



La Rocca, Paula. "Retornos. Usos de la repetición para la activación política del material estético".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2022, vol. 11, n° 25, pp. 120-130.

Retornos. Usos de la repetición para la activación política del material estético

Return. Use of repetition and political activism in artwork

Paula La Rocca¹

ORCID: 0000-0002-5696-4920

Recibido: 19/12/2020 || Aprobado: 14/06/2021 || Publicado: 14/07/2022

Resumen

En este trabajo se analiza la relación entre dos obras contemporáneas y dos publicaciones. Por un lado la serie *Violencia* (1972) de Juan Carlos Romero y el libro homónimo de 1977 reeditado en 2014; luego la serie *López* (2007) de Lucas Di Pascuale, junto a la publicación de 2019 titulada *Cartel*. Los casos trabajan con el recurso compositivo de la cita y la repetición. La lectura busca dar cuenta de la historicidad en el uso de los procedimientos estéticos, así como las recurrencias de sentido y sus variaciones. Desde allí convocamos la pregunta por la vigencia de los procedimientos compositivos, específicamente en lo que corresponde a su visión colectiva y sus horizontes emancipatorios. Mediante la consideración de estos materiales se conectan las estrategias conceptualistas de los años setenta con aquellas posteriores a los años 2000. En ese sentido la reflexión incluye la temporalidad de la estabilización del entorno digital y su consecuente tensión con los soportes fijos. Entre ambos anclajes se analiza el relato material que proponen dichos objetos.

Palabras clave

Cartel; conceptualismo; soporte; procedimientos compositivos.

Abstract

This work analyzes the relation between two contemporary works and two publications. On the one hand, the series *Violencia* (1972) by Juan Carlos Romero and the namesake book from 1977, re-edited in 2014; then the series *López* (2007) by Lucas Di Pascuale, along with the 2019 publication *Cartel*. The cases work with the compositional devices of quotation and repetition. The reading seeks to account for the historicity in the use of aesthetic procedures, as well as the recurrences of meaning and their variations. From here we raise the question of the validity of compositional procedures, specifically regarding their collective vision and their emancipatory horizons. By considering these materials, the conceptualist strategies from the 1970s are connected with those after the 2000s. In this sense, this reflection includes the temporality of the stabilization of the digital environment and its subsequent tension with fixed media. Between both anchors, the material story proposed by these objects is analyzed.

Keywords

Signboard; conceptualism; aesthetic support; compositional process.

¹ Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y becaria doctoral de CONICET. Ha publicado artículos sobre arte, literatura y crítica. Compiló, junto a Ana Neuburger, *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Integra el Proyecto "Materialismos contemporáneos. Perspectivas y abordajes teórico-críticos de la literatura y las artes" dirigido por la Dra. Gabriela Milone y el Proyecto UBACyT "Imágenes dialécticas. Cruces de arte, cultura, comunicación y política entre la última dictadura y el presente" dirigido por la Dra. Ana Longoni. Contacto: paularock24@gmail.com



Introducción

Algo ha desaparecido ¿tiene algún sentido pensar en su existencia?
Romero

En 1972 Juan Carlos Romero presenta la primera parte de lo que luego se conocerá como la serie *Violencia*. Su obra de ese año consistió en unos dípticos de acrílico montados sobre las paredes y fotocopias que repartía en el salón. “Para una estrategia de la violencia” se llamó el volante que circuló entonces en el Tercer Salón del Museo de Arte Moderno. Citaba un texto de Leonardo Da Vinci en una hoja suelta, en mayúscula sostenida, cuyas oraciones estaban separadas por números. La lista formaba un decálogo sobre el concepto de violencia en cuanto fuerza física. En esa intervención se distingue tempranamente una estrategia muy propia de Romero, la doble firma. El artista propone una coautoría “Leonardo Da Vinci - Breviarios - 1492 / J.C. Romero - Para una estrategia de la violencia - 1972”. Como nos acostumbrará más tarde, la colaboración será una constante en su obra con préstamos que exceden, muchas veces, el tiempo de sus contemporáneos.

El motivo “violencia” se repite como obra gráfica de gran escala. En 1973 carteles de tipos móviles cubren gran parte de las paredes del Centro de Arte y Comunicación. La instalación, comenta Fernando Davis (2009), ocupó tres salas. En dos de ellas se usó material periodístico, titulares de semanarios, noticias. Podemos asociar estos recursos con el tipo de trabajo con recortes de prensa que usará años después León Ferrari. La continuidad de los materiales y técnicas interesa aquí porque en la cita, la apropiación y la repetición se trama un modo de hacer arte entre la historia y la política. El eje central de la obra fue el montaje de estos carteles de un metro de largo, impactantes para cualquier paseante del CAyC, del cual quedan unas pocas fotografías en blanco y negro.

