distintos formatos, en pantallas, en proyecciones, en audio-video y fijas. Además, a través de las intervenciones realizadas con la técnica del *found footage*. En sí, el montaje realizado dialoga con las experiencias cotidianas de las personas con los medios de comunicación, las tecnologías, las apropiaciones e interpretaciones. Organizar la instalación nos permitió dialogar con el pasado anacrónicamente, poniendo a jugar a las imágenes en el presente y las memorias del presente en las imágenes del pasado; asumiendo su carga simbólica y el “cataclismo” que se produce en la construcción subjetiva y social de la irrupción de la imagen del pasado y sus vivencias en el espacio de la instalación. La exhibición se convirtió en dispositivo de acceso anacrónico a la historia. El espectador construye las relaciones con las imágenes a medida que deambula y recorre, además de su trayectoria por el espacio. Es decir la muestra asumió una combinatoria de temporalidades y secuenciaciones que admite pausas, vueltas atrás, cruces y anudaciones en una lógica reticular que posibilita diferentes formas de relación con los pasados. Algo de lo que las imágenes en general nos vienen proporcionando como experiencia y que en la muestra intenta recuperar parte del método *Warburgiano*. Para Warburg (2010) las imágenes se yuxtaponen en una superposición simbólica de contenidos latentes y de contenidos manifiestos, siempre en movimiento y en permanente construcción.

Hoy la irrupción de la tecnología nos insta a pensar nuevas estrategias y nuevas herramientas para entender y repensar la cultura, donde autores como Warburg presentan suficientes razones para volverse actuales en las reflexiones. Las imágenes nos han demostrado lo que pueden dar de sí, en su ambigüedad profética se manifiestan los fantasmas del pasado y se prefiguran los avatares del futuro.

La exposición del archivo audiovisual significó producir pequeños cataclismos de la memoria, hurgar en ella y actualizar trazos de historia en reconfiguración permanente, como lo hace “la imagen audiovisual”, asociativamente por motivos y gestos. En el sentido expresado por Georges Didi Huberman (2004), la diferencia entre imagen y texto

³ Tierra del Fuego ha experimentado sucesivas olas migratorias cuya principal causa es la ley 19.640 de promoción industrial promulgada en el año 1972.

es su posibilidad de clasificación. En el texto hay letras, alfabeto; en la imagen hay gesto, gestualidad.

La indagación en motivos visuales y fórmulas expresivas en la agrupación de imágenes expuestas, es una búsqueda posible para detectar en ellos los síntomas de una sociedad. Didi Huberman se refiere a ello mediante las imágenes-gestos:

La imagen como gesto –y esto es Warburg, una antropología de la imagen viviente– versus una iconología empobrecida que en realidad sólo intenta ver en las imágenes signos y no gestos. Por eso para mí el “síntoma” es tan importante. Porque el “síntoma” es a la vez un concepto semiótico, habla del significado, pero también es el cuerpo. Y aquí tenemos lo que es un gesto: un movimiento del cuerpo que está investido de cierta capacidad de significado o de expresión. Por lo tanto, es en realidad lo que ocurre entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo lo que nos interesa. Eso es una imagen (Romero, entrevista a Didi Huberman, 2007, p. 19).

Los síntomas que pretende identificar el autor en las imágenes dialogan con la noción de “estructura del sentir” de Raymond Williams (2000). Es decir aquello que es sentido, pensado y experimentado en el presente pero que en interrelación representa una forma de continuidad histórica.

|8|

Entonces organizar las piezas audiovisuales para definir la muestra, las decisiones sobre qué documentación serán clasificada, digitalizada y exhibida implica una responsabilidad ética. Cada una de estas categorías son significantes en lucha, puesto que la hegemonía de los lenguajes audiovisuales tensiona con los usos institucionalizados y los particulares. A partir de allí, el museo establece un marco interpretativo que regula alguna de esas fronteras como agente especializado, institucionalizado y oficial de la cultura.

