

Potencia crítica de la instalación gráfica

El sitio y *La Desaparición*, de Juan Carlos Romero

Camila García Martín, Silvina Valesini y Guillermina Valent

Entre mayo y agosto de 2017 se presentó la instalación gráfica *La Desaparición* [Figura 1] del artista argentino Juan Carlos Romero en la Sala Presentes, Ahora y Siempre (PAYS) del Parque de la Memoria, Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado de la ciudad de Buenos Aires. Dicha obra fue actualizada por Romero especialmente para ese espacio y fue su última y póstuma exposición. En sus sucesivas *reconstrucciones* en diferentes coordenadas, *La Desaparición* ha recreado sus formatos de producción y de exhibición, para dar lugar a revisiones significativas de sus estrategias de enunciación y, en consecuencia, de los significados que aloja. Las complejas tramas de sentidos que ha ido estableciendo en cada ocasión en relación con los contextos reclaman necesariamente lecturas transversales para una propuesta que se revela como siempre vigente.



Figura 1. Fotografía de *La desaparición*, de Juan Carlos Romero, en el espacio del Centro de Documentación dentro de la Sala PAYS del Parque de la Memoria (2017)

En diciembre de 1995 la obra se presentó en el marco de *Todos o ninguno*, una convocatoria organizada por el grupo platense *Escombros/Artistas de lo que queda* en una calera abandonada de Ringuelet (provincia de Buenos Aires), y en el año 2000 en la 7° *Bienal de La Habana* (Cuba) en el Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. Adicionalmente, ha sido revisada en diferentes soportes, como la versión que Romero realizó utilizando cuatro pañales para adultos impresos con esténcil, que fue presentada en la *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana* (2000), organizada por el Museo Nacional del Grabado. Cada una de estas sucesivas presentaciones habilita, sin duda, un análisis pormenorizado que excede los alcances de este escrito, por lo que se proyecta abordarlas en futuros trabajos.

Siguiendo a Fernando Davis (2010), quien hace un análisis de la trayectoria poético-política de Romero en el libro homónimo, observamos que esta obra condensa algunos aspectos que resultan centrales para comprender gran parte de la producción del artista. Por un lado, la interpelación a un espectador que se pretende coautor, a efectos de que reconfigure los roles y las pertinencias en la trama que la obra propone; por otro, la experimentación formal como quiebre con la tradición del grabado, que había iniciado ya a fines de la década de los cincuenta y que desarrolló a lo largo de toda su labor artística. Otros elementos que también pondremos en discusión, son la implementación del texto impreso y el afiche de edición barata que suele encontrarse en la vía pública, reterritorializado o extrapolado al campo del arte, en un gesto que hace del «grabado y de su operatividad múltiple una plataforma móvil de intervención [...] crítica» (Romero y otros, 2010, p. 32-34).

Podemos pensar, a modo de hipótesis, que esta nueva presentación se configura como una doble actualización: en primer lugar, la actualización más inmediata y explícita, a través de la reinstalación de la obra en un nuevo espacio, la Sala PAYS del Parque de la Memoria, entendiendo que dicha localización resemantiza los alcances de la producción y refuerza su dimensión crítico-política; en segundo lugar, la actualización de la temática que la obra problematiza en relación con la coyuntura social y política signada por un modelo de corte neoliberal. Serán insumos invaluable para abordar su interpretación dos escritos de Romero que, aunque realizados para versiones anteriores de *La Desaparición*, nos proporcionan ciertas claves

fundamentales para abordar su contenido, es decir, que constituyen un paratexto que nos permite plantear una posible lectura temática.

Abordar obras como las del artista que nos ocupa supone la pregunta por los modos que asume el arte crítico en el marco de la democracia y el contexto del capitalismo cultural. La extensa trayectoria que define a Juan Carlos Romero lo coloca como un agente fundamental que, como ya se dijo, pone en tensión la idea de prácticas artísticas a través de su particular vinculación con lo social.

Luis Camnitzer (2011) señala que la figura del artista en el siglo XXI ha de definirse por la posición que asume frente a la complejidad de las dinámicas de su contexto y por cómo se describe a sí mismo en términos de su función social, lo que genera una tensión entre el artista como «productor de mercancías» y el artista como «trabajador de la cultura» (Camnitzer, 2011, p. 126). Como un claro exponente de las estrategias conceptualistas de los años sesenta que se proyectan y potencian en el nuevo siglo como instrumentos de concientización, Romero ancla su proyección artística con la de un auténtico trabajador o agente de cambio cultural que entiende «lo artístico como comunicación en la zona colectiva» y a sí mismo como «un lente que ayuda a entender el caleidoscopio que conforma a la comunidad» (Camnitzer, 2011, p. 119-120).