Mucho se ha dicho de estas escenas de los años setenta (Longoni 2014, Richard 2007), en Argentina pero también en Chile y en otros territorios del continente donde las dictaduras desarticulaban, por esos años, la historia colectiva. Se ha hablado, por una parte, de las expresiones de radicalidad en artes, más asociadas a la resistencia de izquierdas. Por otro lado, también se comentan recorridos alternativos de elaboración estética. Especialmente quisiéramos recuperar aquellos que refieren a la idea de proceso, un modo de producir explorando la duración de los motivos y las técnicas. En estos contextos un procedimiento orientado, además, a atravesar la vivencia del horror. Diferentes artistas y grupos construyen entonces lenguajes. Lenguas compositivas para ensayar el escape a los reflectores del poder –usando la metáfora de Georges Didi-Huberman (2012)– sin abandonar las prácticas. Como veremos, el trabajo de Romero tiene algo de ambas tendencias. Porque no abandona la radicalidad, la disposición a la acción total, pero cuando construye lo hace con la convicción de que el malestar no encontrará de una sola vez la articulación definitiva. La obra convive con el pasar de los años, insiste en el rearmado, una vez sobre otra. La permanencia se modula desde la constancia de lo inacabado y ese desplazamiento asegura su vigencia.² Romero trae textos o

² Esto es visible por primera vez en *Unidad Serial* (1971). En Art Gallery International Romero como parte de “Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires” expone una obra en offset para una muestra colectiva de grabado. El aspecto técnico está detallado con mucha precisión en el artículo de Fernando Davis (12- 13). De allí interesa cómo la idea de sistema permite migrar (de una muestra a otra) procedimientos ya trabajados, puestos a prueba para nuevos contextos. Como afirma Davis, de ese modo “traiciona las prerrogativas artesanales solicitadas al grabado desde los foros más ortodoxos de la disciplina, pero al mismo tiempo (...) desarregla y subvierte los parámetros fijados por el mercado en la valoración de la obra gráfica” (12). Es decir, compone un mosaico formado por partes de cuadros anteriores cuestionando la unicidad del grabado mediante la reproducción en offset.

imágenes históricas, del siglo XV, del XVIII, de principios del XX. Así vence la linealidad del tiempo, cruza la historia con la certeza de la continuidad de los seres y de las cosas.

Ahora bien, en los primeros 2000 reaparece la obra, esta vez en el MAMBA. Ese será el resurgimiento definitivo, muy cercano a la consagración estética. A partir de allí la obra se proyecta internacionalmente. Alemania en 2011, luego España, en el Museo Reina Sofía en 2014. En estas reubicaciones el color de fondo de los carteles va cambiando, de un amarillo apagado hacia un blanco azulado, un rojo ladrillo para los años 2000, el amarillo vivo de 2012. Asimismo, el papel, por su bajo costo, permite en cada ocasión tapizar paredes enteras en el interior o en el exterior de museos y galerías. La matriz será la misma para Terror (2007), Estrago (2009) y otras. El color amarillo pasa a ser marca distintiva dentro de la serie, al igual que las mayúsculas, las letras negras y los afiches en cantidad. Por ese funcionamiento de conjunto se mantiene algo de la impronta de aquella primera experiencia de 1973.

En concomitancia se reedita el libro de artista de 1977, *Violencia*, esta vez con el subtítulo “100 años”. El libro reúne fotografía, el cartel tipográfico emblemático y la definición de violencia de Da Vinci. Luego se agregan algunos poemas. Si en la primera edición de los años setenta las hojas, pegadas entre sí, se pliegan hacia adentro en forma de acordeón, en esta versión las hojas quedan sueltas, sin coserse al lomo. La edición de 2014 cuenta con reproducciones de cinco autores, Romero, Da Vinci, Alberto Durero, Harold Pinter, Lee Miller. Es una obra de préstamos, tan colectiva como anacrónica.

Pero hasta aquí nada nuevo o muy poco en el racconto de lo que ya ha sido comentado en varias oportunidades, a propósito de las exposiciones o por los especialistas (Cipolini 2002, Davis 2009). Sería útil, entonces, volver sobre los materiales pero en la medida en que ellos vuelven sobre el presente. Es decir, cuestionar su actualidad como prácticas estéticas, ¿Qué hacer luego de 2001 con los carteles?³ ¿Importa todavía el papel como espacio de disputa política?

Quisiéramos pensar en clave de *sobrevivencias* el modo en que ciertos procedimientos de larga tradición en el arte argentino y latinoamericano permiten preguntar por la vitalidad un hacer. O en su reverso, por la caducidad de ciertos resultados. Llevaremos los materiales a la luz de los acontecimientos más contemporáneos para despertar su vitalidad, si es que persiste en ellos. Pues para el caso particular, la genealogía de la obra de Juan Carlos Romero ha sido ya trazada por reconocidos investigadores. Han sido analizados sus trayectos y los cruces en su devenir. Por tanto, usando aquellos marcos de referencia, es posible llevar sin demora los materiales hacia otras preguntas, especialmente en la dirección ya mencionada, de la doble inscripción de ciertos objetos entre la radicalidad política y el recurso a lo procesual.

