

**Apropiaciones de estrategias artísticas de la obra “Swift en Swift”
de Juan Carlos Romero aplicadas a “Una modesta proposición” de grupo PAR.**

**Lucía Lipsich¹
Nicolás Rodríguez²**

Introducción

Nos parece fundamental en el contexto actual, revisitar propuestas político poéticas de artistas latinoamericanos desde los años setenta¹ en adelante en pos de desentrañar estrategias posibles de ser apropiadas y resignificadas frente a procesos histórico-políticos que se dan de manera cíclica en los diversos países latinoamericanos. Dichas estrategias conceptuales activan el ejercicio de memoria dentro del dispositivo artístico que la obra propone. A su vez, nosotrxs como artistas del campo de la performance destacamos el puente que se genera entre estas estrategias de años anteriores y el contexto artístico actual porque habilitan pensar la memoria desde un lugar periférico, subalterno y antiinstitucional.

En el presente trabajo nos parece importante trazar posibles vínculos entre las obras “Swift en Swift” de Juan Carlos Romero y “Una modesta proposición” (de nuestra autoría) para desentrañar las estrategias artísticas por las cuales la performance actúa como un mecanismo de activación de memoria. Para ello, nos interesa trazar un puente entre el contexto político y artístico de los años 70, en pos de reconocer en la obra de Romero y otrxs artistas de la época ciertas operaciones artísticas que generan un diálogo con nuestra obra.

Según la lectura de Fernando Davis, en “Swift en Swift” Romero busca generar una “doble tensión estética y política” (Fernando Davis. 2005: 1) y una “doble operación de descontextualización y reencuadre” (Fernando Davis. 2009: 14) de un fragmento textual “apropiado” a partir del texto “Los viajes de Gulliver” de Jonathan Swift, resignificándolo hacia nuevos sentidos.

En nuestra obra, el texto “Una modesta proposición” actúa a partir de la misma operación en relación a problemáticas políticas actuales como ser el aborto, el hambre y la pobreza. Nuestro objetivo para este escrito consistirá en desentrañar el *tejido múltiple de estrategias poéticas* (Fernando Davis. 2009: 14) utilizadas por Juan Carlos Romero en “Swift en Swift” y las estrategias trabajadas en “Una modesta proposición” por PAR en pos de reflexionar acerca de la apropiación, descontextualización y reencuadre de textos y su relación con el contexto.

La apropiación como estrategia artística

En “Swift en Swift” Juan Carlos Romero transcribe, sobre papeles de cuatro metros, fragmentos de la novela “Los viajes de Gulliver” de Jonathan Swift (el mismo autor que “Una modesta proposición”) donde señala y trabaja sobre problemáticas como la esclavitud y la guerra. Esta exposición se lleva a cabo en el tercer Salón de grabado Swift (patrocinado por el frigorífico homónimo). El artista vuelve propios fragmentos de la novela, entendiendo que la obra funciona a partir de la tensión que funda entre el contexto del texto literario de Swift y

¹ UNA – Universidad Nacional de las Artes lulipsich@gmail.com

² UNA – Universidad Nacional de las Artes nicosrod@gmail.com

¹Fenómeno que ha comenzado en el contexto previo a los años 70, frente a *la creciente politización del campo cultural argentino*, como explica Fernando Davis, en relación a dar respuesta desde el arte o fuera de él a las urgencias de la política.

el contexto en el que la presenta Romero, actualizando el escrito y tejiendo nuevas lecturas frente a la acción propuesta. Esta primera estrategia de apropiación funciona debido a que el artista produce la extracción de un texto encontrando *nuevos horizontes de referencia* (Fernando Davis. 2009: 14), haciendo que el público sea quien produce la resemantización en el contexto actual.