El escenario de la contemporaneidad nos encuentra sumergidos en lo que la crítica chilena Nelly Richard (2013) describe como un contexto de saturación icónica y sobreexposición informativa y comunicativa.

La dificultad básica de saber cómo distinguir su *trabajo con la imagen* del resto de lo visible cotidianamente [...]. Frente a la hipervisibilidad mediática de la imagen estetizada por las tecnologías del capital: ¿qué puede el arte, qué puede el arte crítico? Quizás aventurarse en las zonas de secreta discordancia, de tumultuosa opacidad, donde se aloja lo más refractario al régimen translúcido de visibilidad satisfecha que acompaña el despliegue neoliberal (Richard, 2013, p. 86).

Podríamos decir que Romero se opone a la aceptación acrítica de la transparencia de las imágenes mediáticas que circulan constantemente, por lo que le propone al espectador que construya y complete el sentido de la obra sumergiéndose en la opacidad del texto-imagen que tiene ante sí.

Instalación gráfica: un modelo de dispositivo crítico

La Desaparición ha sido presentada a partir de las nociones de «instalación gráfica» —utilizada por el propio Romero— y también como «muestra-acción instalada», propuesta por el curador Eduardo Grüner (2017) en el texto de sala. La primera denominación hace hincapié en la trama enunciativa que tejen los recursos técnico-formales, que conviven construyendo un dispositivo novedoso a través de otros ya conocidos. En la segunda se avanza más bien sobre las estrategias de montaje y exhibición, que reproducen la acción de pegar afiches realizada en la calle con fines publicitarios. Pero ambas perspectivas remiten, sin duda, a la construcción de un dispositivo crítico que conjuga la práctica artística con la acción política, en un despliegue que opera a partir del extrañamiento y la subversión de la función del espectador.

La obra comprende dos modelos de afiches realizados en impresión tipográfica. Por un lado, afiches amarillos con palabras que se reconocen incompletas: «DESOCU», «EXCLUS», «EXTINC» y «MARGIN» [Figura 2]. Por otro lado, afiches blancos con una letra D [Figura 3] mayúscula en la mitad superior de la superficie, mientras que en la mitad inferior, en menor tamaño, se transcribe un fragmento del apartado quinto de la «Carta abierta de un escritor a la Junta Militar», que escribió Rodolfo Walsh el 24 de marzo de 1977: «En la política económica de ese gobierno debe buscarse no solo la explicación de sus crímenes, sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada» (Walsh, 2010, p. 11). El mismo se presenta encabezado por la leyenda: «DESOCUPACIÓN = DESAPARICIÓN».

La interpretación de la obra de Romero en clave de *instalación gráfica* pretende reconocer la relevancia de los elementos formales y enunciativos que activan aquella coautoría del espectador a la que el artista apeló a lo largo de su trayectoria. Esta es una condición que ya se percibe presente en sus trabajos iniciales como parte del grupo *Arte Gráfico-Grupo Buenos Aires* en 1970, en los que se plantean interrogantes hacia el interior de la disciplina del grabado, como así también en las líneas que desplegó más tarde, para profundizar en estrategias que tuvieran en cuenta la totalidad de los elementos que articulan la práctica artística. Es así que argumenta:



2

Figura 2. *La desaparición*, detalle. Afiches amarillos

Figura 3. *La desaparición*, detalle. Afiches blancos



3

«“Los espectadores actores, penetran en el texto y asumen una actitud para completar la obra”, la que “no se completa de ninguna manera si el espectador no actúa”» (Romero en Davis, 2009, p. 25).

De este modo, la práctica de la instalación parece revelarse como especialmente propicia para la interpelación crítica del *aquí* de su contexto y el *ahora* de su presente. Aunque la selección de objetos y su presentación dentro de determinadas coordenadas espacio-temporales parecen a primera vista constituir su única especificidad, en ese proceso de selección y concatenación de opciones aparece develada la materialidad de la propia cultura, en la medida que «instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular» (Groys, 2009, p. 7). A diferencia del arte moderno, que operaba en el nivel de las formas individuales, el contemporáneo lo hace en el nivel del contexto y otorga o niega a los objetos e imágenes de circulación corriente la posibilidad de una relocalización que les otorgue estatuto de obra y los habilite para la producción de nuevos horizontes de sentido. Por eso, cada instalación está hecha «con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, proponer nuevos criterios para contar una historia y diferenciar entre el pasado y el futuro» (p. 6).