En esta línea puede leerse la instalación *López* de Lucas Di Pascuale. *López* es también una serie. Se inaugura en 2007 con el montaje de un cartel en el techo de un centro cultural y extiende sus avatares al menos hasta 2019 con la publicación en formato libro. Esa coincidencia es uno de los principales elementos que permiten asociar el trabajo de Romero y el de Di Pascuale. En ambos trayectos los carteles encuentran un pasaje hacia el libro. En este caso el título es (precisamente) *Cartel*. Su portada es de color azul, hay hojas intercaladas del mismo color, predomina asimismo en toda la cubierta, el texto está escrito en azul y también los dibujos. Este tono permite apreciar mejor, por su menor dureza en comparación por ejemplo con el color negro, el funcionamiento de los trazos, los sentidos que recorre la mano al dibujar, las diferentes capas de lápiz que arman cada zona. Es una edición muy cuidada, prolija, que pareciera querer compensar la falta de cuidado hacia Jorge Julio López: “Sepa, Jota, que usted

³ Si bien los carteles de la muestra del MAMBA son del año 2000, elegimos esta demarcación temporal afirmando junto con Andrea Giunta que en Argentina “el siglo XX terminó a fines de 2001” (26). Acordamos con la perspectiva histórica que afirma que las revueltas sociales fecharon con claridad el cambio de época.

era superficial al principio. No supimos cuidarlo. No era un “cuadro”, aclaran expertos en verticalidades y centralismos democráticos” (Di Pascuale 37). Esa frase del libro está fechada el 5 de mayo de 2018 pero expresa algo que Lucas Di Pascuale dijo en más de una oportunidad (“No supimos cuidarlo”) y resuena en muchas de las noticias sobre su obra (Longoni 2009; García 2019; Orosz 2019).

Cartel ingresa en el territorio de la consigna *¿Dónde está Julio López?* La pregunta resuena de fondo entre las cartas. El libro es epistolar, usa ese registro para sostener el llamado a un encuentro. Con la estrategia el autor busca acortar distancias entre el artista y el albañil. En el transcurso de las páginas hay algunas palabras sueltas, muchos dibujos y algunas hojas vacías. El tono general de la escritura es de recuerdos. Se relatan pequeños eventos subterráneos como parte de una vida compartida, como si se intentara una restitución del pasado por vía de la imaginación. La escritura es una posibilidad para atravesar el horror desde el ejercicio de una memoria desplazada o una memoria colmada de deseo: “Recuerdo una clase de *tirado de tejas*: el arquitecto quiere enseñarnos a lanzar la teja desde el suelo para que uno de nosotros la reciba en el techo” (Di Pascuale 34). En esta intimidad del relato episodios mínimos sustituyen el recuerdo de la ausencia.

Pero el libro está hecho también de contrastes. Los dibujos, en cuanto otra forma de la rememoración, se encargan principalmente de reproducir el escenario de armado de carteles. Esas escenas mudas construyen la diferencia temporal entre lo acontecido (la desaparición) y lo actual (la acción estética). En ellos es central la observación del trabajo propio o ajeno y la intervención del tiempo en las cosas. Cuando no vemos al grupo que arma el cartel vemos otras construcciones: casas, edificios, tiendas. La mirada es melancólica en el retrato de lo circundante. Así, entre los retratos y el epistolario Di Pascuale arma un relato del trabajo manual. Otorga valor a lo aprendido con el paso de los años y configura un territorio de experiencias, la vida del albañil, del padre, del trabajador que se traslada para cumplir con la tarea. Esa acumulación de imágenes cita una deuda histórica con la clase trabajadora, la cual en algunos momentos se traduce en el lenguaje y toma tintes de reivindicación anticapitalista y en otras es la escritura de una caricia familiar. Sin embargo, el modo más visible de referir a la desaparición de López es con la imagen del colectivo que erige su nombre. Sobre esto volveremos en el último apartado.

En una entrevista de 2019 Lucas Di Pascuale dice que lo que le atrae del arte es que nunca deja bien en claro para qué existe, cuál es el objetivo de sus esfuerzos (Orosz 2019). En el ámbito de esta afirmación buscamos sin embargo comprender los motivos por los cuales luego de instalar los primeros carteles el artista toma la decisión de liberar el contenido del proyecto. Di Pascuale intenta que las reposiciones de la obra no precisen necesariamente de su intervención. Así diagrama, en principio, unas instrucciones para la colocación de los carteles. Con el tiempo esas instrucciones configuran una lista completa de materiales con medidas muy precisas. En este punto los carteles pueden fabricarse ya sin necesidad de la participación del artista. Para acomodarse a este cambio de rol, en algunas ocasiones opta por fotografiar el proceso de armado para luego copiar a mano esas fotografías. Hace de las fotos dibujos simples, monocromos, muchos de los cuales se reproducen en el libro de 2019. En ellos despunta la belleza del trabajo manual.

Primera Parte. Violencia para que se vea

Los vínculos entre las series *Violencia* y *López* reviven discusiones teóricas sobre la vigencia de ciertos modos de leer lo contemporáneo. *Violencia* ha sido leída como desborde militante de las fronteras del arte autónomo (Davis 2009). En un nuevo escenario y en relación con otro material pueden, sin embargo, renovarse tales asociaciones. Señalamos arriba como rasgo en

común que ambas series trabajan con la escritura, consideran su unidad mínima, la palabra, con una relevancia notable. Tanto así que desde allí parte todo el trabajo, la reducción de la consigna al nombre ensaya una manera de circulación en la que la palabra, la tipografía, la letra, condensan una fuerza de problematización estética. Lo que otrora fue comprendido como radicalidad, hoy tiene un modo distinto de acomodarse al presente.