Ahora, la utilización en la obra de Romero de un texto como *dispositivo táctico* (Fernando Davis. 2009: 14) en un contexto de dictadura, haciéndole “decir” al autor del texto aquello que no se podía decir, nos abre la siguiente pregunta: ¿Cómo actúa en nuestra obra la apropiación y resemantización de un fragmento textual de 1729 en el contexto actual? ¿Por qué nos interesa hacer decir a un autor en este contexto sociopolítico?

Táctica y estrategias poéticas

A partir de la convocatoria a realizar acciones en el barrio de Chacarita en el marco de un proyecto curatorial llamado *Circuito Contacto* organizado por Galería Hiedra, este proyecto tenía la intención de aproximarse a los vecinos abriendo propuestas entre la comunidad y la galería como lugar de encuentro. Nuestra táctica consistía en generar un dispositivo performático que tomara como punto central la galería, pero que abarcara todo el barrio. Para lograr esto, sería necesario diseñar una pieza que se apropiara de cierta materialidad de la vía pública como soporte de la obra. Sumado a esto, la apropiación del texto “Una modesta proposición” se materializaba en una falsa apertura de una nueva carnicería barrial en el Barrio de Chacarita.

Nuestra propuesta consistió en pegar en distintos puntos del barrio afiches publicitarios donde se anunciaba su apertura una semana antes de la acción. A través del afiche como medio masivo de propaganda, invitamos a asistir a la inauguración que tenía como dirección la galería. Además, en la misma pintamos (a modo de local comercial a punto de cierre) la inscripción: “Gran Inauguración viernes 16: carnicería La modesta”.

El día viernes 16 de marzo al horario de la apertura esperamos a los vecinos con un guiso popular en la esquina de la galería. Detrás de una mesa grande, se encontraba una olla y bandejas plásticas en donde nosotrxs mismos servimos el guiso envuelto en una fotocopia con un fragmento del texto de Jonathan Swift, el mismo se titulaba: *-Una modesta proposición - Para prevenir que los niños pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país, y para hacerlos útiles al público. Dublín, Irlanda, 1729-*



El día del guiso la convocatoria fue esporádica, muchos fueron invitadxs por la galería o por nosotrxs. La gente del barrio se acercaba a mirar curiosa pero muy pocos se detenían a llevarse una bandeja de guiso. La idea era finalizar la acción cuando cuando se servía el último.

La primera apropiación y resemantización del texto se materializaba en afiches en la vía pública anunciando la apertura de la carnicería. En estos, solo aparecía el nombre del local y unos gráficos pocos claros acerca de lo que se quería vender. Debido a la intención de extender los espacios de circulación de la obra, se recurrió al diseño gráfico de la venta de alimentos cárnicos y del medio publicitario como una de las materialidades de la obra, usando recursos ajenos al circuito artístico e interpelando a audiencias amplias (no especializadas ni advertidas) que exceden largamente el restringido público de arte. Esta estrategia se asemeja a la exploración de circuitos masivos en los años 70, como los de la publicidad y los mass media, utilizando estos medios como materialidad de la obra, buscando experimentar en la vía pública e interpelando al transeúnte que no está alerta de la condición “artística” de la obra (Ana Longoni, 2007: 1). A través de un mensaje incómodo de leer (debido a la información poco clara acerca del precio y de qué eran los productos), se dejaba un mensaje explícito: día, hora y lugar de la inauguración del futuro local.

GUEVARA 202

CARNICERÍA LA MODESTA

CARNE DE CALIDAD

\$45 X KG.

3 DE 13 KGS.

\$120

COMBO 1

10 DE 10 KGS.

\$388

COMBO 2

GRAN INAGURACIÓN

Viernes 16 - 20 hs

Guevara 202

5 DE 13 KGS.

\$198

COMBO 3



¡TE ESPERAMOS!

La segunda operación se llevó a cabo en la “supuesta” inauguración. Consistió en realizar un guiso popular frente a la galería, con la intención de generar una acción artística que salga a buscar nuevos espacios de participación colectiva haciendo que el espectador se involucre de otra forma con la obra y no simplemente de forma contemplativa. Esta intención, nos invitó a revisitar la obra de Romero y otros artistas de la época y sus propuestas de cruce entre acción política y artística en busca de estrategias artísticas (en directa relación al contexto sociopolítico de los años 70) posibles de ser operativas en el contexto actual.

