

# caiana

Graciela Pierangeli

Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

La dimensión fotográfica en la obra del artista argentino Juan Carlos Romero en los años setenta

## La dimensión fotográfica en la obra del artista argentino Juan Carlos Romero en los años setenta

Graciela Pierangeli  
Universidad Nacional de Tres de Febrero,  
Argentina

Los modos de inserción de la fotografía en las prácticas artísticas en la Argentina de los años setenta delinean estrategias particulares de inscripción de la imagen técnica en un campo caracterizado por relaciones fluidas entre fotografía y artes plásticas. En el presente artículo analizaremos una serie de obras realizadas a inicios de esta década por el artista argentino Juan Carlos Romero en las cuales desarrolla propuestas visuales que incluyen prácticas fotográficas. Son propuestas que conllevan un uso específico del dispositivo ligado con producciones textuales identificadas como instrucciones para realizar obras compuestas por fotografías.

Asimismo, a partir del análisis de textos de catálogo y textos programáticos, nos aproximaremos a los discursos acerca del arte y de la fotografía que circularon en la esfera del

Centro de Experimentación Visual de La Plata (CEV) y el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC). Un panorama general de ese momento muestra a las artes en un proceso de euforia experimental que había radicalizado el cruce de lenguajes, la desmaterialización y señalaba al contexto social como marco de interpretación de las obras. En la crisis de los lenguajes tradicionales, le cupo a la tecnología un papel especial en esa transformación en la que, a la par de nuevos materiales se introdujeron los medios masivos dentro de las propuestas artísticas.<sup>1</sup>

El abordaje de esta propuesta se sitúa en dialogo transversal con una serie de aspectos a considerar: por un lado, para comprender las resonancias de sentido de estas piezas es necesario no desmarcarlas completamente de su contexto. El contexto sociopolítico de inicios de los años setenta ha sido caracterizado por la búsqueda de una identidad nacional y latinoamericana, signada tanto por la censura y la represión por parte del gobierno dictatorial, como por la protesta social y el impulso a la movilización colectiva –tales como las expectativas de la vuelta a la democracia, el retorno de Juan Domingo Perón de su exilio y la legalización de los partidos políticos, entre otras–.<sup>2</sup> Por otro lado, es necesario considerar las relaciones entre arte, estética y política en estos años: el contexto de producción y circulación de estas piezas se caracteriza por una intensa politización del campo artístico en el período 1968-1973, signado por una ocupación por parte de los artistas –de la generación joven a la cual pertenece Romero– de todos los espacios disponibles, tanto oficiales como alternativos, desde los cuales plantear un arte de compromiso social y político.<sup>3</sup>

Existen múltiples trabajos que han centrado su mirada en el campo cultural argentino de los años sesenta y setenta. Tomaremos como referencia la caracterización de la dinámica del campo artístico argentino de los años sesenta realizada por Ana Longoni y Mariano Mestman, entendida como una articulación entre la modernización institucional y la emergencia de tendencias plásticas vanguardistas.<sup>4</sup> Para el ámbito porteño, los autores consideran la consolidación de un circuito institucional modernizador y señalan una posición protagónica del Instituto Di Tella como agente impulsor y dinamizador de las tendencias

experimentales. Dentro de este circuito modernizador, otras instituciones en las que se exponían las nuevas tendencias experimentales fueron el Museo de Arte Moderno, la galería Lirolay, y la galería Arte Nuevo.

Hacia mediados de la década, surgió una multiplicidad de tendencias caracterizadas por la experimentación. Esta voluntad experimental tendía a un desplazamiento del interés en las características objetuales de la obra hacia una materialidad de otro orden que “focaliza en conceptos o procesos que se desatan a partir de situaciones creadas por ese objeto”.<sup>5</sup> Se puede hablar de una ampliación del campo de lo que puede considerarse artístico: los artistas se apropian de materiales ajenos al arte que adoptan formatos diversos (fotografías, comunicaciones telefónicas, documentos, películas, entrevistas, textos, etc.). En este sentido, se prioriza la obra seriada, procesual y no artesanal, y se propone una ampliación del público incorporando la calle y los medios de comunicación como espacios de circulación.

A partir de estos antecedentes, nos centraremos en las dinámicas de los primeros años setenta considerando los modos de cruce, interrelación o hibridación, entre la imagen técnica y la plástica como modos de agenciamientos desarrollados en torno a formaciones de artistas tales como el Centro de Experimentación Visual de La Plata y el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. Los programas institucionales de ambas formaciones se articularon en torno a las nociones de arte de sistemas con énfasis en lo procesual, en la recepción participativa, la interdisciplinariedad y la incorporación de la tecnología moderna como posibilidad de transformación de la imagen, así como en la producción seriada y su consumo masivo.

