

Juan Carlos Romero y la 'gráfica situacional.' Una mirada a los orígenes de la instalación en Argentina

MARÍA SILVINA VALESINI

Argentina, artista visual. Diseñadora en Comunicación Visual, Universidad Nacional de La Plata. Docente e investigadora en Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía.

Artigo completo recibido a 13 de janeiro e aprovado a 30 de janeiro de 2013.

Resumen: *En el marco del proyecto de investigación titulado "La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano" (NB: Espectador, "Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM", Valencia, Institut Valencià d'Art Modern. Proyecto de investigación dirigido por la Lic. Silvia García, acreditado en el marco del Programa de Incentivos a docentes investigadores por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina), que reflexiona sobre las producciones artísticas surgidas en el cono sur bajo gobiernos dictatoriales, este trabajo abordará parte de la producción del artista argentino Juan Carlos Romero, en la que el cuestionamiento de las técnicas tradicionales del grabado y los dispositivos expositivos generados, habilitan asociaciones tempranas con la práctica de la instalación.*

Palabras clave: grabado experimental / dispositivo expositivo / instalación / espectador / poéticapolítica.

Title: *Juan Carlos Romero and the 'situational print'. A look into the origins of the installation in Argentina*

Abstract: *Within the framework of the research project entitled "The Representation of the Unspeakable in Latinamerican Popular Art", that ponders on artistic productions originated in the Southern Cone under dictatorial governments, this piece of work will deal with the work of the Argentine artist Juan Carlos Romero in which the questioning of traditional techniques of engraving and the expository devices generated enable early associations with the practice of the installation.*

Keywords: *experimental printmaking / expository device / installation / spectator / politicalpoetry.*

Introducción

Quienes transitan habitualmente los espacios institucionalizados del arte, así como quienes observan con mirada atenta las múltiples producciones contemporáneas que ocupan el espacio público, podrán seguramente adherir a la idea de Josu Larrañaga (2001: 7) de que “... en ocasiones, ha podido dar la impresión de que todo el arte se hubiera convertido de pronto en instalación”. Esta denominación inestable comprende un cuerpo heterogéneo de obras que no encontraban clasificación posible en el orden de las categorías artísticas tradicionales. Se la podría definir como “el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de una situación creada.” (De Duve, 1987: 84).

Si bien la selección de objetos y su inscripción dentro de unas determinadas coordenadas espacio-temporales serían sus únicas características esenciales, la referencia a un espacio artístico entendido como ámbito de relaciones, procesos, intercambios y tránsitos humanos (Tejeda, 2006: 31), nos permite intuir que no hay en esta práctica ninguna pretensión de pureza o especificidad de forma, sino más bien una tendencia creciente a reconocer su carácter ecléctico y su propensión a absorber los signos identitarios de otras disciplinas, aspectos que la alejan de la búsqueda de definiciones unívocas y la hacen permeable a permanentes abordajes, relecturas e interpretaciones.

Indagando sobre las primeras manifestaciones artísticas que, en Argentina, tomaron al espacio como objeto de su reflexión y a la experiencia del espectador como eje articulador, encontramos a partir de los años '60 la obra gráfica de Juan Carlos Romero. A lo largo de más de cincuenta años de coherente y profusa trayectoria artística, Romero ha transitado el arte correo, la poesía visual, el libro de artista y, en general, las múltiples vertientes del grabado experimental, siempre en estrecho vínculo con una comprometida actividad político-militante.

A los efectos del presente trabajo, resulta de particular interés observar cómo la renovación de los procedimientos tradicionales del grabado (historicamente asociados a la bidimensión), sumada a la exploración de nuevas posibilidades en los modos de exhibición que desarrolla el artista en los años 60-70, habilitan asociaciones tempranas con la práctica de la instalación; práctica que, más tarde, ha sido definida por Boris Groys (2008, 7) como un espacio de toma de decisión, que tiene lugar aquí y ahora; por definición, presente, contemporánea. Y por ello, verdaderamente política.

1. Poética y política en la obra de Romero

Fernando Davis (2010, 31) señala que Romero utiliza el grabado como un dispositivo político: el carácter reproducible de esta técnica la acerca, desde el

punto de vista ideológico, a la idea de democratización del arte, y, utilizándola para cuestionar los circuitos tradicionales de circulación de la obra, la transforma en herramienta de intervención crítica.