La producción de las series está ligada a un conjunto de obras agrupadas bajo la etiqueta, siempre creciente, de *conceptualismo latinoamericano* (Camnitzer 2008, Marchan Fiz 1994). Un modelo inestable de producción materialista especialmente vigente para la imaginación del último tramo del siglo XX. Asimismo, sin dudas, una de las formas de trabajo artístico que permitió el tránsito de las artes hacia el encuentro con la digitalidad. Su voluntad de recuperación de las vanguardias históricas permitió definirlo como una tendencia de avanzada por el interés en los usos de la imagen técnica, los procedimientos tecnológicos y la información. En la actualidad, por este mismo motivo, encuentra una pregunta obligada sobre su eficacia. Es decir, podemos preguntarnos en el inicio de este siglo si la imaginación contemporánea precisa todavía de estas imágenes. O más específicamente, por qué todavía aparecen escenas en esta clave ¿Es la caducidad misma que resguarda allí su lugar? ¿O es posible todavía una politicidad activa, potente, para las imágenes conceptualistas?

Habría que desconfiar nuevamente con Hal Foster (1996) de los retornos [returns] de los procedimientos, pero insistir en las genealogías estéticas. Tomaremos como punto de partida la pregunta formulada para la vanguardia de los años sesenta “¿cómo una reconexión con una práctica pasada apoya una desconexión de una práctica actual y/o el desarrollo de una nueva?” (Foster VIII) para pensar cómo esos cortes se anudan en la historia, cómo conviven y desquician el presente.

La radicalidad de obras como *Violencia*, por caso, como ejemplo de obra dispuesta ya sea a incomodar o desacreditar el rol institucional, o a denunciar incansablemente las injusticias en razón de un despertar colectivo, apelan a una lectura crítica de la Historia. En un punto porque la radicalidad política sabe *hacerse lugar* en este tipo de trabajo. Es decir, si lo esperable para las prácticas de la neovanguardia, según tempranamente lo diagnosticó buena parte de la crítica norteamericana, era el desbordamiento de los reductos disciplinares, la característica latinoamericana más visible fue la de usar esos desbordes para sacar fuera del museo las experiencias artísticas, hacia centros culturales, galerías emergentes, escuelas, talleres, espacios privados, inclusive empresariales. En esos espacios la composición explora la relación material en el soporte pero también en su instalación específica. Tal relación con la espacialidad es síntoma de una configuración de la imaginación contemporánea, el espacio de obra como territorio conflictivo.

Aquella experiencia que Rosalind Krauss designa como *expanded field* (1979) describe este doble anclaje. La imaginación territorial es un tema central. En lo referido a la proveniencia geográfica de los materiales, que no pasa desapercibida, y al espacio de emplazamiento de las obras. Por supuesto también, y esto ha sido largamente trabajado, en lo que refiere a los reenvíos disciplinares. Sumado a ello una nueva sensibilidad acompaña el fin de siglo. En el último tramo comienza a tensarse el problema de la materia en tiempos de las informaciones. Surge entonces la llamada tendencia de desmaterialización. Las formas de la plástica interesadas en la maleabilidad se encuentran con las poéticas anti objetuales, en el momento en que estas últimas comienzan a moldear sus propios problemas estéticos. Las discusiones sobre los materiales ‘nobles’ o ‘innobles’, la emergencia del arte povera en relación a las bellas artes conviven entonces con políticas del cuerpo, acciones efímeras, el happening, el *enviroment*, formas dispuestas a desmantelar las relaciones estabilizadas en artes. Los conceptualismos, de las diferentes geografías, ingresan en esta discusión. Trabajan en el entorno material/inmaterial imaginando un pliegue del espacio.

Algo de esta espacialidad conflictiva persiste en *Violencia*. En principio porque formula un modo de hacer visible esa fuerza en un territorio inesperado, con materiales menores. La consigna parece ser menos *que la violencia cambie de bando* y más una muestra de su presencia constante en un momento histórico dado. El mismo Juan Carlos Romero lo dice de este modo en 1972:

(...) se da un proceso que no es tan fácil de comprobar a veces, es el de la violencia. Con esto quiero alertar a quienes puedan aportar algo para verificar esta situación que por momentos es tan sutil que se hace invisible. La violencia debe ser aplicada en nuestras propuestas, una de las tantas formas de reducir la violencia represora (Davis 253).

La visibilidad del cartel parece una manera de sacar hacia afuera lo reprimido, con el fin de desarticular su funcionamiento. Hacer lugar a la violencia como significante escrito, espaciar el signo en el papel, implica situar esa violencia en función de otros objetivos. En el mejor de los casos para arrebatarla de las manos represoras (recordemos que estamos en el momento de la dictadura de Lanusse) o al menos desviar sus recorridos establecidos.

En este caso el recurso gráfico tiende al uso crítico. Permite dar a los materiales un giro, descubrir para ellos otro destino. De allí la importancia atribuida a lo desechable, a las fotocopias, al papel obra, pero también a los espacios en construcción, incluso a la albañilería, como en el caso de la famosa pared sobre la que se escribió “Ezeiza es Trelew” en 1973. Hay una recuperación de lo cotidiano en el conceptualismo gráfico porque con lo conocido se espera poder comunicar mejor. Lo habitual muestra su potencia como material estético e interesa por su alcance. A mayor cantidad y mayor reproducibilidad más visibilidad de la obra. Esa es la ecuación. Los carteles son convenientes en ese sentido porque además de poder hacer gran cantidad con costos de producción muy bajos, comprenden la artesanía del material, la prolijidad de la máquina, la perdurabilidad de la tinta.