Los desafíos planteados tanto desde los modos de relevamiento, acopio, restauración y digitalización, como así también de la selección para la instalación, siempre tensionan con la ética del investigador-productor y convergen en la producción de las memorias. Al efecto, los archivos audiovisuales son fragmentos cristalizados de memoria o piezas de semiosis⁴ congelada. La cualidad particular transita aquello que para una comunidad tiene un valor inmanente y que no debe olvidarse, actuando como sutura de memorias. La reapropiación y la exhibición adquirió allí una dimensión política que tensiona los sentidos sobre los pasados constituyéndose en mediaciones con el presente y que no necesariamente guarda en sí un propósito de sutura, sino de eclosión.

La memoria es aquí el lugar del ejercicio que pone en relieve lo memorable. La selección y la curaduría debieron seguir ciertos criterios que tensionaron entre lo archivístico y lo artístico. Muchas veces cuando se trabaja en la recuperación de lo que se puede llamar “la memoria social”, nos encontramos con discursos hegemónicos los cuales solapan expresiones alternas. En términos de Bajtin (1985), el micromundo de la palabra, el enunciado, la obra, como una totalidad irrepetible, históricamente individual pero vinculada con otros dialógicamente. Sería explorar el espesor de la memoria, en algunas de sus formas objetivas de la propia cultura en las cuales se conservan

⁴ Entendida a partir de Charles S. Peirce como la acción de signo.

tradiciones culturales, que por ser sociales, no perviven en la memoria individual y subjetiva del hombre aislado. Intersectar una estructura significativa sincrónicamente y diacrónicamente, como lo es la instalación realizada, propone siempre enclaves y marcas de la memoria del colectivo hablante.

Producir intervenciones artísticas a través de archivos audiovisuales encontrados, es una acción política y estética sobre el imaginario social. Asimismo el acceso público a estos demanda el cuestionamiento epistemológico de la memoria. Dice E. Jelin en *Los trabajos de la memoria*:

El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha «contra el olvido»: recordar para no repetir. Las consignas pueden en este punto ser algo tramposas. La «memoria contra el olvido» o «contra el silencio» esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad «memoria contra memoria» (Jelin, 2002, p. 6).

La reinterpretación de los documentos audiovisuales del Museo del Fin del Mundo nos permitió identificar un primer esquema de recurrencia de los motivos audiovisuales como discursos sobre la región. La intención de salir de la perspectiva cartesiana y racional de la agrupación de las imágenes para focalizar en sus representaciones, en sus síntomas, en lo que de ellas emerge que tenga relación con un imaginario de un posible “territorio audiovisual”; imágenes que dialogan de forma dialéctica en la construcción de territorialidades. Estas imágenes carecen de univocidad y de estabilidad en tanto son intersecciones, encuentros y desencuentros de discursos en y sobre la región geográfica comprendida por Tierra del Fuego (AIAS) como un espacio de imaginarios audiovisuales constituido por actores históricamente situados y relacionados a través del montaje.

Didi Huberman en *Ante el tiempo*, dice:

El movimiento que le es propio a las imágenes se manifiesta a través del síntoma, no en tanto concepto clínico o semiológico sino como expresión de un malestar, de lo que aparece para “interrumpir el curso normal de las cosas” y de lo que en esa aparición sobrevive a destiempo (Huberman, 2006, p.16).

2.1. Identificación de los documentos

Los materiales trabajados para la muestra los encontramos en el Museo del Fin del Mundo (ex Museo Territorial). Son muchos materiales fílmicos que datan de la década del 1970 y una buena cantidad de registros sonoros, también en cinta magnética. Parte de estas latas fílmicas se encontraban en estado de “avinagramiento”⁵, por lo cual el Museo tomó

⁵ Conocido como síndrome del vinagre es un proceso de deterioro de la cinta de celuloide. Por causa de la humedad y de la temperatura alta, el material del que se compone la cinta de celuloide pasa a ser ácido acético y deteriora toda la película en un proceso irreversible. La producción de este ácido es el que da el característico olor a vinagre en dicho proceso.