En este nuevo contexto, señala Jacques Ranciere, el propio «mirar no es una acción pasiva, sino que es una actividad, porque los espectadores, de hecho, crean la obra de arte tanto como el artista mismo, crean la circulación y los mundos alrededor de las obras. Ellos hacen que el arte funcione» (Ranciere en Cerruti, 2012, s.p.). Nos encontramos, entonces, ante una combinación que opera como la cualidad principal de lo performativo, como comunicación y acción, como actividad compartida (Larrañaga, 2017) en la que Mijaíl Bajtin descubre una transferencia de subjetivación entre el autor y el contemplador de una obra: «el “mirador”, en el sentido de Marcel Duchamp. A su juicio, en este movimiento el “consumidor” pasa a ser en cierto modo cocreador» (Guattari en Larrañaga, 2017, p. 25).

Ya en el texto curatorial de la muestra de la Sala PAYS comienza a transparentarse este vínculo particular que Romero propone a quienes transitan entre sus muros empapelados, cuando Eduardo Grüner (2017) manifiesta:

Que las palabras hayan sido recortadas de tal manera que: A) el espectador —al que Juan Carlos siempre le pedía coautoría— tenga que restaurar (o directamente producir) el sentido completo; B) las letras no inscriptas no sean mera ausencia, sino omisión determinada, generando un vacío por donde se derrama lo real de la Des / Exclús / Margin, de tal manera que ese vacío nos asalta, como si dijéramos, o nos rodea (s.p.).

Asimismo, el grabado y el arte impreso en su conjunto, se revelan como herramienta de intervención político-crítica toda vez que la experimentación formal resulta inseparable de su apuesta por intervenir en la transformación de las reales condiciones de existencia. Y si sus particulares formas de producción y de circulación como obras reproducibles parecen auspiciar comportamientos democratizadores para el arte a través de la apertura de canales alternativos a los circuitos tradicionales, esta característica se afianza con la elección de estrategias que emulan los modos de representación de la cartelera callejera de amplia tirada y que, al conservar sus formas de producción y montaje, se trasladan a los espacios institucionalizados del arte en un gesto provocador.

Es a partir de operaciones retóricas y traducciones del texto lingüístico al texto como imagen que Romero subvierte los mecanismos propios de

la comunicación para alojar en ellos la pregunta por el sentido; lo hace indagando entre los mecanismos de la comunicación mediante estrategias formales que interfieren los hábitos perceptivos. De este modo, las instalaciones gráficas asumen la singular condición de ser práctica poética de representación que, mediando entre lo artístico y lo social, propician la interpelación crítica de lo real. Y si bien en el texto curatorial Eduardo Grüner se niega deliberadamente a definir *lo real* —en un acto que replica las estrategias de omisión que el propio artista pone en juego—, consideramos que como sustrato del arte político-crítico, y sobre todo como su ámbito de injerencia específico, estamos obligadas a reconocer los guiños que Romero propone con relación al tema.

Los afiches remiten en su estructura formal a los anuncios que habitualmente usan las *bailantas* o bailes populares, y en la instalación cubren por completo tres de los muros, a lo largo de varios metros, uno al lado del otro, a la manera de un tapiz o un mural. Las palabras cortadas o incompletas que aparecen en los afiches amarillos interpelan al público para que complete su sentido.

Siguiendo a Boris Groys (2009), entendemos que Romero toma un elemento característico del mundo urbano, como son los afiches callejeros que simplemente circulan con una lógica *transparente* para publicitar eventos, para instalarlo en un nuevo contexto de *opacidad* en el que hay que construir/completar el sentido de lo que se muestra, que implica detenerse a pensar y reflexionar. En estos términos, la idea de participación del público en la configuración escénica que plantea la instalación nos introduce en la médula de una dimensión performativa latente. Como sostiene Oscar Cornago Bernal (2017):

Se trata de proponer al espectador un tipo de relación que cuestiona su condición de espectadores [...], y con ello la distancia estética que permite crear estos lugares, una distancia propuesta por la convención artística y cuya problematización está en la base de la acción como forma de entender las artes (p. 165).