En relación con la incorporación de la fotografía en las prácticas artísticas de esta década, Diversos autores han señalado el rol de los grupos fotográficos como impulsores de esas prácticas, en las cuales la fotografía tiene un rol determinante.<sup>6</sup> Por su parte, Valeria González, en *Fotografía en Argentina: 1840-2010*, caracteriza los usos de la fotografía en las prácticas conceptuales acorde a su utilización como documento del arte de acción o de intervenciones urbanas en las cuales dicha documentación fotográfica adquiere una relevancia equivalente a la de la idea.<sup>7</sup> Además,

la autora afirma que es en la esfera del CAYC en los años setenta donde “el gesto conceptual se volvió a menudo más intelectual o más críptico”.<sup>8</sup> En una dirección cercana a los procedimientos autorreferenciales teorizados por Jeff Wall para la historia de la fotografía internacional, González señala que la fotografía fue considerada por los artistas como el medio adecuado para comunicar ideas o transmitir información, “sin involucrar al espectador en consideraciones estéticas acerca de la apariencia visual de la imagen” ya que basaba su procedimiento “en la supuesta neutralidad y objetividad del registro documental.”<sup>9</sup> Complementariamente, Philippe Dubois considera este fenómeno como una de las líneas de experimentación del arte contemporáneo en la cual el campo del arte y el de la fotografía se hacen prácticamente indiscernibles y donde la obra es el resultado de la instalación de la fotografía en un dispositivo que la excede y le confiere eficacia, es decir, su situación de enunciación.<sup>10</sup>

### Romero y el arte de sistemas

Romero había iniciado sus investigaciones fotográficas en 1970 de manera coincidente con su participación en el CEV como parte del *Movimiento de grupos fotográficos* – conformado en 1970– con el cual realiza una serie de exposiciones, siendo la primera de ellas *Fotografía nueva imagen* en Galería Lirolay (Buenos Aires, 1970).<sup>11</sup> A esta exposición le siguen: *Experiencias visuales con medios fotográficos* en Galería Odín (La Plata, 1971), *Fotografía ¿fotografía?* en el Centro Cultural San Martín (Buenos Aires, 1971) y *Fotografía tridimensional* en el CAYC (Buenos Aires, 1972). Al respecto, Davis ha considerado que el interés de Romero por la fotografía respondía antes que nada a la

filiación conceptual de los procesos de copiado e impresión fotográficos con los procedimientos del grabado [...] al mismo tiempo, la fotografía se desmarcaba de los cercos institucionales de la gráfica artística, al traicionar los presupuestos artesanales de dicha disciplina.<sup>12</sup>

Por ello, la incorporación de la fotografía en la obra de Romero juega el rol de ser un medio en tensión con la institución artística involucrada en los procesos de ampliación /redefinición del campo artístico y fotográfico, así como de los procedimientos creativos. La inclusión de la

fotografía en la obra gráfica de Romero a inicios de los años setenta delinea dos estrategias.<sup>13</sup> Por un lado, la apropiación y reproducción de imágenes sobre acontecimientos sociales tomadas de los medios de comunicación, y por otro un uso cercano a las propuestas teorizadas por Benjamin Buchloh como crítica institucional y que consideramos presentes en los usos del dispositivo fotográfico de nuestro *corpus*.<sup>14</sup>

Este gesto de introducción de la fotografía en la obra de Romero coincide temporalmente con la recurrencia a la noción de sistema en su obra gráfica. Como hemos señalado, la noción de sistema no era ajena a las investigaciones del grupo del CEV y el CAYC, instituciones en las que Romero tomó participación en estos años.<sup>15</sup> Por lo tanto, el análisis de las obras que conforman nuestro *corpus* atenderá a esta combinatoria entre fotografía y arte de sistemas.

El grupo del CEV estuvo integrado por “realizadores que trabajan en diferentes áreas de la producción visual” tal como manifiesta el texto de catálogo de presentación de la muestra *Sistemas* en la Galería Carmen Waugh (Buenos Aires, 1970).<sup>16</sup> El mismo texto definió sistema como

la articulación de elementos donde cada uno de ellos está relacionado con los otros de un modo tal que configuren un conjunto coherente y donde el resultado no puede ser explicado por las partes sino por la trama de relaciones por los [sic] cuales se vinculan [...] la experiencia plástica entendida como sistema es una totalidad abierta, dinámica.<sup>17</sup>

El citado texto propone una experiencia de trabajo colaborativo e interdisciplinario capaz de articular los aportes metodológicos de diversas disciplinas, así como los distintos campos del diseño visual y define como objeto de investigación a los “procesos de estructuración formal a través de diferentes medios” y en sintonía con los “progresos tecnológicos” afirmando que

la unidad estándar [...] provoca una particular modalidad compositiva [y] se adecua a la producción en serie [...]; esto permite al artista alejarse de los medios artesanales y tratar de incorporarse a la tecnología moderna. La organización se hace móvil y las diferentes operaciones de articulación provocan sucesivas posibilidades de transformación de la imagen.<sup>18</sup>

La consideración de que “una experiencia visual puede tener un significado restringido como tal, trascender a diferentes esferas de aplicabilidad o adquirir un significado artístico” cobra renovado interés en sintonía con la noción de espacios discursivos de la fotografía propuesta por Krauss.<sup>19</sup> Este concepto postula una comprensión más precisa de las fotografías en sus contextos de recepción para abordar sus transformaciones consecuencia de su inserción en la institución artística.