la decisión de recuperar y preservar el material para a posterioridad realizar la correspondiente digitalización. Con ello poner en valor este tipo de archivos y dar acceso público para su análisis, estudio o intervención. El museo cuenta con una parte importante de producción propia de materiales que tienen que ver con campañas científicas de estudios arqueológicos y naturales y a su vez una producción de historia oral, memoria de antiguos pobladores. Muchos de estos materiales a la hora de la exhibición, aún no habían sido digitalizados. Los procesos de consulta que recibe el museo sobre los materiales de investigación son mediados por los trabajadores en el área de museología y biblioteca. Teniendo acceso de forma muy cuidada a algunos materiales y documentos originales, otros a copias y en el último tiempo a materiales digitalizados. En el caso de los materiales audiovisuales, algunos de ellos se encuentran digitalizados en formato DVD, pero su mayoría permanecen en cintas de video analógicas VHS. Dentro de estos materiales se encuentran algunos originales en custodia y otros documentos que son copias en mal estado, de temática fueguina que ya existían en otros archivos del país como el AGN y el Archivo histórico de la televisión pública nacional.

El cuidado físico de los materiales audiovisuales se encuentra inventariado y en espacios de resguardo con estándares de temperatura y humedad, ya que la institución cuenta con una jefatura de conservación. La identificación primaria de estos documentos es accesible a través del conocimiento del área de archivo del museo y de la memoria de quienes resguardan estos materiales. La necesidad de su digitalización surge a través de lograr un acceso a la consulta y a su puesta en valor, para poder construir una muestra organizada como archivo.

|10|

2.2. Identificación de contenidos

Los materiales encontrados a partir de la digitalización y luego exhibidos a partir de su reinterpretación y del trabajo curatorial tuvieron que ver con imágenes que se vinculan a distintos tiempos y espacios del territorio. Lo paisajístico aparece como un motivo predominante entre lo agreste, lo natural y lo lúdico. La preponderancia está en los motivos de la nieve y la estación invernal. Asimismo, la recreación y el deporte a través del patín y del esquí. El núcleo de las familias en el espacio comunitario jugando con la nieve y los retratos de las personas como momentos congelados de la memoria familiar.

Se presentan de forma recurrente diálogos entre motivos referidos al desarrollo urbano en contraposición con lo campestre. El espacio de disfrute y esparcimiento, de descanso y de encuentro social con las significantes del progreso en constante mutación. Tales imágenes redundan con la leyenda “tierra de oportunidades” que aparece en los noticieros en forma de relato oficial.

Otra selección tuvo que ver precisamente con el rescate de lo periodístico y la memoria oral de los conflictos sociales, asimismo con la oportunidad de indagar sobre la transformación de la ciudad y la experiencia de vida atravesada por los momentos de tensión en la sociedad. El Museo del Fin del Mundo cuenta dentro de su inventario con archivos televisivos en formato VHS donados por las familias. Está dentro del reconocimiento el programa “Punto y coma” producido por el periodista local Luis Benito

Zamora en el primer lustro de la década del 90. Allí proliferan las voces de diferentes personalidades destacadas de la ciudad de Ushuaia que tuvieron lugar en el conflicto que terminó con la vida de Víctor Choque⁶ en el año 1995.

Otros registros encontrados tienen que ver con las campañas antárticas de fines de los años 70. Películas institucionales que reconstruyen la labor científica en el continente blanco en dictadura. Allí se examinan las características de los animales de la región y el comportamiento de la tripulación en sus distintas actividades asignadas en el plan de la misión. La navegación también es una imagen histórica recurrente. En un entorno rodeado por mar, las excursiones, expediciones y los barcos cohabitan el espacio circundante. Asimismo la importancia que remite la actividad marítima militar en una zona de conflicto y de posicionamiento geopolítico tan importante. Si bien en este espacio comulgan la gendarmería, la prefectura y la policía, es la armada quien prevalece en el retrato oficial y regional.

Los materiales curados fueron exhibidos a través de pantallas ubicadas en la sala del Museo de Arte Fueguino, siguiendo un esquema (ver Gráfico N° 1) de interacción entre los visitantes, las imágenes y la posibilidad de escucha.