Con ese cálculo en su haber Juan Carlos Romero arma cierto folklore en los recorridos que usa para construir su cartelería:

En una oportunidad conversando con uno de los dueños de la imprenta Pucara de La Tablada me entero que había formado parte del personal en La Familia Italiana y que con el tiempo había comprado los tipos de madera cuando ésta dejó de imprimir. Acaso pueda existir la posibilidad de que los tipos que usé en 1974 hayan sido los mismos para mis últimos afiches [de 2012] (Romero 4).

Romero presta atención a este tipo de detalles, las escenas de desplazamientos, de coincidencias en relación con su trabajo, pues tienen que ver con el modelo de composición de las tradiciones conceptualistas. Como decíamos, el horizonte de esta forma de activismo es la participación y la eficacia política, algo que veremos, en Di Pascuale, cambia completamente. De la visibilidad de las violencias locales, de la exposición de la marginalidad impuesta, en la colocación de la consigna o de la cartelería en un contexto donde efectivamente pudieran leerse, desde allí, se espera el pasaje a otro modo de acción. La obra busca continuamente *dar con la tecla* para hacer saltar el engranaje de la dominación. Por eso también las repeticiones, las reediciones y el entusiasmo por agregar o volver a pensar ciertos detalles de las prácticas en sentido de su eficacia. Sobre ese trajín de prueba y error operan las políticas del conceptualismo. Para el caso de Romero en el taller de impresión las consignas se vuelven tan palpables como posibles.

Lucas Di Pascuale cuenta en el libro cómo sucedió la primera versión del cartel *López*. En una de las cartas dice que la primera idea fue hacer un cartel de tres palabras (Di Pascuale 67). Imaginaba atravesar tres terrazas instaladas en el centro de la ciudad de Córdoba. La convocatoria trajo la idea del cartel, el cartel trajo la idea de la escritura. “López” no aparece

hasta muy tarde cuando desde la organización del concurso aceptan la propuesta, ajustan el presupuesto y el conjunto se reduce a una sola estructura por motivos más bien económicos. Allí deja de pensar en frases para comenzar a pensar en el nombre. Sin embargo, aun cuando entre ambas instalaciones parece haber un abismo en los modos de plantear lo político, hay un vínculo ineludible. Para el conceptualismo latinoamericano el error, lo accidental o aquello construido por la coyuntura reviste de una importancia determinante. Como si algo de la realidad se calara en los bordes de la obra dejando al artista frente a la materialidad de lo imposterable.

La trama invisible de las violencias que denunciaba Romero en 1972 es recuperada en 2007 por Di Pascuale poniendo de relieve el nombre de Julio López. Se repite la importancia de lo público, del emplazamiento callejero, se repite el paisaje común que en Romero tomaba la forma de pegatinas y deseo de romper los límites del museo, de mover el trabajo hacia nuevos ojos.⁴ La manera de revivir el procedimiento de salida del museo de Lucas Di Pascuale es la colocación del cartel en el techo del Centro Cultural España Córdoba en 2007. Luego también lo será la publicación del libro en 2019.

El cartel *López* está formado por una estructura y listones de madera balsa que arman las letras del nombre. Sólo una vez hasta ahora se pintó la madera de color. En casi todos los casos quedó cruda y a la intemperie. Por ese motivo su presencia siempre conservó algo de dificultad para ser visto. La falta de contraste, ha sido dicho en otras oportunidades, camuflaba un poco el cartel en la ciudad. Algo de la invisibilidad propia de estas violencias persiste en el armado. Sin embargo, lo que más interesa en cuanto al emplazamiento y la deriva del cartel en el entorno es el próximo pliegue que reorganiza la obra. El cartel es un episodio mayor, de alcance inaudito que activa una serie de líneas posibles, pero lo singular es que el artista necesitó volver al dibujo.⁵ La obra ya no es sólo el montaje del cartel, sino que además se toman fotografías para dar cuenta del proceso, y a la vez, éste vuelve a reproducirse como dibujos monocromos en el libro. El cartel se vuelve fotografía, dibujo, reproducción, libro, carta, revisión, relectura. El objeto conecta con prácticas individuales y colectivas, sobre las que todo el tiempo se toman nuevas decisiones. La actualidad política del cartel consiste en tales variaciones. Es lo que la publicación reúne, la evidencia del cambio de tenor. Ya no hay una dirección definitiva o una radicalidad emancipadora. Quedan intentos, por momentos efectivos o al menos relevantes en el orden de lo estrictamente sociopolítico, pero luego regresa la intimidad del dibujo, el registro de una vida al lado de otra.