Para poder profundizar sobre nuestras estrategias artísticas en relación al contexto actual, es necesario reflexionar acerca de nuestro lugar hoy en el campo político y artístico, ya que así podremos entender hacia donde apunta nuestra táctica y estrategia. Al hablar sobre el trabajo de Juan Carlos Romero, Fernando Davis reconoce la relación entre arte y política en sus recíprocas interpelaciones, fuera de su cómoda redacción como ámbitos excluyentes. Más allá de la solicitud externa, Romero se inscribe en el tejido múltiple de estrategias poéticas, artificios retóricos y tácticas interlocutorias que la obra enciende y moviliza (Fernando Davis. 2009: 14).

En relación a nuestra obra, es dentro de este tejido donde lo político emerge y se vuelve parte intrínseca de la obra, no como ámbito excluyente sino como dimensión que sustenta la obra y vuelve más eficaces sus efectos de sentido. Ya que, reverbera en temáticas como la sociedad, el hambre, la pobreza y el aborto como conceptos y a la vez como hechos actuales e históricos. Entonces, es allí donde la distancia espacio temporal desde donde fue escrito el

texto se tensa volviendo múltiple las resonancias de sentido que el tejido amalgama. Como nombra Nelly Richards acerca del “gesto de la apropiación del arte como apropiación de la propia historia” aparece materializado en nuestra obra una cita que se re-cita (Nelly Richard: 1994: 49) haciendo propios no solamente fragmentos literarios como ser “Una modesta proposición” de Jonathan Swift sino acciones artísticas como la de Juan Carlos Romero que pertenecen a la historia del arte argentino. Así, la doble cita actúa como gesto que multiplica y complejiza aún más las operaciones de sentido que la obra propone.

Un artista del contexto de los años 70 es interesante para pensar esas “citas que se re-citan” (Nelly Richard:1994:49) es Raul Zurita en su acción “ni pena ni miedo” que consistía en escribir esta frase en un desierto con una extensión de 3 kilómetros de largo, re-citando su propia poesía y a la vez la obra “escrituras en el cielo” perteneciente al grupo CADA del cual formaba parte Zurita. ¿De qué manera apropiarse propositivamente? Primero, comprendiendo el *cruce transgenérico* de la obra y la falta de importancia en la categorización fija de la misma, en pos de la disolución de fronteras de los géneros tradicionales que la obra proponía y una ampliación de los soportes enunciativos que no se enmarca dentro de ningún lenguaje establecido. Segundo, reconociendo el segundo gesto de “desplazar el acto creativo” (Nelly Richards, 1994:50) al paisaje vital (fuera de los ámbitos artísticos tradicionales) como parte fundamental de la obra. Esto se vuelve operativo en “Una modesta proposición” al tomar el barrio y su paisaje cotidiano como soporte enunciativo, en forma de carteles publicitarios y en los textos que acompañan el guiso popular resemantizando todo el tiempo el soporte de la obra.

Resemantización y reencuadre

Ante la propuesta curatorial de aproximarse a los vecinos abriendo propuestas entre la comunidad y la galería como lugar de encuentro, nos interesó optar por una estrategia que utilice la vereda como primer espacio público inmediato entre lo público y lo privado, dejando de fondo a la galería como carnicería *falsa* el día de la inauguración. Así, la obra decide tomar la calle, lugar donde se visibiliza la problemática de la que trata la obra: la pobreza y el *qué* hacer con el aumento continuo de familias pobres en el contexto actual, y quiénes deciden sobre ello.