[11]

Al estar en televisores las imágenes contaban con auriculares para verlas y no generar un ambiente de ruido molesto. Solo tenía sonido la selección de trabajos intervenidos para la muestra, que dialogaba así, con el archivo de donde había provenido su materia prima. Al comenzar, una pequeña obra que invitaba a mirar el archivo desde un lugar creativo y experimental. Luego, detrás de esta, un espacio intermedio donde convivían tres pantallas de TV en soportes mostrando las distintas agrupaciones documentales. Colecciones: Ortuño, Zamora, Sucesos Argentinos, Quirino Cristiani, Blanco y negro huérfano, Antártida.

Como quinta pantalla proyectada sobre una pared al finalizar la sala (ver Figura N° 1), las exhibiciones de las intervenciones de los talleres de extensión sobre los archivos.

En los laterales, dos pantallas con artistas que trabajaron en los distintos talleres: Carlos Ercheverría, Eva Noriega, Mariano Ramis, Hernán Khourian, Hernán Monti (ver Figura N° 2).

⁶ Se trató del primer fallecido en una situación de protesta social desde el regreso a la democracia.

Figura N° 1 Pantalla principal.



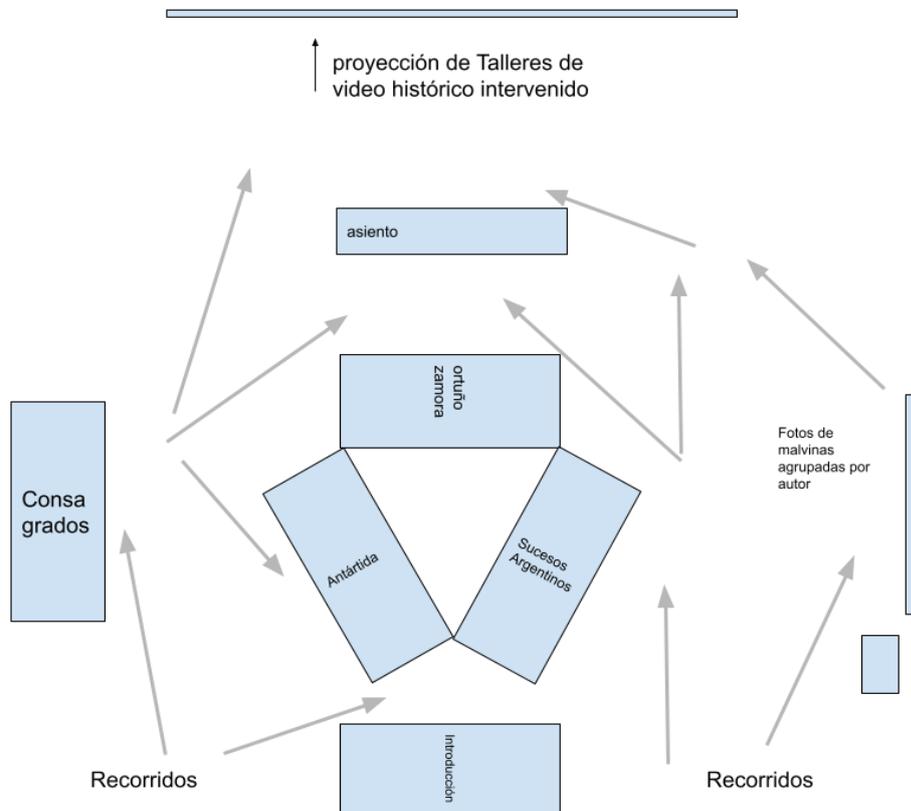
Fuente: Elaboración propia.

Figura N° 2 Pantallas Laterales.



Fuente: Elaboración propia.

Gráfico N° 1 Esquema de la Instalación.



[13]

Fuente: Elaboración propia.

En las paredes blancas que no tenían pantallas se instalaron insumos, fotogramas, grillas que se usaron en los talleres a modo ilustrativo para lograr una percepción también del trabajo manual y artesanal de las muestras.