En esta línea se advierte que la presencia simultánea del impreso múltiple representa en la obra del artista un significativo artificio. Los afiches, tal como aparecen en la vía pública, operan sus lógicas enunciativas y subsumen el rol poético-estético al comunicacional. Por el contrario, la

obra de Romero subvierte aquel plan original. Por un lado, ordena meticolosamente y construye una trama que suspende la lectura en términos semánticos y la propone en un segundo, aunque fundamental, plano. Por el otro, establece estrategias conceptuales al interior de cada afiche: opera en ellos quebrando la lógica del fluido comunicacional —al presentar palabras inacabadas— y, así, transforma en cómplice de su enunciado al visitante de la instalación.

De esta manera, en términos de unidad simbólica, la imagen —el texto— configura un vínculo con su medio portador que sobrepasa la idea de soporte (Belting, 2012). Dicho supuesto abreva en la vinculación histórica de reciprocidad entre el arte impreso y las tecnologías de impresión de uso industrial, y en la correspondencia tanto con los *medios técnicos* de reproducción como con los *dispositivos de enunciación* que lo ponen en circulación.

De lo anterior se desprende, también, la revalorización del impreso como huella. Con la mirada volcada ahora sobre los procesos, y principalmente sobre su condición indicial, aquella relación de contigüidad entre un objeto (matriz) y su impronta (impreso), se presenta como una estrategia especialmente fecunda desde la perspectiva del arte crítico. Las imágenes evanescentes, incompletas o borradas señalan que un evento perturbador ha tenido lugar y abren interrogantes en relación con la causa detrás de los procesos inconclusos que implican. Así, la obra de Romero pendula a lo largo de su vasta trayectoria dentro de lo que Nelly Richard (2013) describe con la categoría de «lo político en el arte», porque no opera con formas subsidiarias a un contenido político exterior con el que entra en diálogo o conflicto, sino que se inscribe como «una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológica-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática [...] que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada» (Richard, 2009, s.p.).

Para Groys (2014) el espacio de la instalación configura una privatización simbólica del espacio de exhibición por parte del artista y es un aspecto determinante para evaluar las potencialidades críticas de la obra. Romero apela a él para proponer un ejercicio de relectura en lo que interpretamos como una realización fragmentaria e inacabada de mecanismos, operaciones y traducciones de un sistema simbólico —el texto lingüístico— a otro: el texto como imagen (De la Presilla, 2013).

Una trama de desapariciones que se reactualiza

Teniendo en cuenta dos textos que escribió el artista, uno con motivo de la presentación de *La Desaparición* en la *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana* y el otro, en la *7º Bienal de La Habana*, ambas en el año 2000, y abrevando en la imposibilidad de disociar en una obra de estas características forma y contenido, consideramos útil detenernos en una posible lectura temática de la obra.

El primero de los escritos surge a partir de las ideas que Romero extrae del sociólogo francés Robert Castel, con las cuales toma contacto en 1995 a través de una crónica de su libro *Les Métamorphoses de la question sociale, une chronique du salariat* (1977), posteriormente traducido al español como *Las Metamorfosis de la cuestión social: una crónica del salariado* (1997). Castel plantea que «el desocupado, excluido del mercado laboral, es un “desafiliado” que pierde todo contacto con su entramado social» (Romero y otros, 2010, p. 196). Siguiendo esta línea de pensamiento, en el catálogo de exposición de la *I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana* (2000), Juan Carlos Romero «refiere a la desocupación como una “nueva forma de desaparición [...] que trae consigo la pérdida del espacio social al que cada persona tiene derecho”» (s.p.).

Con relación a esto, el material textual que ha acompañado los diferentes momentos de la obra nos acerca un poco más al vínculo recíproco: *desaparición-desocupación*. Los datos que desde diferentes elementos del dispositivo el artista pone en marcha, no hacen más que reforzar una estrategia que se expresa en todas sus dimensiones posibles y es la persistencia de los mecanismos de desaparición. En la instalación gráfica presentada en el Parque de la Memoria en el 2017 la referencia a la desocupación aparece de forma explícita tanto en los afiches amarillos mediante la palabra incompleta DESOCU como en los afiches blancos que tienen una D mayúscula en gran tamaño, debajo de la que se presentan como análogas las nociones de *desocupación* y *desaparición*.