Para Romero el grabado se presenta como un dispositivo de intervención de complejo anudamiento poético-político, donde la experimentación formal es inseparable, en sus proyecciones insubordinadas, de la apuesta por intervenir en la transformación de las condiciones de existencia. (Romero; Davis; Longoni, 2010: 32)

Veamos algunos casos:

1.1 — Swift en Swift: Intervenciones tácticas (NB: la denominación corresponde a Fernando Davis) o la antesala del site.

En 1970 Romero participa de un premio especial por invitación, en el marco del 3° Salón Swift de Grabado, convocado junto con otros artistas premiados en ediciones anteriores.

La obra que presenta se titula ‘Swift en Swift’, y anticipa la reunión entre experimentación gráfica e indagaciones conceptuales que profundizará en su trabajo posterior. Se trata de cuatro pliegos de papel de cuatro metros de largo (Figura 1), en los que transcribe fragmentos de la obra Gulliver, de Jonathan Swift, referidos a las desigualdades sociales y la explotación del hombre por el hombre (NB: para la lectura del fragmento de Gulliver de Swift utilizado en la obra, así como del texto del propio artista titulado “Grabado situacional. Swift en Swift [Los viajes de Gulliver]”, véase Romero, Davis y Longoni, 2010). Más allá del juego de palabras evidenciado en el título, la apropiación del texto de Swift se carga de sentido al ser inscripta en un espacio institucional que resulta fuertemente condicionante de la lectura: el Salón era patrocinado por el Frigorífico del mismo nombre, que, paralelamente, estaba protagonizando masivos despidos de trabajadores.

La propuesta es definida por el propio artista como ‘gráfica situacional’, y plantea “un nuevo espacio en un espacio anterior (...) La experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y los textos, constituye la propia obra” (Larrañaga, 2001: 55). En nuestros días podríamos pensarla como una instalación de sitio específico: si bien era susceptible de ser exhibida en otros ámbitos, los contenidos simbólicos se verían, indiscutiblemente, alterados e incluso anulados.

En esta obra, Romero desafía los límites de lo decible (Davis, 2010: 143) y apela fuertemente al compromiso del espectador: por un lado subordinando las posibilidades interpretativas al grado de conocimiento del contexto político/gremial. Por otro, desde lo formal, proponiendo una lectura compleja, una



Figura 1 · Swift en Swift, 1970. Fibra y troquelado sobre cuatro secciones de papel 0.74 x 400 c/u. Colección Mauro Herlitzka. Vista de la obra en el "Tercer Salón de Grabado" en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Archivo Juan Carlos Romero.



Figura 2 · Violencia, 1973. Reconstrucción de 2011, Fotografía de Achim Kukulies. Cortesía del Museo Morsbroich.

especie de texto cifrado: dibuja el contorno de las letras caladas utilizadas en sus grabados abstractos anteriores; elimina los espacios entre palabras y los signos de puntuación (que reemplaza por círculos calados en la línea inferior); y reduce al mínimo la proximidad entre los caracteres. Finalmente subvierte el habitual sentido de lectura mostrando la obra sobre la superficie del suelo.

Al optar por el plano horizontal, Swift en Swift alteraba los presupuestos conceptuales implicados en un orden disciplinario de la visión organizado en torno a un punto de vista privilegiado, fijo y definitivo, desde donde la obra era captada en su unidad formal. Su ubicación en el suelo del museo invertía tales ordenamientos al reclamar una nueva disposición corporal de los espectadores y un recorrido dado por la continuidad de los textos, con el propósito de movilizar una lectura crítica (Davis, 2010: 46).

Este ejemplo pone de manifiesto el modo en que la propia obra (al igual que la contemporánea instalación), “instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular” (Groys, 2008: 6), invistiendo de sentido a un espacio particular, que se instituye en espacio significativo. Paralelamente otorga al espectador la jerarquía de articulador de la obra, no sólo incluyéndolo en el espacio sino incorporándolo al proceso de construcción representativa.