En el caso del Museo del Fin del Mundo, la exhibición fue más tradicional (ver Gráfico N° 2). A través de una pantalla central, la exhibición de fragmentos de materiales digitalizados con un texto alusivo a cada material y la posibilidad de generar un intercambio con los visitantes despertando y activando las memorias de la comunidad (ver Figura N° 3) mediante de hechos conocidos o personajes que iban apareciendo en la exposición. Asimismo la belleza y la naturalidad reflejada por ciertas imágenes en 16mm blanco y negro generaron asombro y suma atención. Por otra parte, se presentó una suerte de ensayo de un video *mapping* a través de imágenes rescatadas que se alojaron en otra parte del salón de exposiciones, para remarcar la forma interactiva de proyección no tradicional de las imágenes (ver Figura N° 4 y 5).

Figura N° 3 Pantalla tradicional



Fuente: Elaboración propia.

Figura N° 4 Mapping.



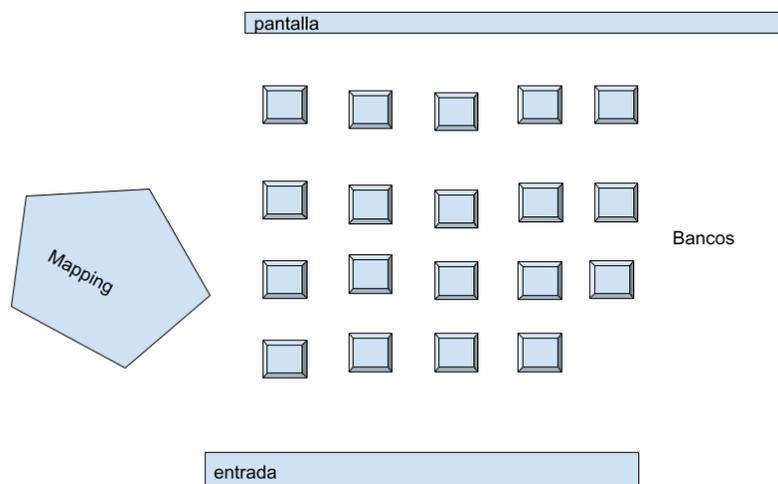
Fuente: Elaboración propia.

Figura N° 5 Mapping.



Fuente: Elaboración propia.

Gráfico N° 2 Esquema de Instalación.



Fuente: Elaboración propia.

[15]

Estas exhibiciones se propusieron poner en juego y relación los conceptos abordados desde el marco teórico en función del trabajo de los archivos con las memorias. Puestas en acción, los documentos que desenlazan su acceso son fundamentales para la sapiencia de su existencia y la posibilidad de recordar e imaginar otras cosas, otro mundo.

2.3. Proceso de indizado

2.3.1. Talleres y capacitación

La modalidad descrita a continuación tiene que ver con una serie de acciones, pasos y secuencias desarrollados a lo largo del proyecto. Encausada por un lado desde los marcos institucionales de la formalidad del proyecto de investigación y traccionadas a través de un proyecto de extensión, que tuvo su razón de ser a través de la financiación del Fondo Nacional de las Artes (Becas de capacitación a grupos de promoción artística 2019) y la propia universidad.

La idea fue vehicular la propuesta de la intervención de la imagen a través de un proyecto de extensión construido en etapas. Se realizaron talleres para acercar la metodología de trabajo con metraje encontrado, de intervención de archivo y reinterpretación del material. A partir de allí produjimos nuevas piezas audiovisuales poniendo en juego el trabajo artístico experimental de los integrantes con este tipo de materiales. Esto implicó trabajar de una forma interdisciplinaria entre los que provienen de distintos campos: las artes, audiovisuales y ciencias sociales.

Se trabajó, por un lado en el acervo documental a través de la recuperación del archivo y por el otro, reconfigurando las formas de intervención de dichos archivos en relación a una estructura narrativa de las historias. El carácter experimental enfatizó las acciones desarrolladas por los docentes y estudiantes de la Universidad, articulados con instituciones educativas y artísticas de la provincia. Ello enriqueció la experiencia y los

saberes del equipo y amplió las miradas sobre el trabajo de creación y apropiación de las memorias históricas de la región. Además de contar con capacitación especializada en estos temas, la metodología de trabajo consistió en armar grupos en dos ciudades de Tierra del Fuego; Río Grande y Ushuaia y trabajar en forma colaborativa a lo largo de los meses del año y según una planificación de visitas acordada en función la etapa del proceso de reapropiación y exhibición.