En el caso de los afiches blancos no cabe duda del vínculo que el artista establece entre los dos términos ya que la noción de *desocupación* es igualada a la de *desaparición*. Así, esa D que domina la superficie del afiche, tiene un doble sentido y la borradura que presenta en la parte inferior podría

interpretarse en estos términos: la huella, el vestigio de lo que desaparece (o empieza a desaparecer) debido a la pérdida de contacto con el entramado social que genera la condición de desocupado. Como ya se mencionó más arriba, la cita de la carta abierta de Rodolfo Walsh representa, en este caso, un puente entre estos dos modos de ausencia.

En ese sentido, Davis plantea que el título de la obra también puede ser leído como una evocación a los desaparecidos que generó *ese gobierno*, es decir, el de la última dictadura cívico-eclesiástico-militar que sufrió Argentina entre 1976 y 1983. Pero más específicamente, siguiendo el texto de Romero que aquí tomamos como clave de lectura, el título alude a la desaparición de los trabajadores (la clase obrera, uno de los sectores sociales más perseguidos durante el régimen militar), ya que se entiende la «desocupación como una forma de extinción social» (Romero y otros, 2010, p. 196).

El otro escrito del artista, realizado con motivo de la 7^o *Bienal de La Habana* (2000), nos aporta otros conceptos que nos sirven a la hora de analizar la instalación gráfica. En este caso, se podría considerar que Romero hace un análisis coyuntural de su país, que por entonces se encaminaba hacia una gran crisis económica, política y social debido a las medidas neoliberales desarrolladas durante los años noventa. El artista plantea de manera explícita:

La desocupación que afecta ya a más de dos millones de personas en la Argentina lleva en forma inevitable a la exclusión y la marginación, convirtiendo a quienes son afectados en solo cuerpos, que, abandonados, ya no tienen poder de decisión ni aun sobre su propia existencia y se puede hacer con ellos que se quiera. Esta es una nueva forma de desaparición iniciada hace 25 años durante el Proceso Militar, que arrastró a la desaparición física a más de treinta mil militantes políticos. [...] Los marginales de la nueva era ya no pueden elegir y su camino es la inevitable desaparición, silenciosa, sibilina y por lo demás corrupta que irónicamente se está llevando a cabo en plena democracia (Romero y otros, 2010, pp. 290-291).

De este modo, Romero concibe la desocupación como una nueva forma de desaparición, entendida como extinción, en tanto exclusión y marginación de los sujetos que quedan fuera del espacio social. Con esto podemos

construir el sentido de las palabras incompletas «DESOCU», «EXCLUS», «MARGIN» y «EXTINC» de los afiches amarillos y su vínculo tanto con el título de la obra *La Desaparición* como con los afiches blancos. La elección de las palabras no es arbitraria, sino que corresponde a un posicionamiento crítico de Romero, que surge de su propia lectura de la historia y del contexto social y político de Argentina de las últimas décadas. Además, en su obra, tanto la forma como el contenido se constituyen en un enunciado político-crítico, lo que expresa una ruptura con la gran tensión entre centro-periferia, forma-contenido, analizada por Nelly Richard, que relega el contenido a la periferia (Latinoamérica), mientras que reserva al centro (Estados Unidos y Europa) las posibilidades de la indagación formal.

Vale decir que en su sinuosa trayectoria esta obra camaleónica ha conseguido conservar su operatividad crítica inalterable. Y lo ha conseguido a través de su propia transformación: ya sea a través de su emplazamiento, las lógicas del montaje o el aporte de nuevas voces que a través de lo textual han incidido en las decisiones generales de la obra, proponiendo nuevas tensiones. Es posible pensar, por lo tanto, en las características de esta nueva reactualización, que sucede en 2017, a la luz de la coyuntura social, política y económica de corte neoliberal. Y en los textos del artista, además, como una valiosa herramienta interpretativa que acciona sobre la complejidad de la obra en su conjunto.

En palabras de Romero (2010): «Los marginales de la nueva era ya no pueden elegir y su camino es la inevitable desaparición, silenciosa, sibilina y por lo demás corrupta que irónicamente se está llevando a cabo en plena democracia» (p. 291). Este fragmento, que data del año 2000, resuena hoy como un golpe de claridad que nos convoca como ciudadanos activos a estar atentos y en alerta.