El gesto de la obra de otorgar al espectador un plato de comida y fragmentos del texto de Swift en el marco de una olla popular, intenta resemantizar y reencuadrar el texto mediante esta acción artística de forma que el espectador se vea interpelado ante el señalamiento de que nadie, y mucho menos el estado (el reino como lo plantea Swift) se hace cargo de la pobreza. Sí “Swift en Swift” vulneraba así, las tradicionales condiciones de recepción estética al “forzar al espectador a adoptar una actitud crítica y participativa en la interpretación del sentido de la obra” (Fernando Davis, 2005:2) en “Una modesta proposición” el espíritu de esta intención está presente intentando que el espectador adopte una actitud crítica dentro de un hecho colectivo como ser una comida popular de la que estaba siendo participe.

El guiso actúa en este caso como aglomerante de toda la acción artística, produciéndose un acuerdo tácito de participación entre lxs artistas y lxs espectadores. Así, el aceptar un plato de comida trae consigo la aceptación de un texto, del que todavía no saben su contenido. Es en esta “aceptación” en donde nos interesa profundizar el modo en que la dimensión cultural de

la comida influye el accionar de la obra.



Tomar una práctica culinaria (como ser un guiso popular) para transfigurarla al plano artístico implica entender su entramado de sentidos históricos y culturales en un determinado contexto para luego *ponerlas en acción* al servicio de la obra. Es decir, entregar un plato de comida acompañado de un texto incrementa la dimensión política de la acción artística, haciendo participe a lxs espectadorxs, no solo de una acción grupal, sino también de una acción en común como *potencial de acción colectiva* sobre una determinada problemática, en este caso el hambre y la pobreza. Es por esto que, en “Una modesta...”, resultó incómodo para lxs transeúntes (no alertas de “la condición artística” de la obra, como dice Ana Longoni) (Longoni,2007:1) ser parte de la propuesta sin antes *incomodarse* al intentar entender el propósito de la acción, debido a que se han alterado las condiciones tradicionales de recepción de una obra artística. El hecho de sumergirse en la lectura del texto generaba en el momento una resignificación de la acción primera de comer: comer y leer como acción individual, compartir la comida como acción grupal.

¿Cómo se resemantizan y reencuadran los textos en la obra a partir de la acción de comer y la lectura del mismo? Generando nuevas tramas de sentido que operan en el contexto actual, al igual que en “Swift en Swift” (como explica Fernando Davis), desbordando la problemática estética hacia un territorio político colocando en la boca de lxs espectadorxs temáticas de debate actual como el aborto y la pobreza.

“...Me ha asegurado un americano muy entendido que conozco en Londres, que un tierno niño sano y bien criado constituye al año de edad el alimento más delicioso, nutritivo y saludable, ya sea estofado, asado, al horno o hervido; y no dudo que servirá igualmente en un fricasé o un ragout...”

“...Hay además otra gran ventaja en mi plan, que evitará esos abortos voluntarios y esa práctica horrenda, ¡cielos!, ¡demasiado frecuente entre nosotros!, de mujeres que asesinan a sus hijos bastardos, sacrificando a los pobres bebés inocentes, no sé si más por evitar los gastos que la vergüenza, lo cual arrancarí las lágrimas y la piedad del pecho más salvaje e inhumano...”(Swift; 1729: 15)

Dentro de la obra el texto se utiliza de forma táctica, ya que al ser entregado junto al plato de comida y una vez leído, todo el acontecimiento actualiza su trama de sentidos hacia nuevas miradas: lo que a primera instancia sucede como una comida colectiva, se impregna de nuevos significantes históricos que aluden al fantasma de la pobreza materializado en una olla popular, que si bien esta se realiza mediante la organización horizontal y solidaria, históricamente se relacionan a contextos de desempleo y pobreza.

El texto de Swift, se vuelve clave también para esta acción, debido a su tinte de discurso político que propone, argumenta y justifica *comerse a los niños menores de un año*. Su forma literaria interpela de forma directa a quien lo tiene entre manos, a esta propuesta incómoda del texto, la obra invita a lo colectivo como forma de respuesta ante la propuesta individual.