En un primer momento, una capacitación intensiva sobre investigación y origen de los materiales encontrados y posibilidades artísticas de manipulación de los mismos. El segundo momento consistió en encuentros de capacitación orientados al trabajo más expresivo de los materiales. Hizo foco en la experimentación y manipulación de dichos materiales en forma diversa. Participaron del dictado de los talleres docentes investigadores de la universidad y especialistas invitados. Con respecto al tercer momento, se orientó a la formación de collage y experimentación de los materiales a través de la intervención en la postproducción, de manera de explorar otras vertientes del audiovisual. El cuarto momento, es donde confluyeron la exhibición y discusión de los materiales producidos con el aliciente de trabajar el diseño sonoro y/o musical de dichas piezas.

[16]

Los talleres apuntaron a fortalecer una cultura teórica-práctica en los participantes sobre el trabajo de los archivos y las posibilidades que tiene el *found footage* en el manejo de los mismos. Las experiencias, ejemplos y obras traídas por los talleristas brindaron un amplio panorama en materia de reinterpretación y reapropiación de archivos alrededor del trabajo artístico, personal y conceptual de cada uno.

El primer taller fue dictado por la Lic. Eva Noriega quien sentó las bases del concepto del *found footage*, corrientes artísticas y un recorrido histórico y de obras a lo largo de los años por autores referentes. El segundo taller fue dictado por el Lic. Hernán Khouríán quien efectuó apreciaciones sobre los materiales encontrados y digitalizados por el equipo de la UNTDF y mostró experiencias propias con la reinterpretación del archivo PRISMA (Archivo de la Televisión Pública) y pudo concretar la presentación de los bocetos iniciales de los participantes. El tercer taller fue dictado por el diseñador y artista Mariano Ramis, quien expuso su propuesta de trabajo en base al collage y a la intervención de los archivos sobre técnicas animadas y de pintura digital. El resultado de los trabajos que formaron parte de la muestra se vieron plasmados en modo de ensayo, ejercicios cortos y producción de cortometrajes finales como lugar de confluencia en la exhibición de cada espacio museístico.

2.4. Trabajo de digitalización

El trabajo de digitalización fue el primer momento donde ensayamos la experiencia de trabajar directamente con el material y encontrarse con los problemas archivísticos que íbamos a tener que saldar de los archivos. Estuvo a cargo de un equipo conformado desde el interior de la universidad y del proyecto, con el objetivo de trabajar sobre la preservación y el acceso de estos materiales a la comunidad. El vínculo que se estableció, en su mayoría con el Museo del Fin del Mundo permitió trabajar de forma organizada en

establecer prioridades sobre los materiales digitalizados, seleccionados por temática y estado de conservación. La vinculación técnica en torno a la conservación de estos archivos permitió trabajar sobre el andamiaje tecnológico que ameritaba esta valoración de los materiales. Con diversos formatos de video digitalizados en alta resolución y luego convertidos a archivos de difusión.

El trabajo a través de los convenios celebrados con otras instituciones a nivel provincial y nacional permitió la digitalización de materiales analógicos de video en formato U-MATIC. Siendo crítica la recuperación de formatos U-MATIC o BETACAM por falta de dispositivos de reproducción accesibles. La digitalización promovida desde el proyecto de archivos tuvo que ver con materiales que se encontraron en formato VHS, DV, miniDV, DVCAM, y también en 16mm. La técnica del telecine permitió de forma primigenia digitalizar aquellos materiales fílmicos comprometidos y revelar por primera vez su contenido completo, más allá de su visualización parcial a través de lupas o pantallas reflectoras. Con el dinero del proyecto se compraron placas digitalizadoras montadas en una PC y se consiguieron algunos dispositivos de reproducción. Se montó en Ushuaia una estación de trabajo para comenzar la digitalización de acuerdo a una planilla de catálogo conformada por el MFM seleccionando aquello en estado de conservación más delicado para emprender la tarea. Primero los fílmicos y luego los VHS.