Los planteos de “Sistemas” servían de base conceptual a un programa de acción enunciado en el catálogo consistente en “desmitificar el proceso creativo y considerar como fundamental la recepción”, es decir, crear las posibilidades para la “participación del perceptor con el objetivo de integrar la obra en la vida social”.<sup>20</sup> El mismo catálogo incluía un texto de Kenneth Kemple que consideraba los “procesos de la creación” como susceptibles de “ser analizados, sistematizados y codificados a nivel consciente”.<sup>21</sup>

Esta problemática sería crucial en la producción de Romero de estos años:

Para él no se tratará de pensar el lugar de los receptores en el proceso artístico solo en términos de una “mayor participación” – preocupación ampliamente extendida en el período desde diversas iniciativas y a la vez postulada en su obra gráfica de los 60–. Por el contrario, su proyecto apuntará a desencadenar en el espectador un proceso crítico reflexivo acerca del sistema del arte y su articulación con el contexto.<sup>22</sup>

De manera coincidente, el programa institucional del CAYC, apostaba en estos años a la categoría de sistema introducida por Jorge Glusberg en la exposición *De la figuración al arte de sistemas* (1970) y que luego se consolidó como categoría distintiva para las prácticas procesuales latinoamericanas.<sup>23</sup>

En torno a esta noción se realiza la exposición *Arte de Sistemas* organizada por Jorge Glusberg (1971) en las salas del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires con la participación de artistas nacionales y extranjeros. En la introducción del catálogo, este concepto se proponía como categoría unificadora de un conjunto de prácticas diversas –“el arte como idea, el arte político, el

arte ecológico, el arte de proposiciones o el arte cibernético”–.<sup>24</sup> Estas eran coincidentes, según Glusberg, en apuntar a “procesos más que a productos terminados del ‘buen arte’” y, para lo cual, se recurre a la “metodología de las ciencias, su capacidad de abstracción y modelización” con el propósito de “analizar y explicar el proceso creador”; ya que las obras expuestas son entendidas como “hechos totales cuya significación objetiva, resulta de una unidad dialéctica del individuo y sociedad [...] que comprende el potencial revolucionario que predice la aparición de cambios sociales radicales”.<sup>25</sup>

### Fotografía y sistemas

Las obras de nuestro *corpus* son piezas que evidencian una apropiación y uso de distintos sistemas de documentación, entre ellos, la fotografía. El *corpus* está conformado por una serie de fotografías del espacio urbano, pero también por planos, mapas, diagramas y textos que exploran la escala cartográfica y el registro fotográfico de lugares y recorridos marcados en mapas. En cuanto a las fotografías en sí mismas, escenifican una mirada desafectada del paisaje urbano y suburbano, y son asimilables a instantáneas realizadas a partir de un procedimiento sistemático. Ellas están acompañadas de un protocolo escrito que contiene información relativa a su concepción, realización, y datos precisos de la obtención de cada toma fotográfica.

Estas piezas han sido categorizadas como “performances fotográficas que registran lugares”.<sup>26</sup> Su modo de funcionamiento ha sido asimilado por la historiografía –y por la crítica, desde las primeras exposiciones del CAYC– a las prácticas conceptuales latinoamericanas en general, y a su vertiente crítica-política en particular. Se ha considerado la recurrencia al apropiacionismo como recurso creativo para incidir en el entorno –cercano, como se ha dicho, a los procedimientos teorizados como crítica institucional– y en este caso, a la evidencia de un desvío de la autoreferencialidad para señalar el contexto.

Ahora bien, cada una de estas obras se conforma como un montaje de una serie de fotografías, cartografías y textos que articulan la especificidad de cada imagen en relación con las demás y con el conjunto. En este sentido, se

activa un campo relacional en cuyas coordenadas es posible situar la interrogación del dispositivo fotográfico, ya sea en torno de su especificidad medial según las consideraciones de Rosalind Krauss<sup>27</sup> –como imagen técnica, reproducible y en su dimensión indicial– o en torno a su sentido espacial, ambiental y cultural en tanto *milieu*.<sup>28</sup>

En cuanto al modo de abordar el problema de la referencia acordamos con Dubois en considerar a las fotografías desde su inscripción referencial –en la producción y la recepción– y su eficacia pragmática.<sup>29</sup> En este sentido, el campo y el alcance de la referencia –noemática– se relativiza al momento del acto-huella, antes y después del cual, la fotografía está sujeta a códigos. Por lo tanto, la determinación de su sentido se da en relación con su objeto y su situación de enunciación. En este sentido, consideramos la indicialidad como lógica subyacente a las estrategias de señalamiento del entorno desplegadas por las obras de nuestro *corpus* e indagamos en los modos en que las mismas se inscriben en situaciones referenciales determinadas, a partir de las cuales se disputa la densidad de sentidos.