Convergencias y contagios: la obra y el sitio

Josu Larrañaga (2017) señala que toda imagen se torna perceptible en unas coordenadas de espacio/tiempo y con unas determinadas condiciones de habitabilidad; sólo en estos marcos diferenciados somos capaces de percibir sus formas y colores, y nos dejamos invadir por su presencia. Así, «las cosas, las imágenes, los elementos y artilugios que el arte muestra

se instalan en algún lugar y de alguna manera» (Larrañaga, 2017, p.21). Este emplazamiento no sólo se ocupará de ubicar las partes en un sitio u otro, sino que administrará las situaciones y circunstancias en las que el espectador se confronta con ellas y, por lo tanto, «espacia, armoniza la polifonía de los cuerpos y sus ubicaciones, sus distancias, las extensiones que desplazan y desalojan, permite sus lecturas y sus interpretaciones, y además, al distribuir los elementos reconfigurándolos, administra el significado y el sentido de los elementos no-semióticos» (p. 21).

En vistas de lo anterior vale reconocer la condición inédita que el lugar de emplazamiento le otorga a la obra que nos ocupa, ya que reconocemos en las estrategias que el artista propone un diálogo íntimo con sus condiciones de emplazamiento; algo que se repite sistemáticamente en cada nueva edición del proyecto.

Entendemos que el *sitio* es el espacio ocupado por algo. En ese sentido, Javier Maderuelo (2008) expone:

Es el espacio de algo o de alguien. En este sentido, los espacios ocupados por construcciones son sitios. La ocupación de un espacio por un edificio, monumento o cualquier otra señal, diferencia ese espacio no sólo del espacio genérico e indefinido, sino del conjunto de los lugares. [...] El espacio con el que se opera en física o en matemáticas es genérico, neutro e impersonal; es, por decirlo con una sola palabra, abstracto; puede estar dotado de direccionalidad o incluso ser un campo que posee orientación vectorial, pero en su frialdad abstracta e idealizada no llega nunca a ser lo que podríamos llamar un «espacio significante» (p. 16).

En este marco resulta significativo volver sobre la actualización de *La Desaparición* que tuvo lugar en 2017 para la Sala PAYS del Parque de la Memoria. Este espacio público, ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la ciudad de Buenos Aires, alberga el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, donde están inscriptos los nombres de los desaparecidos y asesinados por el accionar represivo estatal entre 1969 y 1983. Es, por tanto, un sitio de memoria, que conjuga la contundencia de este monumento, «la capacidad crítica que despierta el arte contemporáneo y el contacto visual directo con el Río de la Plata, testimonio mudo del destino de muchas de las víctimas» (Parque de la Memoria, s. f.).

Dentro del predio se encuentra la Sala PAYs. Allí funciona el Centro de Documentación y Archivo Digital, el cual comprende, por un lado, la base de datos del Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado y, por el otro, el proyecto de la biblioteca y archivo audiovisual «Arte, Política y Memoria», cuyo fin es el armado de una biblioteca especializada en la temática.



Figura 4. Fotografía de los afiches amarillos dispuestos a lo largo del pasillo que conduce al espacio donde funciona el Centro de Documentación y Archivo Digital

La instalación gráfica *La Desaparición* se emplazó dentro de la Sala PAYs a lo largo de una de las paredes de un pasillo que conducía al espacio donde funciona el Centro de Documentación y Archivo Digital [Figura 4]. En esa misma sala, dos de las paredes también estaban cubiertas por los afiches amarillos y blancos mencionados anteriormente. Considerando el sitio de emplazamiento como espacio significativo proponemos tres vínculos espaciales que hacen posible relacionar la dimensión político-crítica de la obra y la construcción de formas de pensar la memoria. En primer lugar, el espacio de exhibición propiamente dicho: la sala que funciona

como sede del Centro de Documentación y Archivo Digital. Allí, los visitantes pueden acceder a la información relativa a la vida y a las circunstancias de desaparición y/o asesinato de cada una de las personas inscriptas en el monumento. Un gran porcentaje de los nombres corresponde a trabajadores y trabajadoras, grupo social fuertemente perseguido por los militares, quienes tenían por objetivo (entre otros) el sometimiento de la clase obrera, el trabajo y la producción nacional y, así, generar una masiva marginación y exclusión social. Las palabras de la carta abierta de Rodolfo Walsh (2010) que aparecen impresas sobre los afiches blancos de Romero lo plantean explícitamente. Teniendo en cuenta que la obra de Romero se titula *La Desaparición* y tematiza sobre la desocupación como una nueva forma de desaparición que se ha instalado especialmente con la última dictadura (1976-1983), entendemos que este espacio de exhibición potencia la dimensión político-crítica de la instalación gráfica. La incompletud de las palabras y la gran letra D, con su doble sentido, al igual que la base de datos con la información de los desaparecidos y/o asesinados nos remiten, como sostiene Grüner (2017), a una «cicatriz, imposible de cerrar del todo, con su “vacío” en el propio centro» (s. p.).