[17]

Las capacitaciones dictadas y el asesoramiento brindado fue establecido a través de un intercambio con el Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires y quién nos visitó en aquella ocasión, fue el Lic. Germán Monti. Para las capacitaciones se dispusieron las instalaciones de los canales 13 de Río Grande y 11 de Ushuaia con la convocatoria de su personal y la comunidad activamente interesada. Esta problemática pone de manifiesto un pasivo en el acervo audiovisual. Es uno de los problemas principales de almacenar, resguardar y archivar. Las tecnologías y formatos cambian y dejan obsoleto los anteriores complicando la reproducción y visualización.

Más allá de ese desafío, la instalación o irrupción corpórea, física del audiovisual lo actualiza, deviene escultórico, presente como objeto y espacio convirtiéndose en interactivo y multimedia. Orientado a la contemplación participativa que otorga relevancia a la acción contemplativa y reflexiva, más que a la interacción y procesamiento de datos por computadora. Por ello el despliegue de la imagen en el espacio y la disposición de las pantallas promovían la coexistencia visual de los paneles/selecciones de este ejercicio curatorial que intentó aproximarnos a la experiencia y a la tradición del audiovisual.

3. El proceso a la exhibición

Llegar a la instancia de instalación y exhibición de una muestra fue la culminación de todo un proceso antes descripto.

La producción de las piezas exhibidas buscaba establecer un diálogo con la historia en donde se proyectan presentes y pasados. El recorrido propuso generar un reconocimiento de huellas temporales, motivos que problematicen las temporalidades y de algún modo den cuenta de los *pathos*. En sentido *warburgiano*, aquellos gestos del pasado que aún

viven en el presente de las imágenes actuales y las del pasado, las emociones o pasiones que pueden rastrearse mediante el montaje de las obras con la intención de una aproximación al contexto cultural de la época en que fueron creadas.

De cierto modo, poner en crisis nuestras experiencias con las imágenes y el presente, además de cuestionar las capacidades y velocidades de registro asociadas a su inmediatez y obsolescencia. Como práctica más que como ritual y por lo tanto actividad planificada que posee implicancias sociales y políticas.

En el montaje dimos prioridad al acceso a la experiencia audiovisual inmersivas que produce el espacio tridimensional del museo.

La exhibición planteó diferentes formas de mediación al agrupar las distintas selecciones de imágenes. También se propuso una acción relacional con y entre las imágenes y los imaginarios. Asimismo la descripción de la curaduría de las obras, por un lado, las intervenciones para exhibirlas, por otro, los archivos expuestos en contexto de otros archivos organizados por colecciones y fondos documentales es una estrategia validada para el intercambio de materiales y memorias. Así, una pantalla dedicada a las intervenciones y un dispositivo de pantallas conteniendo clasificación en colecciones de lo digitalizado, lo que se exhibió es patrimonio documental del museo y es lo que se está trabajando en el archivo. El criterio de la selección establecido fue que sea material original de Tierra del Fuego, dispuesto en una sección con noticieros y material audiovisual histórico de copias en VHS que el museo tiene en guarda.

[18]

El material audiovisual expuesto definió elementos del espacio de exhibición sin orden jerárquico visual aparente, en un montaje aleatorio organizado a partir del recorrido del “interactor”.

Dada las condiciones espaciales que se imponían sobre las muestras, en el caso del MFM se reconvirtieron los vitrales exhibitivos de objetos, en pantalla. Estas, transformadas en “nuevas pantallas” daban a las imágenes audiovisuales su carácter de objeto. Del mismo modo a aquellos elementos que originariamente se exponían en esos vitrales como un patrimonio ligado a una memoria específica, inscripta en un pasado de privilegios en cuanto a las posibilidades de representación, solo que las nuevas proyecciones irrumpían la lógica narrativa mediante la fragmentación en un juego de motivos.

En este caso se destacaron los rescates fílmicos de 16mm como parte de una colección, más el video y los trabajos intervenidos como eje central de la pantalla. También la centralidad del archivo fílmico como organizador del recorrido y el apoyo de las pantallas con distintos temas que se vinculan a él y a las técnicas artísticas y archivísticas. El recorrido culminaba sustentado en la interactividad la aproximación a la imagen audiovisual, en el que proponía un entorno de convivencia y de experiencia sensorial física, en un aquí y ahora intelectual y sensorial. A su vez, didáctico en la interacción con otros participantes, como activador de la palabra y la memoria.