Romero participó de la exposición *Arte de sistemas* con una obra que era exhibida simultáneamente en el Museo de Arte Moderno y el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, donde tenía lugar entonces la muestra *Arte Joven Platense*. La pieza exhibida fue *Segmento de línea recta AB=53.000 mts.*<sup>30</sup> (**Figura 1**) Una propuesta concebida como múltiple a partir de un protocolo definido por escrito y que se compone de doce segmentos de cartón sobre los cuales se montan fotografías, mapas y un texto que contiene las instrucciones de realización. Se trata además de una pieza de carácter situacional, concebida para su exposición en simultaneidad en ambas instituciones artísticas. Tal como explicita el texto, el procedimiento consistió en el trazado –en el mapa– de una línea recta entre los dos museos. El segmento trazado se subdivide de manera arbitraria en diez segmentos iguales y dicha medida se proyecta sobre dos caminos que unen las ciudades de Buenos Aires y La Plata (Calchaquí y General Belgrano) determinando los puntos desde los cuales se toman las fotografías. En cada punto señalado se toman dos fotografías, una mirando hacia Buenos Aires y otra, mirando hacia La Plata. El mismo texto conceptualiza a la obra como un sistema y manifiesta la posibilidad de



**Figura 1.** Juan Carlos Romero, *Segmento de línea A-B=53.000 m*, fotografías y tinta s/ cartón, 93,7 x 268, 8 cm, 1971. Colección privada.

intervención y modificación por parte del espectador.

De este modo, la fotografía resulta determinante para la eficacia de esta pieza, y esto es en virtud de la referencialidad concedida al medio fotográfico, que posibilitaría un potencial reconocimiento. Cada uno de estos sistemas de documentación y registro que conforman la obra brinda información al espectador, que es invitado a reconstruir el proceso. Sumado a ello, el protocolo de realización hace explícita las posibilidades de intervención y modificación por parte del mismo.

Si bien al momento no hemos encontrado documentos que den cuenta de intervenciones realizadas por los espectadores, contamos con una realización del propio artista denominada *7.200 km<sup>2</sup> de superficie*, que fue publicada en el catálogo de la exposición (*Arte de sistemas*). Romero propuso una extensión de su sistema: sobre la grilla de su ficha individual (que cada artista tenía asignada en el catálogo) reprodujo un fragmento del mapa de la provincia de Buenos Aires y proyectó su recta de 53.000 ms. en los lados de un cuadrado de 7.200 km<sup>2</sup> de superficie y un perímetro de 1.120 km. La pieza *Segmento de línea recta AB=53.000 mts* ha sido descripta por María José Herrera como

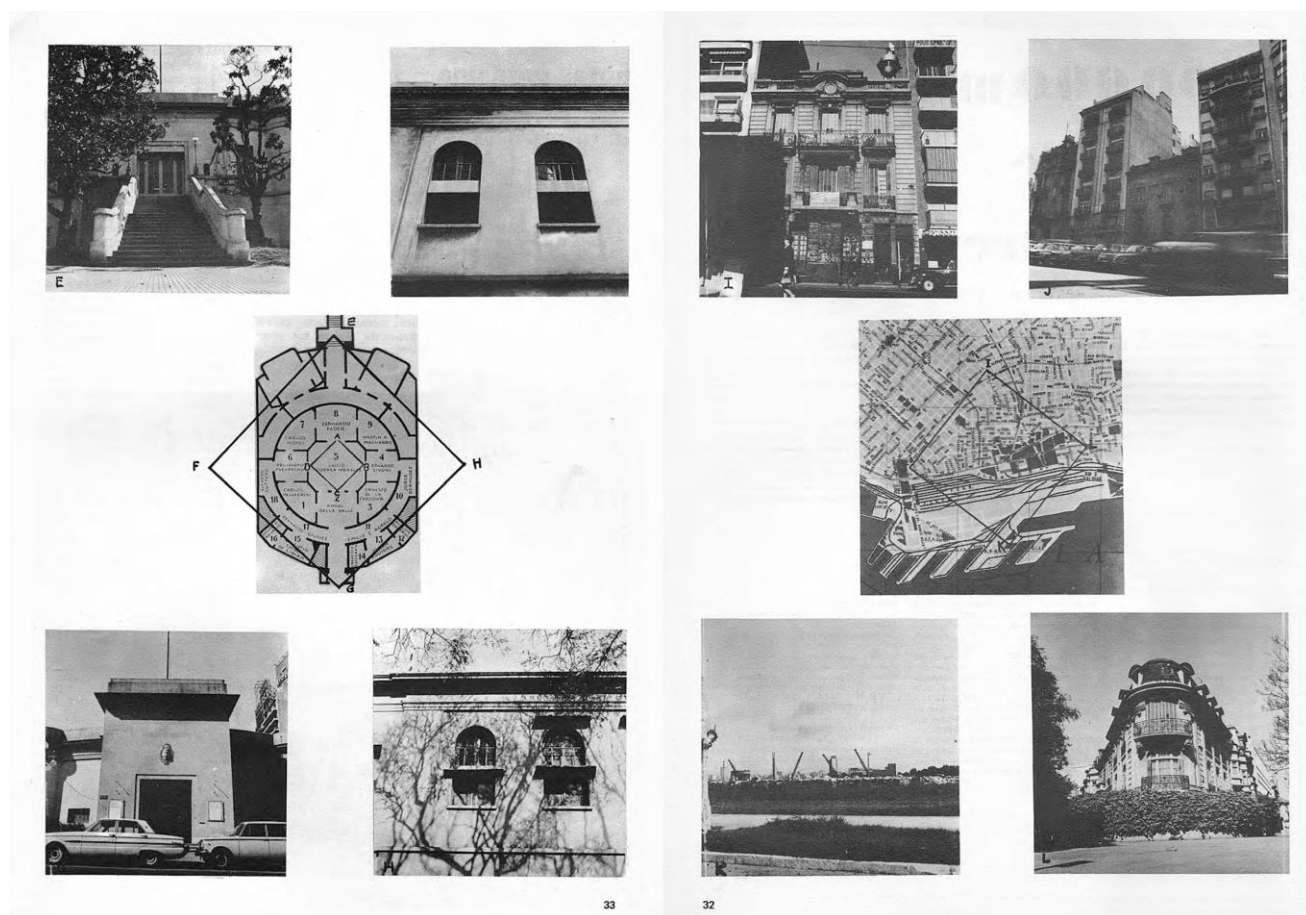
una performance fotográfica que señalaba el recorrido desde el centro de Buenos Aires hasta La Plata. De la modernidad de la gran