En segundo lugar, se puede percibir el lazo de la obra de Romero con el contexto de exhibición específico, comprendido por la Sala PAYS (Presentes, Ahora y Siempre) en su totalidad. Desde el Parque de la Memoria, dicha sala se propone como un espacio para debatir y reflexionar «sobre el terrorismo de Estado, los derechos humanos y la construcción de una memoria colectiva a través del arte, la investigación y las actividades educativas» (Parque de la Memoria, s. f.), donde pensar críticamente en torno a las marcas que ha dejado la dictadura en nuestra sociedad. Y, definitivamente, estos espacios incompletos aportan nuevas preguntas que retoman los hechos para repensar el presente.

Por último, reconocemos una significativa atadura con el contexto de exhibición general, el sitio de memoria para uso público, en el que «presente y pasado entran en diálogo. Un pasado en el que la violencia, legitimada y ejercida estatalmente, violaba cuerpos, los mutilaba, los corrompía y los torturaba hasta hacerlos desaparecer» (Delle Donne & Belén, 2017, p. 73). Es inevitable pensar en la relación que tiene el Parque de la Memoria con el río de La Plata, la cercanía respecto al aeroparque y los *vuelos de la muerte*. Con el fin de materializar las marcas que han

quedado de aquella época, el diseño del monumento representa una herida abierta causada por la violencia ejercida por el Estado. La arquitecta e historiadora argentina Graciela Silvestri, en un artículo sobre el Parque de la Memoria, explica que el «quiebre [...] constituye un símbolo ya probado no de reunión, sino de desgarrar nunca saldado; habla a un público que excede a los especialistas [...]» (Silvestri, 2013). De esta manera, se pretende volver sobre las heridas que ha dejado el terrorismo de estado para evitar que crezca el olvido, sin cerrarlas definitivamente. Deben quedar abiertas para dar lugar a la construcción de una memoria social y colectiva. El arquitecto argentino Alberto Varas (2009), quien fue uno de los diseñadores del proyecto del Parque de la Memoria, define el monumento de la siguiente manera:

[...] lugar por excelencia en el que se deposita un momento de la historia, es el sitio de la memoria materializada en el que el tiempo se detuvo figuradamente para traer a la memoria un hecho trágico o extraordinario. [...] al pasar por un monumento se detiene por un instante, obligándonos a dirigir nuestra atención hacia un hecho que no debe ser olvidado (p. 43).

En esta misma línea, Grüner en su texto curatorial refiere que Juan Carlos Romero desde su hacer artístico ha querido «poner el dedo en la llaga [...] para revolver la herida, para que no nos durmamos ante la *indicación* (ese apuntar con el dedo) de que si el arte no *puede* cambiarlo todo, sin embargo *debe* abrir más la herida» (2017, s. p.).

El Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado está compuesto por cuatro estelas de hormigón que contienen treinta mil placas de pórfido patagónico de las cuales alrededor de nueve mil se encuentran grabadas con los nombres de hombres, mujeres, niñas y niños desaparecidos y/o asesinados. Así, y con el contacto visual directo con el río (testimonio mudo del destino de muchas de las víctimas), se invita a los visitantes a reflexionar sobre el accionar represivo perpetrado por el Estado en el periodo 1969-1983. Por su parte, *La Desaparición*, sin la condición perpetua del monumento, pero alojado en él, traba uniones inéditas a partir de la enunciación efímera que sus afiches proponen.

Consideraciones finales

La Desaparición ha recreado sus formatos de producción y exhibición para dar lugar a revisiones significativas de sus estrategias de enunciación y, en consecuencia, de los significados que aloja. La compleja trama de sentidos que ha ido estableciendo en cada ocasión en relación con los contextos reclama, necesariamente, lecturas transversales para una propuesta que se revela como siempre vigente.

Hasta aquí nos propusimos analizar *La Desaparición* (2017) como una actualización de la obra que desde 1995 se ha presentado en reiteradas oportunidades. Pudimos desplegar los argumentos que nos permiten ver en este proyecto la persistencia de una operatividad crítica inalterable, conquistada a través de su propia transformación.