Segunda Parte. Subjetividad, acción y colectivos

Recuperar un material o un procedimiento modifica el sentido de su uso original. En Romero por ejemplo el recurso a la cita es una forma de polifonía. Con ella se busca sentar una posición. En esa multiplicidad de voces conviven geografías, estilos. Cada cita trae el bagaje material de su enunciación. Cuando en los libros Romero cita las imágenes de Lee Miller o el decálogo de Da Vinci hace visible sus posibilidades estéticas en otro presente. El anacronismo propone una continuidad temporal astillada en la cual puede habitar el pasado, pero siempre en desfase. En

⁴ Es significativo en ese sentido el volante que entregó Juan Carlos Romero en la muestra de los años setenta porque no sólo el cartel trae algo de la experiencia urbana, de las calles. Con el volante queda en la mano del paseante un rastro de la muestra, el museo se desgaja en pequeñas formas que circulan por otros espacios no-artísticos.

⁵ En la presentación de 2019, luego publicada en el sitio de la editorial, Luis García afirma “a los carteles no quiere ya hacerlos él, deja un instructivo para poder ausentarse. Dibujar es su ética, su forma de inscribir alteridad en lo que se pretende igual a sí mismo” (s/p). En línea con esa ética del dibujo proponemos la hipótesis sobre el desplazamiento político en el uso del procedimiento.

esa recuperación se muestra la manera en que el presente está intervenido. La cita prueba lo que del tiempo anterior aún funciona. Los materiales vuelven para comprobar que su obsolescencia no es total y lo que parecía perdido cobra actualidad. Aun así, por supuesto, los claroscuros que impone el tiempo son variables, pues sabemos que aquello que puede ser visto o dicho depende de sus condiciones de enunciabilidad y visibilidad (Cfr. Rancière 2014). En esos desplazamientos el pasado muestra una relación viva con la experiencia.

En su mecanismo de producción la obra de Romero aprovecha este tinte polifónico. A ello se suma la aclaración en algún margen del cartel del emplazamiento geográfico. Las ediciones de los carteles, de aquellos que ya mencionamos pero asimismo de otros igualmente conocidos, poseen la referencia a la ciudad o al país, o a alguna agrupación. Es decir, referencian las condiciones que hicieron posible esa aparición singular. De este modo el trabajo sitúa a las redes de colaboración que operan en la consigna. Es una forma de tender lazos y también de respaldar la obra. Señalar esas tramas es otra manera de apropiación de la técnica. Entre otras cosas porque muestra la importancia de los diferentes roles en cada acción. En lugar de un aparecer del fenómeno estético como si fuera una revelación, Romero elige poner las marcas que asocian a las personas con los mecanismos y con las instituciones. Es un recurso pedagógico, señala aprendizajes y transmite los matices que le aporta al proceso cada territorio. Esas marcas son de algún modo unas instrucciones. El horizonte es aquel que señalaba Walter Benjamin -que a su vez dijo haber aprendido de Bertolt Brecht- cuando alentaba a participar del aparato de producción siempre modificándolo en un sentido revolucionario (Benjamin 113). En este caso se trata de la conjunción de experticia con las posibilidades técnicas para dar cuenta del proceso que sostiene a cada obra.

Como vemos, la producción de Juan Carlos Romero rápidamente lleva a pensar en lo colaborativo. Por un lado, el trabajo con las citas multiplica la autoría, pero a ello se suma el gran número de personas que componen y activan las reediciones de sus carteles. Los trabajadores gráficos, por ejemplo. En las imprentas Romero se mueve a gusto, conoce los cajones y resquicios de cada taller, pero son los imprenteros quienes terminan de montar las planchas y ponen a punto las máquinas para su buen funcionamiento. Allí Romero es el que espera y corrige detalles para ver luego ejecutados sus carteles. A la vez, cuando la tarea tiene por objetivo la intervención en las calles, participan las “cuadrillas”. Nos referimos con este término al grupo que elige las paredes y pega los afiches. En este sentido, considerar la obra de Romero es referir a sus estrategias de posicionamiento que son tan singulares cuanto compartidas. En las pegatinas públicas puede verse ese acompañamiento. La práctica de grupo permite descentrar la figura del artista y multiplicar la capacidad productiva. Entre ellos el autor es también montajista, repartidor de volantes, publicista, figura pública.

Así, en los colectivos se construye también una intimidad. En cada obra hay una cercanía entre las personas involucradas. Pero a su vez esa delicadeza, ese afecto, se percibe también entre los sujetos y los materiales y entre el grupo, el emplazamiento y el cartel. Desde allí vuelve la pregunta por el funcionamiento de estas búsquedas estéticas, por la actualidad de aquello que en tiempos del arte de los medios condensaba de manera novedosa la velocidad del presente y que luego de los años 2000 continúa trabajándose. En principio porque llama la atención sobre qué se recupera cuando se repite el procedimiento. Por un lado, sin dudas, ciertas maneras de hacer y el uso de un tipo de materiales. También la necesidad de acercar otros oficios porque se recurre a ellos para completar los proyectos. Aquí lo artístico recuerda su proximidad con el trabajo de obra, es decir, con la manufactura, la albañilería, el trabajo en serie, lo mecánico, el taller. Detalles a los que otros modos de producción rehúyen.