urbe a la humildad suburbana, esta obra mostraba por medio de fotografías, íconos distintivos de cada zona: cartelería callejera, paisajes campestres, pequeños pueblos de viviendas improvisadas. En un mapa anexo eran ubicadas geográficamente estas imágenes correspondientes a diversos segmentos entre los dos puntos extremos de la “realidad nacional”: un microsistema que podía aplicarse a todo el territorio argentino.<sup>31</sup>

Otra de las piezas de nuestro corpus es un texto de 1971, de autoría de Romero, que contiene instrucciones para realizar fotografías denominado “De la serie la línea recta”, del cual tomamos un fragmento:

La línea recta N° 3. Tomar dos puntos que se encuentren a la misma distancia de los límites de la capital federal hacia el norte y hacia el sur. Unir mediante una línea recta los puntos siguientes: Avenida Mitre y las Flores (Avellaneda) con Avenida Márquez y Libertador (San isidro). Estas obras están integradas por fotografías que se toman en los recorridos de las obras tratando de documentar los lugares elegidos en la forma más subjetiva posible. Cantidad de fotografías por obra: 10.<sup>32</sup>

Se nos presentan entonces dos ejes de abordaje de las piezas: la relación entre el medio fotográfico y el cartográfico por un lado, y un deslizamiento en la noción de espectador hacia una recepción participativa por el otro. En una



**Figura 2.** Juan Carlos Romero, *4.000.000 m2 de la ciudad de Bs As*, texto y 10 fotografías, 60 x 50 c/u, 1970. Colección privada.

analogía con el abordaje de lo fotográfico de Philippe Dubois, Carla Lois se propone pensar lo cartográfico en tanto categoría epistémica “que introduce unas relaciones específicas con los signos, con el tiempo, con el sujeto, con el ser y con el hacer”.<sup>33</sup> Un mapa puede definirse como una imagen situacional capaz de transmitir información, cuyas propiedades inherentes son el establecimiento de relaciones espaciales y el pensamiento analógico.

Del análisis de la producción textual de Romero surge una referencia programática de características similares para la concepción de sus piezas. En tal sentido, referenciamos el contenido textual de una de las piezas gráficas *Unidad serial*, de 1971: “Información. Esta obra junto a otras que se exhiben en Buenos Aires y en Tokio integra una serie-sistema. Propósitos: imagen supermultiplicada, totalidad formal, información a través del múltiple, interacción del público”.<sup>34</sup> La apropiación de lo cartográfico en estas piezas interviene sobre la cartografía oficial inscribiendo en ellas recorridos personales y significativos. Los sitios señalados en los mapas

de Romero son significativos para el artista y potencialmente para el receptor.<sup>35</sup> Si nos enfocamos en las estrategias desplegadas por los artistas y por la institución (CAYC) el modelo puesto en juego por Glusberg “fue el del artista-antropólogo, portador de una conciencia expandida, que se proyecta como agente de la realidad a la que señala, modifica y documenta. Para esta última acción, la fotografía cobró un rol instrumental ineludible”.<sup>36</sup>