Lxs cuerpxs y su activación poética

Es menester pensar en la cuestión del cuerpo y los cruces que se pueden establecer entre las obras trabajadas. En el caso de la obra de Romero, podemos ver como la presentación de “Swift en Swift” genera un dispositivo en donde se apela a través de la tipografía y la presentación de la obra a generar un movimiento en el cuerpo de lxs espectadorxs que incomoda, molesta, provoca buscar la lectura.

En el caso de nuestra obra; en las dos partes que la configuran (la acción de los afiches y el guiso vecinal) podemos ver a lxs cuerpxs accionando en la vía pública a través de un material que será leído por lxs espectadorxs. Allí, La experiencia de la deriva, los afiches *autopublicitarios*, la afectación del paisaje cotidiano como gesto artístico y la generación de un texto ficcional, nos hace pensar el vínculo con experiencias como “Alberto Greco, ¡qué grande sos!” y “Violencia” de Juan Carlos Romero en donde el cuerpo del artista acciona política y poéticamente en búsqueda de una expansión de los límites de la obra artística. Ambas obras comparten la búsqueda de espectadores que se encuentran con la obra sin otra información más que el material gráfico y apelan a la incompletitud como estrategia posible, depositando en quien ve la interpretación de la misma.

Particularmente en la obra “Violencia” podemos apreciar nuevamente (como en “Swift en Swift”) la intención de *violentar*, como nombra Fernando Davis, las “condiciones tradicionales de recepción en la estrategia que la instalación ensaya al interpelar a su potencial destinatario”(Davis; 2005:5). Esta pregunta que se repite en el artista acerca de las condiciones de recepción, nos es de interés para pensar “Una modesta...” ya que intenta “activar” al espectador de forma tal que no sea un vínculo pasivo el que establece con la obra en cuestión.

Es también importante mencionar que ambas propuestas funcionan de manera propositiva, demandando al espectador que realice la acción de leer y que culmine el circuito de recontextualización, en donde además, se genera un guiño irónico que dialoga con la situación de presentación de las piezas. En el caso de la obra nombrada de Greco, la autorreferencialidad de la propuesta sumada a la utilización de una frase provocativa debido a sus referencias al peronismo (“que grande que sos”) exige del espectador establecer un nuevo pacto con el artista. Así también, “Una modesta proposición” busca desde su materialidad gráfica generar en quien la ve, un corte de lo cotidiano a partir de un afiche publicitario que más que comunicar un mensaje claro, lo altera.

Finalmente, en nuestra obra lxs cuerpxs se pueden pensar desde dos claves interpretativas posibles: por un lado, a partir de la acción en vía pública durante el pegado de los carteles que luego será proyectada durante la acción del guiso. La idea de ser nosotrxs los encargados de pegar la cartelería entra en diálogo con nuestro objetivo de realizar una cartografía barrial y entrar en contacto con los vecinos de Chacarita. El hecho de estar pegando los carteles generaba una interacción con la gente que pasaba, nos habilitaba a entablar diálogos, responder preguntas, conocer a la gente, etc. Allí aparecíamos como sujetos que caminan en búsqueda de espacios posibles de ser intervenidos. Allí, no importa los objetos *publicitarios* en sí como piezas de valor artístico sino el gesto poético que inauguramos al ocupar las paredes de la vía pública para una función “inútil” y que a la vez inaugura el comienzo de la obra.

Así también, en la segunda acción (el guiso popular) nuestrxs cuerpxs se ubicaban a un costado de la escena haciendo aparecer lxs cuerpxs de lxs espectadorxs en primer plano. A manera de artificio poético, lxs espectadorxs se vuelven un cuerpx colectivx, aquel a quien se dirigía Jonathan Swift en 1729, pero también aquel a quien nos dirigimos nosotrxs como artistas en el 2018. Nuestrxs cuerpxs están presentes pero accionan sin decir, ya que hacen decir a lxs espectadorxs, esa irónica y *modesta proposición*.