En este sentido, su último emplazamiento nos ha permitido repensar las dimensiones que *La Desaparición* activa como pieza político-crítica, fundamentalmente desagregando los papeles que desempeñan el espectador como coautor, el sitio como espacio signifiante y el contexto como marco general de circulación de sentidos. Sin embargo, no debemos olvidar que es a través de las estrategias formales y enunciativas que esto sucede efectivamente.

Si bien con las primeras versiones el autor ya planteaba el lazo que ata las desapariciones físicas perpetradas durante la última dictadura militar con las desapariciones simbólicas —y no por eso menos reales— que el sistema capitalista de corte neoliberal promovió sistemáticamente una vez asentado en contextos democráticos; con esta última versión, y con la perspectiva que el tiempo transcurrido ofrece, se retoma la lectura que presenta a ambas circunstancias estrechamente conectadas y se promueve una mirada que equipara la una con la otra en el camino de limitar los derechos humanos.

De esta manera, pudimos avanzar sobre el análisis de la más reciente de las presentaciones de la obra (Sala PAYS) y reconocer en las trayectorias previas un modo de hacer que promueve lecturas alegóricas: el de la instalación gráfica. Con esto nos referimos a la persistencia de una suspensión cautelar del efecto de representación donde lo *algo otro* aparece en tanto la dirección de representación es distraída, descuidada, bloqueada, capaz de activar la producción de significancia en la dirección oblicua (Brea, 1991).

Referencias

- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Madrid, España: Katz.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, España: TECNOS.
- Camnitzer, L. (2011). La figura del artista. En J. J. Jiménez (Ed.). *Una teoría del arte desde América Latina* (pp. 111-129). Madrid, España: Turner.
- Cerruti, M. E. (12 de noviembre de 2012). Jacques Rancière: «Lo real es algo de lo que no se puede escapar» [Entrevista]. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/ideas/jacques-ranciere-entrevista-arte-filosofia_0_S1_xopTjDme.html
- Cornago Bernal, O. (2017). Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas. En J. Albarrán e I. Estella (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 141-185). Madrid, España: Brumaria.
- Davis, F. (2009). *Juan Carlos Romero. Cartografías del Cuerpo, asperezas de la palabra*. [Catálogo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Espacio de Arte Fundación OSDE.
- De la Presilla, F. C. (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://fabioladelaprecilla.com/web/wp-content/uploads/2014/08/Dialogismo-e-intertextualidad.pdf>
- Delle Donne, S. y Belén, P. (2017). Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny. *Revista Arte e Investigación*, (13), 66-78. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteeinvestigacion/ArteeInvestigacion-13.pdf>

- Groys, B. (2009). *La topología del arte contemporáneo*. Recuperado de <http://fernandomiguez.com.ar/wp-content/uploads/2013/01/boris-groys-la-topologia-del-arte-contemporaneo.pdf>
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja negra.
- Grüner, E. (2017). Juan Carlos Romero. *La Desaparición* [Texto de sala]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Parque de la Memoria.
- Larrañaga, J. (2017). *De la obra a la multiplicidad. Sobre la investigación universitaria en arte*. Ciudad de México, México: CENIDIAP.
- Maderuelo, J. (2008) *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960- 1989)*. Madrid, España: Akal.
- Parque de la Memoria. (s.f.). *Sobre el parque de la memoria. Recuerdo, homenaje, testimonio y reflexión*. Recuperado de <http://parquedelamemoria.org.ar/sobre-el-parque-de-la-memoria/>
- Richard, N. (2009). *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*. Hemispheric Institute. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Romero, J. C., Davis, F. y Longoni, A. (2010). *Romero*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas.
- Silvestri, G. (2013). *El arte en los límites de la representación* Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/el-arte-en-los-limites-de-la-representacion/>

Varas, E. (2009). *Arquitectura, Sitio y Memoria: una reflexión sobre la inserción de la arquitectura y el Parque de la Memoria en el paisaje urbano costero de Buenos Aires*. Recuperado de <http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/arquitecturaymemoria.pdf>

Walsh, R. [1977] (2010). Carta abierta de un escritor a la Junta Militar [Carta]. En E. Vannucchi (Ed.), *Propuestas para trabajar en el aula* (pp. 8-13). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos de la Nación.