En la pieza que analizamos, Romero propone una operación performativa ligada a lo fotográfico como estrategia de señalamiento de recorridos posibles. De esta manera, las fotografías registran puntos de ese recorrido que se propone como información para ser reconstruida por el espectador. En su aspecto formal, las fotografías resultantes de esta operación de registro sistemático se caracterizan por la recurrencia a un juego con el lenguaje *amateur* –movimiento, encuadre no riguroso, horizontes inclinados–. Siguiendo el protocolo escrito, en su mayoría han sido tomadas desde un vehículo en movimiento –borrosas, con deformaciones–, en algunos



**Figura 3.** Juan Carlos Romero, *Segmento de línea recta*, Seis fotografías y fibra, 40 x 50 c/u, 1972. Colección privada.

casos desde el punto de vista peatonal y, en el caso de la fotografía de inicio de recorrido, desde plano detalle y contrapicado del edificio del Museo de Arte Moderno.<sup>37</sup> Como elementos referenciales se incluye además toponimia y carteles publicitarios. Respecto de la autoría de la pieza, consigna la diferenciación entre realizador: Romero, y sus colaboradores: José Luis Méndez y el fotógrafo Guillermo Pérez Curtó quienes participaban, junto a Romero, en el *Movimiento de grupos fotográficos*.

La intervención del dispositivo fotográfico genera un recorte susceptible de ser reconstruido y activado por el observador, dada la posibilidad de intervención que el texto explicita. La estructura de la pieza está determinada por el carácter situacional –los puntos de inicio y fin del recorrido son las instituciones en donde se exhibe la pieza– y además por la codificación previa y arbitraria –una recta dividida en diez partes iguales–. En esta particular situación de enunciación, la introducción del dato referencial fotográfico y cartográfico sustenta una distancia

para la reflexión crítica; expone un dispositivo que busca proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.<sup>38</sup>

El mismo procedimiento creativo se repite con variantes en otras piezas de la serie, como es el caso de *4.000.000 m<sup>2</sup> de la Ciudad de Buenos Aires* (Figura 2).<sup>39</sup> La obra está conformada por una serie de documentos: un plano de las Salas Nacionales en las cuales se exhibían un mapa, ocho fotografías de la ciudad de Buenos Aires y un texto en el que la propuesta era considerada como “un sistema integrado por partes semifijas (calles y manzanas, edificios y árboles) y partes móviles (personas, animales, agua, luz, comunicaciones telefónicas, radio, televisión, automóviles, incineración, trenes, gas, etc.)”.<sup>40</sup> En el mismo texto, Romero argumentaba que, entre las partes que conforman el sistema, solo las personas “pueden tomar conciencia” del mismo, integrando “en forma subjetiva la obra”.<sup>41</sup> De este modo, parafraseando a Didi-Huberman, la obra se despliega en un entramado de relaciones espaciales, temporales e

intersubjetivas; un juego en el cual el espectador es capaz de experimentar lo que con toda evidencia no ve –y sin embargo le inquieta en su acto– en la medida en que es afectado por el cuerpo de datos sobre los cuales debe operar de manera analítica para articular sus diferentes niveles de información.<sup>42</sup>

En 1972 Romero realizó la nueva pieza *Segmento de línea recta* (**Figura 3**), en la cual señala en el mapa de la ciudad de Buenos Aires un recorrido entre el Museo de Arte Moderno, el CAYC, Empresa Nacional de Telecomunicaciones (el lugar de trabajo de Romero) y el buque Granaderos en la Dársena Norte el cual era utilizado como cárcel. El texto que acompaña la pieza describe el procedimiento a realizar proporcionando las claves para decodificar los documentos exhibidos: “A partir de la distancia más corta (un segmento de recta), relacionar lugares de la ciudad de Buenos Aires que tengan un efecto directo sobre mí y el espectador a través de hechos objetivos u otros acontecimientos de carácter subjetivo”.<sup>43</sup> El sistema se completaba con cuatro fotografías de los lugares señalados.

De este modo, volvemos sobre nuestro planteo inicial, al considerar los usos particulares del dispositivo fotográfico como medio de transformación de la imagen visual e inscriptos en un complejo entramado de nociones y conceptos que se relacionan de manera tensa con el problema de la especificidad del medio fotográfico en un despliegue de estrategias de apropiación, cita, crítica institucional o experimentación formal.

A modo de cierre retomamos los lineamientos planteados en el desarrollo de los temas y en el análisis de las piezas con la intención de remarcar algunas cuestiones.

En primer lugar, nos ha interesado situar el corpus de piezas de Romero como caso de un uso específico del dispositivo fotográfico por parte de las prácticas del arte de sistema en las cuales se inscriben. Paralelamente evidenciar la multiplicidad de prácticas y tendencias disímiles existentes en los momentos iniciales de los conceptualismos en Argentina y su incidencia en la revisión crítica del uso de la categoría.