1.2 — Violencia: de la calle al museo

Algunos años más tarde, en 1973, Romero presenta en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) la instalación ‘Violencia’ (NB: Desde principios del 2012 la instalación VIOLENCIA se exhibe en una sala permanente en el museo

Reina Sofía de Madrid), con la que profundiza la estrategia apropiacionista de 'Swift en Swift'. La obra consiste en una amplia selección de textos y fotografías provenientes de diferentes fuentes, en especial de las primeras planas de periódicos de la época, que convocan a la reflexión sobre la violencia social, en sus múltiples manifestaciones. El conjunto se completa con afiches que reproducen la misma palabra en grandes caracteres, y tapizan paredes y piso de la sala (Figura 2).

Para los afiches Romero utiliza un sencillo procedimiento de impresión con tipos en relieve, que algunos años antes él mismo empleara para diseñar la gráfica de una agrupación sindical de empleados telefónicos a la que pertenecía, y al que recurre profusamente en su producción artística, hasta la actualidad. Se trata de un sistema utilizado para la publicidad callejera de bajo costo, usualmente de bailes populares (bailantas). De allí que su inserción en los circuitos institucionalizados del arte, unida al modo de exhibición (que emula la estética serial de las pegatinas callejeras) sean parte constitutiva de la misma obra.

Boris Groys (2008, 4) señala que la instalación opera como el reverso de la reproducción, al extraer una copia del espacio abierto y anónimo y relocalizarla en otro, estable y cerrado. Sin embargo, el uso del dispositivo expositivo que emplea Romero, evidencia una clara reivindicación de la reproducción y viene a reforzar su propia percepción de la obra, a la que define como 'arte de concientización ideológica'. La violencia no constituía solamente el tema de la obra, sino que operaba como una dimensión que tramaba su estructura misma al violentar las condiciones de recepción tradicionales en las estrategias que la instalación de Romero ensayaba al interpelar a su potencial destinatario (Romero; Davis; Longoni, 2010: 128)

Reflexiones finales

En los últimos años el trabajo de Romero ha conseguido parte del reconocimiento que, sin duda, la extensión y coherencia de su trayectoria artística ameritan. La perspectiva elegida en este trabajo revisa, más allá del contenido político de su producción, las estrategias con las que promueve tempranamente una activa participación del espectador, al que convoca a reflexionar sobre las complejidades propias de la dinámica de la estructura social.

En esa línea, tanto la 'gráfica situacional' como el 'arte de concientización ideológica' pueden pensarse como directos antecedentes de la práctica de la instalación, entendida como "el producto de una selección y concatenación de opciones cuya materia es el espacio mismo" (Groys, 2008: 7); y como una oportunidad de usar cosas e imágenes que circulan en nuestro contexto cotidiano para producir sentido, de una manera subjetiva e individual. Como la

instalación, estas producciones requieren de un público/usuario que las experimente y active, situación que, según Claire Bishop resulta emancipatoria, porque supone una analogía con el compromiso del espectador con el mundo. “Así pues se plantea una relación transitiva entre la condición de espectador activada y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico” (Bishop, 2006: 82).

Las estrategias apropiacionistas que evidencian los casos vistos, dan cuenta de un proceso de selección, que visibiliza, desoculta y dignifica problemáticas políticas y sociales en el espacio finito de la obra/instalación que, en palabras de Groys, formula y hace explícitas las condiciones de verdad de las imágenes y objetos que la conforman.

Referencias

- Bishop, C. (2006) “El arte de la instalación y su legado” En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*. Valencia: Institut Valencià d’Art Modern.
- De Duve, T (1987) *Essais datés*. París: La Différence.
- Groys, B. (2008) “La topología del arte contemporáneo” [consult. 20-05-2012] Disponible en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>
- Kabakov, I. y Groys, B. (1990) “De las instalaciones, un diálogo”. [consult. 04-03-2012] Disponible en <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf>
- Larrañaga, J. (2001) *Instalaciones*. Guipúzcoa: Nerea.
- Romero, J.C., Davis, F. y Longoni, A. (2010) *Romero*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Romero, H. (2012) “Tipográfico/ Juan Carlos Romero/ Mayo” [consult. 12-12-2012] Disponible en <http://www.carlareyarte.com.ar/Muestras/2012/Tipografico_Juan_Carlos_Romero_Mayo>
- Tejeda, I. (c). (2006) *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo*.