Además, los carteles *Violencia* y *López* y los libros que de ellos se desprenden tienen una insistencia muy clara por el soporte fijo, el registro y la durabilidad. Recordemos brevemente, *Violencia* se compone de los dípticos de acrílico, los volantes y los afiches de tipos móviles. *López*, por otro lado, parte de la madera en el armado, luego el proceso se fotografía,

se revela y pasa al dibujo en papel. En este último caso el registro ingresa como un componente más a la obra. Di Pascuale trabaja con un concepto de continuidad que permite hacer pasar paisajes similares entre técnicas. Asimismo, los carteles se arman casi idénticos en sucesivos montajes. Los elementos se repiten. Así, la producción y la exhibición están atadas a la experiencia del taller en la que las variaciones de temas se retoman para probar cosas nuevas. En ese sentido podemos situar la conjunción entre el dibujo del cartel y el pliego de letras azules caladas en papel barrilete (Fig. 1), las cuales reaparecen en la muestra *Su aspecto es criminal, su corazón divino* de la galería Hache. Con esta relación buscamos señalar que el conjunto de López funciona en la obra de Di Pascuale como una constante, un elemento que ha sufrido múltiples modificaciones y continúa sin agotarse. Algo siempre puede retomarse de allí.

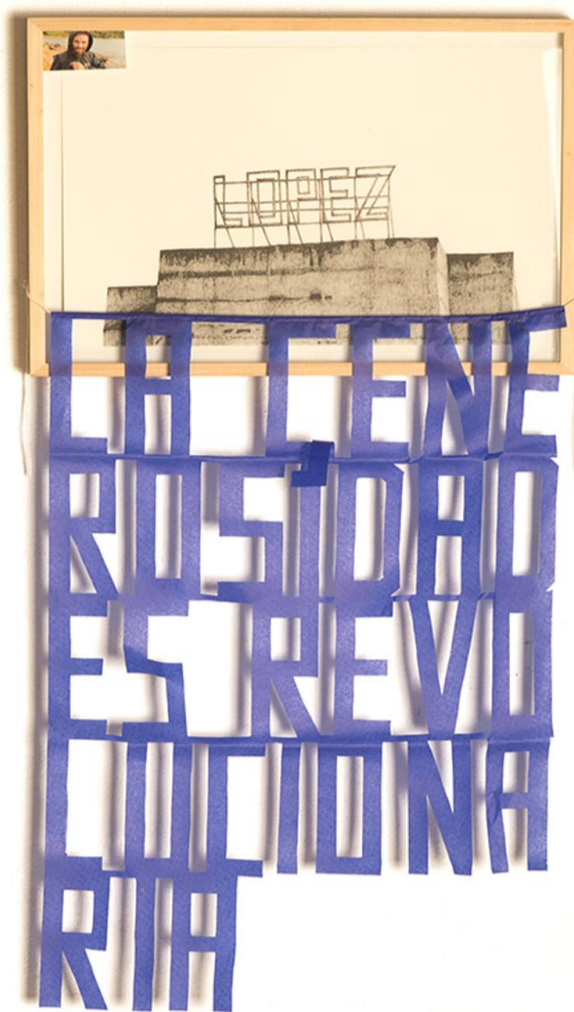


Fig. 1. *La generosidad es revolucionaria* (2018). Técnica mixta. Cortesía del artista.

Violencia trabaja sobre el mismo presupuesto. La insistencia en el concepto señala su inagotabilidad en la vida de las sociedades. Discute, asimismo, con la durabilidad, pues el afiche o el volante tienen una vida tan efímera que su destino de desecho está anticipado en la misma acción de distribuirlos. Por eso y en última instancia la pregunta por la vigencia del procedimiento es también una pregunta material. Es decir: ¿Es importante todavía el papel si nuestros entornos digitales parecen dejar existir solo virtualmente la potencia revulsiva de los objetos?

Aunque la desmaterialización de las artes no coincide exactamente con la insustancialidad o lo intangible, sin embargo hay algunas coincidencias que atender. Es notable la tensión entre la insustancialidad del contenido digital contemporáneo y lo efímero premeditado en el uso del papel,⁶ por ejemplo, en el uso del volante. Algo de allí se vincula a la problemática del cartel luego del cambio de milenio. En esta nueva temporalidad la materia dialoga en otro escenario. El papel tiene una manera propia de intervención en el espacio, su tridimensionalidad interrumpe. Entre los carteles, López discute la durabilidad mediante el trabajo con la madera: deja el material crudo y usa listones muy livianos porque no aspira a la permanencia. En *Violencia* el cartel tiene un tiempo de vida acotado, en pocos días es arrancado o arrastrado a las calles como basura. Cada material activa una relación singular con el mundo. La calle, la madera, el papel, esto es, el trabajo sobre los soportes fijos reafirma el gesto menor de proponer un rastro. Una manera de mostrar que el hacer trae consigo materia residual que queda a la vista y se reivindica como parte de lo acontecido. En el entorno digital, la insustancialidad aparente transforma en dato efímero, en transmisiones, todo el conjunto de multiplicidades materiales y subjetivas que conforman las acciones estéticas. Es otra modalidad de relación estético-política. Quizá por eso luego de las fotos Lucas Di Pascuale vuelve a pasar por el dibujo, para mostrar con ese gesto menor que tales rastros todavía tienen lugar.