Como ha sido dicho, la producción de Romero de estos años se ha considerado en relación con la categoría de arte de sistemas como categoría distintiva para las prácticas procesuales en

Argentina y en relación a esta producción se ha considerado su uso estratégico. Si bien no ha sido abordada en el presente artículo, esta indagación podría hacerse extensiva a otros artistas que han realizado prácticas afines en la misma época.

Respecto de las piezas de nuestro corpus –indisociables de la compleja cartografía que delinea la obra del artista en un despliegue múltiple y simultáneo en diversas direcciones a través de distintas estrategias– nos ha interesado reconsiderar el uso estratégico de la fotografía que conlleva su problematización a través de su inserción en diálogo con otros sistemas documentales y de registro, y en la puesta en tensión de su carácter referencial para intervenir críticamente en la realidad. Consideramos en este sentido que nuestro análisis, al enfatizar la dimensión fotográfica, abre nuevas lecturas posibles sobre las piezas del corpus y pone en evidencia la incidencia de la técnica en las dinámicas productivas para, de un modo general; contribuir a la definición del lugar de la fotografía en el campo artístico expandido de los años setenta.

## Notas

<sup>1</sup> Herrera, María José, “1969-1976 conceptualismo, realismo, identidad colectiva y proyecto nacional”, en: *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2014, p. 185.

<sup>2</sup> Herrera, María José, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en: Burucúa, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

<sup>3</sup> Giunta, Andrea, “Las batallas de la vanguardia entre peronismo y el desarrollismo”, en: Burucúa, José Emilio (dir.) *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 113.

<sup>4</sup> Longoni, Ana; Mestman, Mariano, *Del Di Tella a “Tucumán arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2008, pp. 40-44.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>6</sup> Además, los grupos fotográficos han sido agentes activos en el debate acerca del problema del reconocimiento institucional de la fotografía como prácticas artísticas. Alonso, Rodrigo, *La unión hace la fuerza*, Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2018.

<sup>7</sup> González, Valeria, “La fotografía en el contexto del arte conceptual”, en: *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*. Buenos Aires, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>9</sup> *Idem*. Al respecto, ver: Jeff Wall, “Señales de indiferencia. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual” (1995), *Ensayos y entrevistas, Salamanca*, Centro de Arte de Salamanca, 2003, pp. 275-312.

<sup>10</sup> Dubois, Philippe, “La fotografía y el arte contemporáneo”, en Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, Andre (dir.), *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988 y *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986 [1983].

<sup>11</sup> Como antecedente ha sido señalada la incorporación de fotografías de prensa en su obra *American way of life* (1966) donde Romero recurre al apropiacionismo delineando otra de sus estrategias de investigación con la fotografía. Longoni, Ana, “Comentario sobre American Way of Life”, Museo Nacional de Bellas Artes, s/f, <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/10930/>, (acceso: 10/5/2019). Respecto del *Movimiento de Grupos Fotográficos* (1970) puede consultarse su “Declaración de Principios” reproducida en Alonso, Rodrigo, *op.cit.*, p. 69.

<sup>12</sup> Davis, Fernando, “Los sistemas gráficos de Juan Carlos Romero”, en: *Juan Carlos Romero. Sistemas gráficos, cartografías críticas*, Buenos Aires, Document-Art, 2012, p. 2. [Catálogo].

<sup>13</sup> Romero, Juan Carlos, Davis, Fernando y Longoni, Ana, *Romero*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2010. Esta publicación es producto de una tarea de investigación sobre la obra y el archivo del artista y constituye un valioso punto de apoyo para nuestra investigación, en especial por la catalogación de obras y los apéndices documentales.

<sup>14</sup> Buchloh, Benjamin, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004. A

inicios de la década de los noventa Benjamin Buchloh realizó una revisión crítica de los conceptualismos norteamericanos proponiendo categorías desde las cuales abordar una diversidad de propuestas que no han sido consideradas en el relato hegemónico.

<sup>15</sup> En el contexto del CAYC, Romero participa también en el *Grupo de los Trece* creado en 1971 cuyos integrantes son Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala, Alberto Pellegrino y Jorge Glusberg. Luego, algunos artistas se alejaron y se sumaron otros nuevos, configurándose hacia 1975 el Grupo CAYC, con la participación de Bedel, Benedit, Grippo, Portillos y Glusberg. Fuente ICAADOCS,

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/761205/language/es-MX/Default.aspx>, (acceso: 10/5/2019)

<sup>16</sup> Entre los integrantes del CEV se encontraban Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié, Juan Carlos Romero y luego se sumaron María Arana Segura, Raúl Pane, Andrés Gimenez y Eduardo Leoneti, quienes provenían principalmente de las artes plásticas y experimentaban con las técnicas de impresión y los soportes. Véase, Alonso, Rodrigo, *op.cit.*, pp. 69-79. Sobre *Sistemas* ver: Casas, Mario, Mazzoni, Raúl, Pereira, Jorge, Rollié, Roberto y Romero, Juan Carlos, “Sistemas”, en *Sistemas*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1970. [Catálogo]

<sup>17</sup> Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero, “Sistemas”, en: *Sistemas*, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, 1970, s/p. [Catálogo]

<sup>18</sup> *Idem*

<sup>19</sup> *Idem*. Krauss, Rosalind, “Los espacios discursivos de la fotografía” en: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002 [1990].