Conclusiones

El análisis comparativo entre la obra de Juan Carlos Romero y nuestra obra tiene el objetivo analizar ambas piezas como conceptualismos críticos debido a sus estrategias poéticas, intenciones de apropiación, y operaciones de “fragmentación y cita, de corte y transposición, de descalce y reencuadre de la imagen” (Davis;2007:14). Consideramos que esta lectura se habilita como consecuencia de la incorporación en nuestro trabajo de estrategias que son parte del fuerte legado artístico del contexto de los 70 y de las posibilidades de apropiaciones *críticas* de tácticas y estrategias que tan ligadas estuvieron al contexto sociopolítico del momento. Nombramos “críticas” ya que, para nosotrxs, nos supone revisitar las estrategias haciendo un análisis comprometido y propositivo teniendo en cuenta la compleja trama de sentidos que cada obra presenta en relación al contexto sociopolítico de la época. Esto nos interesa como grupo debido a la complejidad poética de las tramas de sentido que podían tejerse desde el campo artístico, en donde la problemática política también aparecía dentro de la obra como una dimensión fundamental para la creación de la misma.

Es por eso que ante las ricas y complejas propuestas artísticas que suscitaron los años 70, en donde el rol político del artista se ponía en cuestión, nos parece necesario revisitar y ensayar si las estrategias utilizadas en ese entonces son posibles de ser apropiadas y re-encuadradas en el contexto actual y, sobre todo, de qué forma.

Solo así, desde una conceptualización y crítica propositiva, sería posible entender la innegable relación entre el arte argentino y sus contextos, redefiniendo a partir de la acción artística sus posibilidades de relación con el ámbito político y redefiniendo también el

término de conceptualismo, no de forma estática y fija, sino como concepto operativo y móvil posible de ser aplicado al pensamiento artístico y al contexto actual.

Ante todo, nos parece fundamental el concepto de conceptualismos críticos como forma de acción artística en un contexto determinado, ya que trata acerca de un ejercicio de pensamiento reflexivo desde el lugar de artistas investigadores, creando propuestas que no solo apunten a la crítica o al señalamiento, sino que ejerciten nuevas formas de interacción posible entre la apropiación, la cita y el reencuadre como estrategias artísticas; haciendo del arte una forma de conocimiento, no desde su dimensión más ontológica sino, desde la posibilidad singular y crítica del arte de observar y actuar sobre la realidad. Es así, que nos interesa pensar al conceptualismo como un modo de operar artísticamente que nuclea diversos artistas preocupados por señalar, accionar y actuar sobre la realidad, en el más amplio sentido de estas palabras y no simplificando a lo político como un componente externo al que se quiere modificar.

Cabe decir, que estos interrogantes tienen como propósito generar nuevas miradas y abrir nuevas preguntas posibles de ser abordadas en el constante cruce entre lo práctico y lo teórico desde nuestro rol de artistas investigadores.

Bibliografía

Fernando Davis.2008. “El conceptualismo como categoría táctica.” *Revista Ramona*. Buenos Aires -Dossier 60/90.

Fernando Davis. (2009) Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo asperezas de la palabra. (Buenos Aires. Fundación OSDE)

Fernando Davis. 2006.”Cuerpo y violencia en la obra de Juan Carlos Romero Dispositivos críticos y estrategias de apropiación”. IV Jornadas de Arte y Arquitectura. La Plata

Fernando Davis.2005. “ Entre swift en swift y violencia. Representaciones de la violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero en los primeros ‘70.”Jornadas de HUM. H.A. Bahía Blanca.

Nelly Richards (1994) La insubordinación de los signos (Cambios políticos, transformaciones culturales y poéticas de la crisis) (Chile:Editorial Cuarto propio)

Ana Longoni. 2007. “Vanguardia y revolución. Ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70”. Tesis doctoral UBA. Buenos Aires. 2004

Ana Longoni. 2007. “Otros inicios del conceptualismo crítico.” *Revista Ramona*.N° 89.