Consideraciones finales

Las series trabajadas muestran la trama de una insistencia. En Romero brilla una resistencia militante, incluso posterior a 2001. En Di Pascuale mostramos, en cambio, que el procedimiento organiza otra politicidad. En este caso la rememoración del procedimiento desvía el horizonte revolucionario hacia otro rumbo en el que los materiales conjugan preocupaciones contemporáneas. La repetición trae al presente la cita de aquello que se considera importante recordar, activa las formas en la que se entreteje lo común. La producción estética puede despertar puntos ciegos de procesos anteriores y muestra la conformación de comunidades creadas junto con los objetos. De allí el uso de la repetición y la cita como maneras de comprender el presente, en el ejercicio de una rememoración desplazada. Lo conocido deviene algo distinto en el trayecto de la re territorialización, podríamos decir, del procedimiento estético. En ese sentido se revierte la consigna de la tautología lingüística del modelo conceptualista norteamericano según el cual los materiales son prescindibles porque sólo vienen a asistir al concepto. Aquí los materiales involucrados distan de ser simples lugares de instalación de la idea sino más bien funcionan como lugares de agencia, lazos tangibles. En los casos que reunimos el deseo de habitar el presente tiene forma de cartel, su comunidad es aquella que recuerda, que trae y trabaja. Es el desplazamiento, entonces, el modelo sobre el cual se instala la repetición.

Para cerrar, desde la discusión llevada hasta aquí consideramos que los carteles, cada uno a su tiempo, insisten en la escena de agotamiento que cruza el final del siglo XX. Si el horizonte revolucionario de *Violencia* deja de ser posible como tal, Di Pascuale activa mediante la insistencia en el procedimiento pequeños desvíos. Del cartel pasa a la fotografía para retomar enseguida el dibujo, es decir, agota rápidamente el procedimiento de armado de los carteles. Los arma una o dos veces nada más, luego deja unas instrucciones para su uso. Jorge Julio López insiste, sin embargo, como signo en el devenir de una comunidad frágil. Aparece como testigo material, político y estético. La apuesta abandona la denuncia, ya agotada en su performatividad. Toma impulso desde la consigna contra el olvido armando un relato diferente.

⁶ En este sentido pueden revisarse los resultados de “Espacialidad en el conceptualismo latinoamericano. El caso Mirtha Dermisache” (La Rocca 2020).

Para ello se sirve de todos los soportes que encuentra a su paso. El agotamiento se fotografía, es decir, se intercepta, se asalta para desquiciar su teleología. En ese sentido la denuncia de Romero persiste como astilla. Muestra la épica revolucionaria trizada en la tentativa de acomodarse al presente. Convive con ese fracaso, con el deterioro de la propuesta total. Sin necesidad de la parodia, un uso común en las vanguardias históricas, López presenta otra ambición, un gesto menor, de fotografías y de dibujos. Retoma el montaje de carteles para desde allí darle forma a un relato de la crisis. Los carteles de uno y otro autor sostienen el horizonte desde un significante transversal, desde la palabra como cosa, en el doble trabajo de sostener “una tarea que no sea un campo de batalla sino tierra que hay que arar”, según los términos del propio Romero (en Davis 260). En la continuidad del procedimiento se moviliza un relato del presente.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. “El autor como productor”. *Iluminaciones*. Taurus, 2019, pp. 101-118.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Casa editorial HUM, 2008.
- Cipolini, Rafael. “Algo así como mitologías de la violencia”. *Revista Ramona*, n° 23, abril de 2002, pp. 39-41.
- Davis, Fernando. “Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra” *Catálogo*, Fundación Osde, 2009, pp. 7-53.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada, 2012.
- Di Pascuale, Lucas. *Cartel*. Ediciones DocumentA/Escénicas, 2019.
- Foster, Hal. *Return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass MIT Press, 1996.
- García, Luis. “Delicadeza de lo común”. *Ediciones DocumentA/Escénicas*, 19 de noviembre 2019, <http://edicionesdocumenta.com.ar/2019/11/cartel/>
- Galende, Federico. *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Palinodia, 2011.
- Giunta, Andrea. *Poscrisis: arte argentino luego de 2001*. Siglo XXI, 2009.
- Krauss, Rosalind. “Sculpture in expanded field”. *October*, vol. 8, primavera de 1979, pp. 30-44.
- La Rocca, Paula. “Espacialidad en el conceptualismo latinoamericano. El caso Mirtha Dermisache”. *Cuadernos del centro de estudios en diseño y comunicación*, n° 119, agosto de 2020, pp. 191-207.
- Longoni, Ana. “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López, e Introducción al Dossier Arte y Activismo”. *Errata. Revista de artes visuales*, vol. 0, diciembre de 2009, pp. 12-35.
- _____. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la argentina de los sesenta-setenta*. Ariel, 2014.
- Marchan Fiz, Simon. *Del arte objetual al arte de concepto 1969-1974*. Akal, 1994.
- Orosz, Demian. “Conversación con el ausente: dibujos y cartas a Jorge Julio López” *La voz del interior*, 16 de noviembre 2019, <https://www.lavoz.com.ar/vos/artes/%20conversacion-con-el-ausente-dibujos-y-cartas-a-jorge-julio-lopez/>
- Ranciere, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo, 2014.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI, 2007.
- Romero, Juan Carlos. *Violencia*. Edición de autor, 1977.
- Romero, Juan Carlos, et al. *Romero*. Fundación espigas, 2010.
- Romero, Hugo. *Juan Carlos Romero Tipográfico*. Ediciones arte-blogarte, 2012.