<sup>20</sup> Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero, *op.cit.*

<sup>21</sup> *Idem*

<sup>22</sup> Davis, Fernando, *op.cit.*, p. 2.

<sup>23</sup> Fundado y dirigido por Jorge Glusberg en 1968, el CAYC ha desempeñado un rol destacado en la conformación de una estética regional signada por una metodología de trabajo interdisciplinaria. Esta metodología se ha sostenido en la implementación de seminarios o encuentros donde se debatían ideas tales como ideología o sistemas que luego eran apropiadas por los artistas para sus obras. Véase, Herrera, María José y Marchesi, Mariana, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Fundación Osde, 2013, pp. 62-69. [Catálogo]. Respecto al uso y consolidación de la noción de sistema y su consolidación como categoría distintiva para las prácticas procesuales latinoamericanas, véase, Herrera, María José y Marchesi, Mariana, *op. cit.* y Davis, Fernando, “Dispositivos tácticos. Notas para pensar los conceptualismos en Argentina en los 60 / 70”, en, *Territorio Teatral*, n° 4/7, Buenos Aires, julio, 2009, s/p. [http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4\\_o2.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n4_o2.html)

(acceso: 18/06/2022)

<sup>24</sup> Glusberg, Jorge, “Introducción a Arte de Sistemas”, *Arte de Sistemas*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1971, s/p [Catálogo].

<sup>25</sup> *Idem*

<sup>26</sup> Herrera, María José, “Hacia un perfil del arte de sistemas”, en: Herrera, María José y Marchesi, Mariana, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, Fundación Osde, 2013, pp. 28-29.

<sup>27</sup> Krauss, Rosalind. “Notas sobre el índice: el arte de los setenta en Estados Unidos” en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma ([1977]1996), pp. 209-235.

<sup>28</sup> Rancière, Jacques, “Lo que médium puede querer decir: el ejemplo de la fotografía”, *Interior gráfico*, n°13, 2013. <https://interiorgrafico.com/edicion/decima-tercera-edicion-abril-2013/lo-que-medium-puede-querer-decir-el-ejemplo-de-la-fotografia-un-texto-de-jacques-ranciere>, (acceso 10/05/2019)

<sup>29</sup> Dubois, *op.cit.*

<sup>30</sup> En el catálogo *Arte Joven Platense*, la obra aparece citada como “Recta entre Capital Federal y La Plata. Límites: Museo de Arte Moderno (Capital Federal) y Museo Provincial de Bellas Artes (La Plata)”. *Arte Joven platense*, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, julio, 1971. [catálogo].

<sup>31</sup> Herrera, María José, *op. cit.*, p. 28.

<sup>32</sup> Obra existente en el archivo del artista y reproducida en: Romero, Davis y Longoni, *op.cit.* p. 247.

<sup>33</sup> Lois, Carla, “El mapa como metáfora o la espacialización del pensamiento”, *Terra Brasilis* (Nova Serie) n°6, 2015, p. 1. <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/1553>, (acceso: 10/5/2019). Ver: Dubois, *op. cit.*, p. 54.

<sup>34</sup> Obra existente en el archivo del artista y reproducida en: Romero, Davis y Longoni, *op.cit.* p. 52.

<sup>35</sup> Ver, Longoni, Ana y Fortuny, Natalia, “Putting the Body: Captured Gestures, Persistence, and Drifts”, en: Idurre, Alonso y Judith Keller (eds.), *Photography in Argentina, Contradiction and Continuity*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2017, p. 274

<sup>36</sup> Herrera, “Hacia un perfil...”, *op. cit.*, p. 20

<sup>37</sup> El Museo de Arte Moderno funcionó desde 1960 hasta 1989 en la sede del Teatro Municipal General San Martín, Corrientes 1530, pisos octavo y noveno.

<sup>38</sup> Didi-Huberman, Georges, “La exposición como máquina de guerra”, *Minerva*, Madrid, 2011, pp. 24-28.

<sup>39</sup> 4.000.000 m2... participó en 1970 en la “Sección investigaciones visuales” del Salón Nacional de Artes Visuales.

<sup>40</sup> Obra existente en el archivo del artista y reproducida en: Romero, Davis y Longoni, *op.cit.* p. 70.

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2010 [1992], pp. 17-47.

<sup>43</sup> Obra existente en el archivo del artista y reproducida en: Romero, Davis y Longoni, *op.cit.* pp. 78-79.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Pierangeli, Graciela; “La dimensión fotográfica en la obra del artista argentino Juan Carlos Romero en los años setenta”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 20 | Segundo semestre 2022, pp. 32 - 41.

Fecha de recepción: 10/01/2022

Fecha de aceptación: 30/04/2022