4. Conclusiones preliminares

Las instalaciones además de haberse propuesto como lugar de comunicación de un proyecto particular en el marco de una institución académica, también oficiaron como reflexión sobre las mutaciones que afectan nuestras experiencias con el tiempo y la producción del espacio de exhibición. Entre los múltiples dispositivos de memorialización que operan en la cotidianeidad, el video y la digitalización constituyen los elementos de preocupación actuales como lo es también el celuloide y otros derivados fílmicos. Más si pensamos en la centralidad que han tenido las imágenes en la configuración de las identidades territoriales, regionales, nacionales y en las búsquedas actuales de las memorias locales.

Es decir, vivimos en una sociedad en que las cosas duran cada vez menos, también las imágenes y sus formatos. Esto atenta con la maquinaria del recuerdo ya que incluso plantea la problemática de que la actualización y rescate de imágenes del pasado reciente puestas en formatos actuales, sufrirá ese mismo destino, el de sucumbir a nuevos formatos y estándares. Conservar para las sucesivas generaciones propone un estado de mutaciones permanentes y devenires inciertos.

En suma, los procesos que implican la identificación, clasificación, digitalización, la reapropiación e intervención hasta la construcción de la instalación museística, propusieron generar espacios de activación de la memoria. En el mejor de los casos que exponga los mecanismos mediante los cuales las representaciones e imaginarios se permean en el tiempo, a la vez que en las experiencias cotidianas. Del mismo modo que haga visible los dispositivos de producción de discursos oficiales sobre el territorio fueguino.

[19]

En ese sentido, imágenes del territorio que están fragmentadas, que implican un montaje selectivo y excluyente de motivos y realidades, puesto que los registros audiovisuales establecen las huellas del poder. Lo encontrado y lo ausente son campos que se implican en la construcción de un relato, como un espejo roto. Las intervenciones artísticas sobre el material encontrado postulan poner en relación esos artificios sobre un relato inconcluso. Es decir, pone en crisis las diferentes temporalidades que se entrecruzan en las apropiaciones y reinterpretaciones.

La instalación de la muestra en cierta forma descentraliza los documentos audiovisuales a través de la exposición y la re-apropiación. Además de que vuelve al museo un lugar de mediación y comunicación y no solo de resguardo y custodia. Lo que quiere decir que la yuxtaposición de documentos audiovisuales junto a las intervenciones constituye un desafío práctico y metodológico de mediación del pasado, presente y del futuro. En esas entremezclas de motivos, de la imagen patente y sus intervenciones y de un espacio que admita diferentes entradas y salidas, la muestra propuso una experiencia de las temporalidades y la movilización de las memorias.

En suma, tanto la instalación como los museos se constituyeron en dispositivos de comunicación y mediación cuyo componente principal fue la gestión de un espacio de crítica y negociación cultural.

Bibliografía



- Bajtín, M. ([1985] 1976). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.
- Burucúa, J. E. (Comp). (1992). *Historia de las Imágenes e Historia de las Ideas. La Escuela de Aby Warburg*. Centro Editor de América Latina.
- Benjamin, W. (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Contrahistorias.
- Huberman, G. D. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria Visual del Holocausto*. Paidós.
- Huberman, G. D. (2004). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Huberman, G. D. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Huyssen, A. (1994). De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo. *Criterios*, 31.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Martín-Barbero, J. (2002). Transformaciones del saber y del hacer en la sociedad contemporánea. *Sinéctica, Revista Electrónica de Educación*, 21, 59-66.
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Capital Intelectual
- Romero, P.G. (2007). Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 5, pp. 17-22.
- Vidal, H. (1993). *A través de sus cenizas. Imágenes etnográficas e identidad regional en Tierra del Fuego (Argentina)* (Tesis para optar al grado de Maestro en Antropología con mención en Antropología Andina). FLACSO - Sede Ecuador.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.
- Wechsler, D. B. (2015). Pensar con imágenes. *Estudios Curatoriales*, 3.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Península.